

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Antropológicas

El corazón de la fiesta:

recuento histórico de la relación entre la música ceremonial y la
industria de la música en la comunidad huave de San Mateo del
Mar.

Tesis para obtener el grado de
Maestro en Antropología social

Presenta:

Roberto Campos Velázquez

Asesor, Dr. J. Carlos Aguado Vázquez

Ciudad de México, octubre de 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de *Serafina*,
mi madre.

Y en agradecimiento por todas sus enseñanzas
que tanto trabajo
me costó comprender:
gracias “Doña Sera”,
donde quiera que estés.

Agradecimientos:

A toda la comunidad de San Mateo del Mar que me permitieron conocer un poco de su historia. A don Hilario Vallarta, don Plutarco Cepeda, a “Chenchuy”, a Adolfo (“el caballo”) y a Albert Canales y toda su familia; a “los siete mares”, completitos, a don Hipólito Esesarte; a don Toño y a su hijo Luis Camacho; a Porfirio Platas; al Dr. Elías (+) y a don Pablo Samaniego y todo su cabildo, quienes gentilmente me autorizaron en el año del 2005 a participar en sus celebraciones. A todos ellos muchas gracias.

A Alessandro Lupo por el “*in boca lupo...*”

A Cristiano Tallé por los buenos deseos y el viaje a San Dionisio

A Carlos Ruiz por las pláticas, las inquietudes académicas y por el equipo

A los compañeros de la maestría, por la plática, la compañía y la fiesta

A Samuel Herrera, por toda su *invaluable* solidaridad y por las clases de *ombeyüts*

Al Dr. Guido Münch por haberme abierto las puertas en el Istmo.

A don Toño Santos, por sus enseñanzas y su amor por la música.

Y otras dedicatorias:

A mi familia entera, mi padre, mi hermano y mis hermanas, por su apoyo incondicional y su confianza a pesar de mis ausencias.

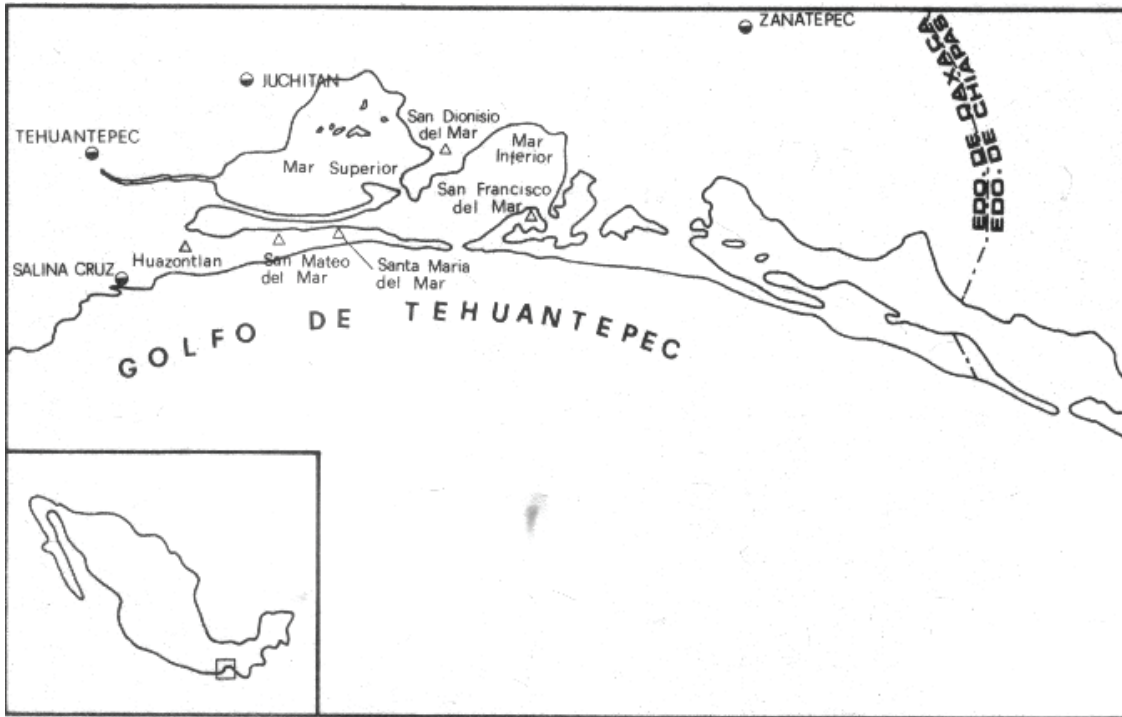
A Ofelia, María, Esperanza y Amparo, mi abuela., por trabajadoras.

A Chiara, por su puesto, por nuestros días compartidos y nuestros sueños en puerta.

- “¿Qué es? – me dijo.
- ¿Qué es qué? – le pregunté
- Eso, el ruido ese.
- Es el silencio...”

(Juan Rulfo, “Luvina”.)

Mapa de la región*



* Mapa tomado de Italo Signorini (1979).

Índice

Aclaraciones iniciales.....	15
Mapa.....	17
Introducción.....	19
1. Hegemonía, territorio y música.....	31
i.i Ubicación y situación regional.....	31
i.ii La actividad económica de San Mateo.....	33
i.iii Notas sobre la estructura social en San Mateo.....	36
i.iv El proceso de zapoteguización.....	44
i.v Los calendarios: fiestas, vida y universos asociados.....	48
i.vi Hegemonía, cambio y tiempos sociales.....	62
2. Las músicas de lo ceremonial y la industria de la música.....	69
ii.i Los huaves de San Mateo del Mar y su música ceremonial.....	69
ii.ii Los grupos ceremoniales y el calendario ceremonial.....	74
ii.iii Situación de relación.....	81
ii.iv Caracterización de la música ceremonial.....	83
ii.v Los saberes prácticos.....	87
ii.v.i La industria de la música.....	95
ii.vi.i Ritual, espectáculo y mercancía.....	96
ii. vii El impacto del fonógrafo y la radio	99
3. Representación del material sonoro o de los orígenes, razones y mecanismos de la homogeneización diferenciada.....	107
iii.i. Representación, espacio social y hábitos.....	107
iii.ii La representación del material sonoro musical.....	111
iii.ii.i Clasificación.....	111
iii.ii.ii El caso de occidente.....	121
iii.iii El sistema tonal como instrumento facilitador de la homogeneización diferenciada.....	127

4. El concierto apostólico y la personalización de las músicas.....	139
Preámbulo.....	139
iv. i Encuadre general.....	141
iv.ii Música y evangelización.....	148
iv.iii Prácticas musicales y reestructuración social.....	154
iv.iv Dinámica y actores del proceso colonial.....	158
iv.v Presente comparativo (¿Aclimatación, adopción, hibridación?).....	165
 5. El corazón de la fiesta.....	 175
v.i Religiosidad popular.....	175
v.ii Simbolización del entorno sonoro natural y sus relaciones con el mito.....	179
v.iii Objetos sonoros ceremoniales.....	186
v.iv Las prácticas músico ceremoniales.....	208
Ideas finales.....	213
 6. Música, desplazamiento y erosión.....	 215
Preámbulo.....	215
vi.i Silencio, ruido y música.....	216
vi.ii La música como reflejo de la sociedad.....	222
vi.iii La banda y otros vientos.....	230
vi.iv Música y erosión.....	243
 7. Cuando no había luz... más un poco silencio (L.D.).....	 294
vii.i Los sonidos lejanos en la vida cotidiana.....	249
vii.ii La radio y la industria de la música.....	253
vii. iii Radio y espacio público imaginario.....	258
vii. iv “Antes pura arena” (L.N.).....	264
vii. v El consumo descontextuado.....	267
vii. vi La modernización sonora y la música nueva.....	273
vii. vii Industria, música “moderna” y bailes.....	280
vii. viii “La radio divierte y es tu mejor compañía” o del “aun hay más”.....	288

Conclusiones.....	291
Apéndices	
Uno.....	303
Dos.....	309
Tres (música y notas).....	313
Cuatro.....	317
Apéndice final: “dos tiempos, dos generaciones”.....	319
Bibliografía.....	347

Introducción

El presente escrito es el resultado de las inquietudes y reflexiones que he realizado en los dos últimos años y las cuales giran en torno a la música como una experiencia social y comunicativa. De ninguna manera es conclusivo y yo mismo me lo represento más como el punto de partida en tanto en él se encuentran contenidas algunas de las ideas que me inquietan con relación al hecho de hacer, escuchar y bailar música.

El recuento

Lo que en un principio estuvo motivado por los procesos de identidad y cambio desprendidos y asociados a estas actividades, pronto se desplazó hacia otros ámbitos y en gran medida por las experiencias que iba teniendo en campo. Caminar y presenciar algunas de las festividades religiosas en el istmo mexicano, principalmente en Tehuantepec y Juchitán, así como platicar con jóvenes y viejos músicos de la región sobre los cambios que como músicos y personas habían experimentado en los últimos tiempos, pronto me llevó a advertir que en los últimos cien años se han vivido profundas transformaciones en las formas de producir, circular y consumir música. Transformaciones que, esencialmente parecían estar relacionadas con la presencias de fonógrafos y de radios en territorios y pueblos donde el hacer y el escuchar músicas había estado siempre relacionado a una actividad entre personas y entre las cuales se podía platicar, esto es, interactuar directamente.

Por otro lado, y este dato fue determinante, la experiencia de campo en el Istmo de Tehuantepec me hizo darme cuenta de que los huaves o “mareños”, junto con los chontales sus vecinos, generalmente eran motivo de burla por parte de la gente del istmo. A cada paso se hacía presente una suerte de condición estigmatizante y

marginal que me llevó a dirigir la mirada hacia ellos, hacia sus músicas y sus festividades, en gran medida intrigado por conocer las razones de su marginalidad.

Llegué a San Mateo del Mar, con la celebración en puerta de la semana santa del 2005, y sin conocer, ya no digamos hablar, una sola palabra huave. Como era tarde y no había camiones de regreso se me dio posada en la presidencia municipal, en el local destinado a “la cultura”, y acompañado de unas cabezas de madera y de tamaño natural, blancas, barbadas y de ojos azules, que los próximos días representarían a los “judíos”, monigotes hechos de paja, motivos de burlas y desprecio por encarnar tanto la traición de estos hacia Jesucristo, como la amenaza de lo extranjero. Aquí me quedé. No obstante las limitaciones del idioma, esta primera estancia no solamente me permitió observar que tenían un extenso e intenso calendario ceremonial, sino que muchas de las experiencias de cambio que había platicado con los otros músicos en el istmo, se experimentaban también acá; y, probablemente, de manera más contrastante dada la evidente organicidad de agrupaciones ceremoniales que hacían música. Los huaves, y específicamente San Mateo, aparecía en el imaginario discursivo de la gente del istmo como “gente conservadora” y literalmente marginada a la orilla del mar. Hacia el norte, la Laguna Superior e inferior y las relaciones históricamente conflictivas con los pueblos vecinos, especialmente con los zapotecos; hacia el sur, el Océano Pacífico.

En San Mateo la convivencia cotidiana, tanto de los músicos de lo ceremonial como de la gente en general, con los aparatos reproductores de cintas y discos, así como con la radio, era absolutamente ordinaria; lo cual me llevó a preguntarme sobre la naturalidad de esa convivencia establecida y sin aparente conflictividad alguna. Primero debí darme cuenta no solamente de que la mayoría de los músicos que participan en lo ceremonial nacieron y crecieron en un mundo en el que no existía ni la radio, ni los tocadiscos, sino que vivieron en un espacio dentro del cual las relaciones que instauran estos medios no estaban establecidas. De tal manera que, preguntando y platicando (en español) sobre las experiencias de vida de los músicos, caí en la cuenta de que la industria de la música de principios del siglo xx había

impactado y transformado no solamente algunas de las músicas de lo ceremonial, sino que había instituido nuevos hábitos y relaciones sociales asociados a la actividad musical y que poco a poco se habían ido integrando a la vida ceremonial y festiva de la comunidad. Además, advertí que la relación entre el universo de las prácticas de lo ceremonial y el de la industria de la música, tenía raíces mucho más profundas y más antiguas que la presencia relativamente reciente de los primeros fonógrafos y radios en la región y en San Mateo. Entre ambos universos, y por extraño que parezca, había, y hay, una relación profunda de familiaridad.

Al mismo tiempo de que me percataba de esto, me daba cuenta de que las celebraciones ceremoniales y las músicas dentro de estas, guardaban una profunda relación sistemática con toda una representación social de la realidad, esencialmente ligada al agua (lluvia de temporal) y a la producción pesquera para comercio regional y para autoconsumo. Todo, enmarcado dentro de un catolicismo popular afianzado en los gestos más cotidianos y protocolarios como los saludos entre la gente, cargados de una profunda ceremoniosidad.

En la actual vida cotidiana, los discursos musicales movilizados por los medios de comunicación, eran predominantemente otros en relación a los músicos ceremoniales, partían de otra realidad social, y sin embargo, gustaban y motivaban a la misma gente. Además, en el momento en que llegué hacía unos cuantos meses que había comenzado a transmitir “radio *ikoots*” (radio, ‘los mero nosotros’), hablando en huave u *ombeyüts*, y difundiendo, sólo en la localidad, una programación musical variada pero con un cierto predominio de baladas, cumbias y corridos en *ombeyüts* compuestas por músicos de la localidad. Como un signo reciente había habido no solamente una apropiación de algunos de los elementos de producción musical en principio generados por la industria de la música, sino también se habían apropiado creativamente y activamente de algunas de las formas musicales (principalmente de la cumbia) también en principio difundidas por ésta. ¿Cómo entender a los conjuntos musicales electroacústicos (locales o regionales) que en los contextos de las celebraciones religiosas principales animaban con su

música la concurrencia de los bailes? En los bailes en general se veía y se escuchaba, pero se bailaba poco. El balance general de mi primera estancia fue que entre el universo de las músicas de lo ceremonial de San Mateo y entre la industria de la música y sus productos, sin duda había una relación histórica y que ella guardaba varias implicaciones.

El regreso

Volver y revisar parte sustancial de la literatura antropológica especializada en San Mateo me hizo corroborar algunas de mis conjeturas iniciales desprendidas de mis primeras estancias exploratorias, así como a descubrir que sobre el aspecto específico de lo musical había realmente poco y, más aun, que las alusiones a la presencia de los medios de comunicación (específicamente de la radio) y sus implicaciones en la vida social de la comunidad, había, salvo una excepción, nada. Más aun, en relación a los estudios de “música tradicionales” en México, en especial desde la etnomusicología, las alusiones a la presencia (que no a la relación) de las músicas de la industria eran escasas y aisladas, lo cual me inclinó aun más, a caminar por allí. Las omisiones de esta relación histórica no solamente hablaban del desinterés hacia estos aspectos, sino de una tendencia en general instituida que tiende a pensar las “música tradicionales” desde una posición que pareciera pretende sustraerlas de las complejas realidades e interacciones sociales en que se tejen, para intentar explicarlas.

De tal manera que, después de una exploración regional, y de la ubicación de una comunidad en particular, uno de mis objetivos fue observar, reconocer e interpretar qué es lo que escucha la gente, qué es lo que baila y, en suma, en qué se representa musical, estética y emotivamente, la gente de manera cotidiana. Direccionar la mirada implicó sin duda condicionar mi documentación bibliográfica, tanto como los posteriores desplazamientos en el campo. Volví al punto. Por un lado, la actividad musical relacionada a lo ceremonial es amplia y cotidiana, al igual que el consumo de los productos de la industria musical, por otro. Ante este aparente

callejón sin salida me tracé como objetivo esbozar entonces una suerte de historiografía de esta relación en el sentido siguiente: ¿cómo es que estos dos universos han llegado hasta aquí? ¿Cuáles han sido y son algunas de las implicaciones musicales, políticas y sociales de la relación entre estos dos universos de prácticas musicales en términos de cambios y transformaciones?

Por un lado, la actual configuración de las músicas de lo ceremonial de San Mateo es el resultado de largos procesos históricos de personalización (desde la colonia a la fecha), que han estado motivados, en esencia, por la política de las representaciones musicales que las diferentes posiciones hegemónicas han desplegado sobre posiciones sociales subalternas, circulando e imponiendo sus representaciones musicales como las legítimas. Por otro lado, la personalización de las músicas de San Mateo, también parece haber estado alentada por motivaciones que perseguían darse un sentido estético positivo, religioso y musicalmente representacional desde sí y para sí. Esto implicó una apropiación activa y creativa de las representaciones musicales, pero, un código musical se hacía ya predominante: el lenguaje musical de centro occidente. Desde la vida novo hispana, hasta la fecha, las distintas posiciones hegemónicas al mismo tiempo que han intentado homogeneizar la diferencia como un claro gesto de control político, han mantenido un margen que permita reproducir las diferencias simbólicas y reales de la sociedad. Las músicas, entendidas estas como bienes simbólicos, han sido siempre un vehículo que ha permitido reproducir la configuración imaginaria y diferencial de la sociedad colonial, primero, y de la nacional, después.

Para fundamentar estas conjeturas, por un lado, me tracé como objetivo registrar la totalidad de todo un ciclo ceremonial con estancias permanentes y en general no muy prolongadas, centrando la atención en las actividades y las respuestas de las personas alrededor de la actividad musical. Continué con las experiencias de vida de los músicos y en general me concentré en observar todas las actividades relacionadas a la actividad ceremonial, al tiempo que observaba la actitud y la relación de las mismas personas con relación a los productos de la

industria de la música y las maneras en que esta última incidía e incluso participaba del contexto general de las celebraciones. Demás está decir que la fuente principal de los datos que presento en el documento procede de la interacción directa y hablada con mujeres y varones, viejos y jóvenes que accedieron a platicar y compartirme sus experiencias musicales; experiencias, vale decir, religiosas, estéticas y emocionales y con los cuales no puedo más que estar profundamente agradecido. Por otro lado, los datos y las reflexiones las hice desde una revisión esencialmente de la literatura antropológica especializada en la comunidad, así como de planteamientos emanados de la antropología y de la etnomusicología, en general.

El documento

El primer capítulo es una introducción general no solamente sobre la ubicación histórica y espacial de los huaves y de la comunidad de San Mateo, sino una contextualización de la vida de la comunidad al interior de una verdadera formación interétnica regional pautada por la posición hegemónica de los zapotecos los cuales han coexistido incluso sometido históricamente en el territorio del istmo mexicano. A partir de la revisión de las actividades económicas de San Mateo, de los cambios relativamente reciente en su estructura social así como de la imitación de las formas de las festividades zapotecas, intento ubicar a los san mateanos en esta formación regional dentro de la cual ocupan una posición subalterna. A partir de la reflexión inicial sobre los ciclos de fiestas y festividades asociadas a la vida de los individuos pretendo mostrar que el consumo de las formas y los contenidos culturales de las posiciones hegemónicas parte desde un espacio histórico y cultural que permite que los huaves participen y que incluso reproduzcan la hegemonía regional y nacional, pero con claros elementos culturales, mecanismos de distinción y distanciamiento que les permiten reproducirse como entidad. En este sentido, abordo, también introductoramente, la reflexión sobre los mecanismos que intervinieron en la formación de las representaciones músico ceremoniales de los huaves de San Mateo. Dentro de estos, destaco la instauración de la interpelación desde su posición

subalterna con relación a dos posiciones hegemónicas (regional/nacional) y a partir del mecanismo de participación y apropiación activa, a partir de lo que considero los cuatro momentos determinantes en dicho proceso de formación de las representaciones musicales de lo ceremonial.

Por su cuenta, en la primer parte del capítulo segundo expongo las implicaciones de la producción, circulación y consumo de las actuales músicas de lo ceremonial desde y para su contexto. Ubico las agrupaciones musicales y las ocasiones principales de sus actuaciones. Planteo que al interior de la comunidad el consumo de la música de lo ceremonial no es homogéneo y que los procesos de significación están en gran medida marcados por la posición, la trayectoria y las motivaciones de los individuos, determinando de tal manera la relación que la gente de San Mateo entabla con sus músicas ceremoniales. En la segunda parte, hago una primera exposición general de las implicaciones históricas de una de las fases más significativas de la industria de la música (la que permitió grabar y almacenar los sonidos), así como la forma en que surge, desde dónde y qué instaura. El objetivo de incluir este primer esbozo aquí tiene como finalidad contrastar la producción, circulación y consumo de los dos universos musicales (lo ceremonial y los productos de la industria), así como de reconocer y plantear desde el inicio su convivencia cotidiana.

En el capítulo tercero, planteo que el material sonoro musical ha sido históricamente sometido a procesos de clasificación, valorización y jerarquización por parte de los grupos humanos con el objetivo de hacerse de un lenguaje desde el cual objetivar sus discursos musicales. Esto es, se representan el material sonoro musical. A lo largo de la historia de los últimos siglos, en específico a partir del siglo xviii, es una propuesta de clasificación del material sonoro musical la que se vuelca como la hegemónica y la que “casualmente” coincide con la consolidación pujante de la burguesía como la clase política y económicamente hegemónica, que se expande territorialmente y hacia la normativización de todos los ámbitos de la vida social del capitalismo industrial. A partir de este momento la propuesta de

representarse, de clasificar, valorizar y jerarquizar, el material sonoro musical que se legitima en el concierto de las otras propuestas en el mundo, es la de las clases hegemónicas de centro-occidente.

En el capítulo cuarto habló de la vida novo hispana y planteo que en este periodo las diferentes posiciones sociales hegemónicas (esencialmente el clero), a través de una política de las representaciones y como parte de los procesos de evangelización y de establecimiento de la vida novo hispana, promovieron la adopción forzada de las representaciones musicales de occidente al tiempo que se punían, cuando esto era políticamente posible y viable, las diferentes representaciones musicales de los pueblos originarios. Por parte de lo pueblos, la rápida adopción de las músicas de occidente, bien de las promovidas por el clero a través de los procesos de evangelización, o bien de las que fueron copiadas y aceptadas de los otros componentes sociales que intervinieron activamente en el trasiego de la vida colonial, permitió que sus propias músicas se fueran personalizando; esto es, que a través de un claro mecanismo de reapropiación fueran adquiriendo características musicales particulares a pesar de que muchos o la mayoría de sus componentes tuviera una clara matriz occidental. Es en este sentido que planteo que, por parte de los pueblos la respuesta a la política de las representaciones musicales no pudo más que ser activa y creativa; el móvil, otorgarse un margen, un sentido musical, estética y religiosamente representacional desde sí y para sí. Sin embargo, las bases de un código musical, estaban establecidas.

En el capítulo quinto hago una reflexión interpretativa de las formas en que la actual religiosidad católica popular de San Mateo se imbrica con otros elementos representacionales ajenos al catolicismo, y la manera en cómo las músicas de lo ceremonial participan en ello. La simbolización de algunos elementos acústicos naturales, como los rayos y los vientos, y la estrecha relación que dichas significaciones guardan con el santoral católico de la comunidad, cobran una singular relevancia. El sonido de los objetos sonoros ceremoniales (como las campanas, por ejemplo) adquiere una connotación religiosa y política, como

elementos cósmico ordenadores y “justicieros” en función de las relaciones con los otros pueblos vecinos de la región (como los zapotecos de Juchitán). El sonido de algunos artefactos sonoros y ceremoniales como los cencerros (*skil*, de origen colonial) moviliza significaciones asociadas a personajes míticos instauradores de orden moral, económico y social. Planteo, además, que en las ocasiones de celebración las prácticas musicales en su conjunto y en sus diversas configuraciones grupales, representan el “corazón”, el gesto ceremonial que envuelve los momentos y los otros gestos de mayor ritualidad, dinamizando la movilización de los significados y haciendo efectiva la celebración.

En la primera parte del capítulo sexto, hago una reflexión también interpretativa sobre algunas de las funciones más importantes de las músicas de lo ceremonial dentro del contexto de la representación social de la realidad de los huaves. De igual manera, abordo algunos de los elementos de la representación social que pueden ser reconocidos dentro de las configuraciones musicales mismas (la relación entre lo grave y lo agudo y su posible vinculación con el eje norte y sur, asociados a lo masculino y a lo femenino, respectivamente). La finalidad de hacer esta reflexión interpretativa sobre los usos y las maneras en que las músicas de lo ceremonial dan cuenta de elementos de la representación social, es plantear, primero, que existe una tendencia actual a abandonar las prácticas musicales de lo ceremonial y, segundo, que esta tendencia nos habla de que es toda una representación del mundo la que se “erosiona” y dentro de la cual las músicas mismas se inscriben. En la segunda parte del capítulo planteo que en el ámbito de las prácticas musicales el origen de la “erosión” puede ubicarse en la introducción de otras representaciones musicales en principio ajenas a la vida ceremonial de la gente de San Mateo. Estas otras músicas empiezan a llegar mucho antes de que la radio hiciera su aparición directamente en la vida cotidiana de la comunidad y esencialmente a través de la banda de viento. Esta orquestación no solamente introduce otras sonoridades y otras formas musicales, sino, precisamente, otras representaciones sociales movilizadas a través de los discursos musicales.

Finalmente, en el capítulo séptimo, hago una caracterización de la radio como uno de los instrumentos tecnológicos que posibilitó la construcción de los públicos masivos y como uno de los mecanismos e instrumentos que le permitió a la industria de la música consolidarse e incidir, de allí en adelante, en las formas de hacer y dejar de hacer música. Para la mitad del siglo xx, la industria de la música corre sobre un terreno en el que, como resultado de distintos procesos, se ha hecho predominar un código, una representación del material sonoro musical: el de las clases hegemónicas de centro occidente (el sistema armónico tonal). Representación, código y sistema que no es otro más que el de la industria musical. Las transformaciones musicales y las transformaciones sociales, en términos del gusto y de los hábitos, que las primeras movilizaron e instituyeron, son y han sido el resultado del desarrollo pujante de la industria de la música. No obstante hoy, como parece haber sucedido siempre, las respuestas activas y creativas por parte de la gente de San Mateo son también la orden del día. Respuestas que, como he señalado, pueden ser comprendidas como el resultado de una motivación por otorgarse sentidos positivos de representarse estética y musicalmente desde sí y para sí.

Capítulo primero

Hegemonía, territorio y música

i.i Ubicación y situación regional

Los huaves de San Mateo del Mar, al igual que el resto de las principales comunidades huaves (San Francisco, San Dionisio y Santa María del Mar), hacen parte de una formación regional enclavada en el istmo mexicano y en general caracterizada no solamente por los conflictos de clases sociales, sino por conflictos interétnicos. Adscritos todos a una tradición cultural mesoamericana, huaves, mixes, chotales y zapotecos han habitado históricamente la región y han sido estos últimos los que en los albores del proceso de conquista y colonización ibérica se erigieron como el pueblo política y militarmente hegemónico en la región. Poco antes de la conquista ibérica los zapotecos empujaron a los pueblos huaves de las posiciones istmeñas de tierra adentro hacia los alrededores de las lagunas superior e inferior y hacia la lengüeta de tierra que se encuentra entre el Mar Tileme y el Océano Pacífico, donde han habitado hasta el día de hoy (ver mapa inicial). Dada su ubicación actual han sido precisamente los *pueblos del mar*, los huaves, los que en el contexto regional se han dedicado a las labores de la pesca como su actividad económica sustancial.

En la actualidad entre los diferentes pueblos y clases sociales del istmo mexicano se dirime la explotación de los recursos naturales tanto de la tierra como de las lagunas y los mares (ver Hernández y Lizama, 1996: 101). Pero, para los huaves los conflictos también son por el abastecimiento del agua potable ya que los pozos de los cuales se abastecen se encuentran en territorios zapotecos (Ibíd.: 87). Entre huaves y zapotecos los problemas relativos a la posesión y la defensa de la tierra, por ejemplo, no sólo son vistos por los “actores” como “conflictos agrarios [...], sino que son también percibidos en su carácter de conflictos interétnicos” (Ibíd.: 82). En este sentido, la lucha por el control de los recursos naturales de la

región, incluida la tierra, los mares y el abastecimiento de agua potable, no solamente es un asunto de apropiación y explotación exclusivamente económica, sino un medio de afirmación ideológica y política, simbólica e identitaria de los pueblos huaves principalmente con relación a los zapotecos con los que históricamente han existido fuertes conflictos (ver Hernández y Lizama, 1996: 78-106). Tales conflictos son sintomáticos de viejas tensiones regionales producto de la configuración política regional en la cual los zapotecas han ocupado una posición hegemónica. Por lo tanto, la actual defensa de los recursos por parte de las comunidades huaves, de San Mateo en particular, es efectivamente un asunto de reafirmación de la identidad comunitaria (ver Hernández y Lizama, op. cit.: 83)¹.

Por otro lado, durante la segunda mitad del siglo xx se ha creado una infraestructura en el istmo mexicano (construcción de la presa Benito Juárez, líneas ferroviarias y carreteras así como la construcción de la refinería en Salina Cruz), la cual ha acarreado importantes transformaciones socioeconómicas y culturales para la región y para los huaves en particular (Hernández y Lizama, op. cit.: 20). El objetivo claro de la creación de esta infraestructura ha sido la articulación económica de la región y la generación de las condiciones para involucrar a la región en su conjunto a una economía de mercado en el ámbito de la vida nacional.

Una característica regional clave que debe plantearse claramente desde el inicio es que las poblaciones huaves, incluida San Mateo, se hayan rodeadas de “poblaciones zapotecas e insertos en una economía regional en las que sus localidades funcionan en forma de satélites de las ciudades de Juchitán, Tehuantepec y Salina Cruz” (Hernández y Lizama, op. cit.: 29). Sin embargo, esta red económica regional en la cual se haya insertos los huaves de San Mateo dista mucho de ser una situación reciente, por el contrario, hunde sus raíces en el periodo colonial (Ibíd.: 34) y probablemente antes de éste. De tal manera que los huaves han estado siempre

¹ Jorge Hernández y Jesús Lizama nos dicen al respecto lo siguiente: “La posición de la tierra [...] no sólo ha significado la defensa de su territorio, sino también la afirmación y revaloración de su especificidad, frente a un grupo que históricamente los ha subordinado” (1996: 104) Y más adelante: “...el territorio para los huaves ha significado la asunción y revaloración de una identidad negada por los zapotecos, pero, afirmada y reafirmada con la confrontación por los huaves” (105).

involucrados en redes económicas y comerciales regionales que, en efecto, “para nada los identifica con las comunidades cerradas, su economía interna ha estado por siglos ligada a las circunstancias externas” (Hernández y Lizama, op. cit.: 52).

En otro sentido, vale aclarar que la situación de los pueblos huaves o *mareños* no es en ningún sentido homogéneo (Hernández y Lizama, op. cit.: 43), ya que al interior de las cuatro poblaciones principales es San Mateo, como veré más adelante, la que es reconocida regionalmente como la comunidad más “hermética” y “tradicional” inclusive por el resto de las comunidades huaves; en ella se encuentra el mayor índice de hablantes de huave y es en ella en dónde se celebra un extenso calendario ceremonial. A un tiempo, la gente de San Mateo es motivo de burla, pero también de cierto miedo por parte de los pobladores de las tres principales ciudades de la región (Tehuantepec, Juchitán y Salina Cruz). En la imaginería regional son asunto de risa y de miedo, más que de respeto, en tanto se les reconoce como “brujos” y “naguales” poderosos².

i.ii La actividad económica de San Mateo

Sin duda es acertada la afirmación de Hernández y Lizama cuando plantean que “la principal actividad económica de los mareños ha sido, también, su principal medio de identificación” (1996: 109). Los huaves son pescadores y principalmente camarones. La producción económica de la gran mayoría de los pobladores varones gira en torno a esta actividad y no sorprende que la celebración de su intenso calendario ceremonial, en el fondo, gire en torno a la búsqueda de una relación equilibrada entre los fenómenos climáticos como el “comportamiento” de los vientos y el agua de temporal, como la garantía de una producción bonanate que permita la reproducción económica y cultural de la comunidad. Ahora, si bien la pesca es un asunto masculino el ciclo completo de la actividad pesquera incluye la

² En algunas narraciones míticas de ciudad de Tehuantepec aparece este tópico del poderío de los “brujos” huaves. Tales es el caso de la “piedra tortuga” que fue petrificada por la acción de un huave a solicitud expresa de los zapotecos, frenando con ello la amenaza que este animal gigantesco representaba.

venta del producto extraído de las lagunas y los mares, y la cual la llevan a cabo, fuera o dentro de la comunidad, las mujeres, madres, esposas o hermanas de los pescadores. Hay que agregar que la pesca entre los huaves ha sido cambiante y se han introducido nuevas técnicas de explotación (Hernández y Lizama, 1996: 108; y ver 111), y que ha sido San Mateo la comunidad que menos ha incorporado las nuevas técnicas³.

Por otro lado, para los pobladores de San Mateo la agricultura y la ganadería han sido actividades históricamente complementarias. De igual manera los recientes procesos de migración de sus habitantes en busca de alternativas de vida hacia las principales ciudades del país para ofertarse como mano de obra (ver Hernández y Lizama, op. cit.: 119, 122) y la artesanía de bordados de telar de cintura realizada por algunas mujeres (ver *Ibíd.*: 121-122), representan otras de las actividades económicas complementarias. A estas actividades se suman los comerciantes y los profesionistas locales que al interior despuntan como toda una clase social con mayor poder económico con relación a las familias cuya única actividad gira en torno a la pesca.

En este sentido y si bien puede plantearse, como veré más adelante, que la comunidad tiene una matriz cultural campesina y mesoamericana, no es la agricultura el medio esencial de subsistencia, sino la pesca, la cual hay que caracterizar en detalle dada las características políticas y económicas regionales en las que se teje⁴. Esta es de autoconsumo y para la venta regional; en otros términos, se pesca para comer y para vender. En San Mateo la escasez de tierras para el cultivo históricamente ha ocasionado un desabastecimiento de la producción local de maíz como el elemento primordial, que junto con los productos extraídos de las lagunas y los mares, representan la base de la dieta alimenticia. Esta situación los ha

³ Sobre todo a partir de los años 70 "...los huaves van cambiando no sólo sus artes de pesca, sino también algunas de sus formas de organización social y de concepción de la naturaleza; la idea del mar sagrado dador de alimento y fuente de sobre vivencia, base de su identidad de grupo, se extingue, cambia por el otro que solo ve en él un elemento del cual obtienen apenas una forma de vida" (Hernández y Lizama, 1996: 112).

⁴ Las ideas relativas al origen campesino de la representación del mundo de los huaves de San Mateo la planteo a partir de la comunicación personal con el Dr. Andrés Medina quien me la ha sugerido.

empujado a “comerciar sus productos pesqueros con el fin de obtener de los zapotecas la base de su alimentación”, (Hernández y Lizama, 1996: 80; y ver 113), lo cual los ha mantenido siempre en una situación de relación económica interétnica (Millán, 2003c: 9-12), ya desde la época colonial el “aprovechamiento [y la comercialización] de los recursos marítimos: camarones, huevos de tortuga y una variedad de pescados” generó “lazos comerciales muy estrechos entre huaves y zapotecos” (Hernández y Lizama, 1996: 114).

Ahora, también históricamente, la relación comercial entre huaves y zapotecos se caracteriza por su asimetría y por una clara ventaja para los segundos los cuales han controlado y aun controlan el comercio regional. Pero esta asimetría no se reduce a este intercambio económico de productos de los mares por maíz, sino que abarca otros productos importantes para el desarrollo de la vida cotidiana (Hernández y Lizama, *Ibíd*: 116), tales como “ropa, calzado, frutas, verduras, herramientas, pan, telas, jabones, detergentes, loza, ollas, artículos de plástico, etc.” (*Ibíd.*: 117). Hay que añadir a ello otros objetos, de carácter más bien suntuarios (distinción), que consumen los mareños de San Mateo bien dentro de su comunidad en los días de tianguis o en las tiendas establecidas o ambulantes de las principales ciudades de la región; me refiero a los objetos electrodomésticos como aparatos reproductores de sonido y música⁵.

Hasta hace pocos años las llamadas “regatonas” (zapotecas de San Blas Atempa, hoy municipio y casi colonia adscrito al distrito de Tehuantepec) controlaban el comercio y los medios de transporte hacia San Mateo impidiendo a los san mateanos ofertar sus productos en el exterior sin depender de estas intermediarias las cuales establecen los términos del intercambio. Esta situación ha cambiado y a pesar de que sigue habiendo intermediarios zapotecos en el mercado de San Mateo (e inclusive intermediarios oriundos de San Mateo), actualmente es común que sea la misma gente (principalmente mujeres) la que saque los productos

⁵ Para Hernández y Lizama, “la forma compleja y asimétrica que adopta el comercio [...] no sólo es visto una actividad económica más sino una vertiente de las relaciones interétnicas” (*op. cit.*: 119)

y los oferte tanto en la región (ver Hernández y Lizama, 1996: 116) como en algunas de las principales ciudades del país (Oaxaca, Puebla y la Ciudad de México), ampliado con ello los márgenes de la red económica regional.

i.iii Notas sobre la estructura social en San Mateo

La organización política y la estructura social de los huaves de San Mateo “no ha sido una estructura estática”, sino “dinámica” (Hernández y Lizama, 1996: 72-73; ver 74). Para estos mismos autores “el sistema de cargos no juega un papel instrumental necesario en la conservación de la identidad indígena” (Ibíd.: 74), ya que, en efecto, a pesar de sus transformaciones, la comunidad reelabora sus pertenencias identitarias a través de otros componentes sociales como el caso de la defensa de los territorios y los recursos anotados anteriormente, así como a través de la vigencia del *ombeyüts* como su lengua primera y como un elemento de distinción comunitaria con relación a los pueblos y clases sociales del istmo y a la sociedad nacional en su conjunto.

Es importante señalar junto con los autores aquí citados que actualmente para participar en el sistema de cargos “los mecanismos de designación han cambiado y la organización política local se ha secularizado” (Hernández y Lizama, 1996: 58). El cambio es tan evidente que los espacios de los cargos pasaron de una posición de servicio a una de poder servirse a través de él (ver, op. cit.: 60). Estas dos modificaciones en la concepción política y religiosa han transformado, sin duda, tanto la estructura social de la comunidad como las representaciones sociales asociadas a esta.

No obstante estos cambios evidentes, en la actualidad la celebración del calendario ceremonial se articula con un exiguo sistema de mayordomías, así como con las dos líneas principales del sistema de cargos, la civil y la religiosa (ver Signorini, 1979: 116; Veneranda, 2000: 177). Las mayordomías son electivas, los cargos de la iglesia son obligatorios y rotativos al interior de los integrantes de la

corporación. En lo que toca a los cargos de la línea civil, unos obligatorios y otros electivos, se establece una relación de rotatividad entre las tres secciones que en la actualidad componen la población (primera, segunda y tercera sección; ver apéndice 4). Para el caso de las mayordomías y también para la rotatividad de los cargos de la iglesia cada día hay más dificultades para cubrir estos espacios. Ocasionalmente y a falta de mayordomos voluntarios el municipio ha debido financiar algunas de las celebraciones en coordinación con la Casa del Pueblo. Al interior de este último espacio se agrupan las corporaciones ceremoniales cuya participación en la actual celebración del calendario ceremonial es determinante (*mitiat potch, montse naab, caballeros, malinches, tar*) y la cual puede entenderse como una nueva instancia de poder, que si bien no tiene comparación con el poder de las líneas civil, religiosa y aun el de las mayordomías, se ha convertido en un espacio de gestión y de pugna de intereses principalmente económicos, para los miembros que en ella participan. Por ejemplo, los integrantes de la Casa del Pueblo gestionan apoyos económicos ante el municipio para sufragar los gastos de sus desempeños ceremoniales hacia el interior de la comunidad (indumentaria y accesorios principalmente) así como apoyos económicos (transporte, comida y “honorarios”) para cumplir con actuaciones en el exterior de la comunidad y fuera de los espacios y los tiempos culturalmente establecidos para sus participaciones. Sus participaciones dancísticas y musicales en este tipo de “eventos culturales” las realizan dentro del estado de Oaxaca, en ciudades del interior del país e inclusive en el extranjero. Hay que anotar, por último, que en el espacio de la Casa del Pueblo convergen varios de los grupos ceremoniales que hacen música y cuya participación, como veré en capítulos posteriores, es determinante para la celebración y la realización de lo ceremonial.

Si bien es cierto que la organicidad, los mecanismos de participación y designación en el sistema de cargos de San Mateo ha cambiado sustancialmente en las últimas décadas, perdiendo con ello algunos elementos de su vitalidad, no deja de ser patente la vigencia y funcionalidad social de algunos componentes del sistema de cargos. De las tres líneas del sistema (mayordomías, civil y religiosa) son las dos

primeras las que parecen presentar mayores transformaciones. Hasta antes de la mitad del siglo xx la participación en el amplio sistema de mayordomías (ver Signorini, 1979: 108) fue el mecanismo esencial que permitía la incorporación de los pobladores varones en los altos cargos de la línea civil (cargos electivos), como presidente municipal, alcalde primero y alcalde segundo, en éste orden jerárquico (ver Signorini, op. cit.: 116; Rubeo, 2000: 177). De las 22 celebraciones religiosas que hasta antes del siglo xx se realizaban a lo largo del año, en la actualidad solamente se realizan con regularidad la fiesta de la Virgen de la Candelaria (2 de febrero), Corpus Christi (fecha movable) y la del Santo Patrón San Mateo Apóstol (21 de septiembre), además de todo el periodo pascual (Rubeo, op. cit) incluida, por supuesto, la Semana Santa aunque la celebración de este periodo sea más bien de carácter colectivo. Las tres primeras festividades corresponden a los tres últimos de cinco servicios religiosos que fueron y que son reconocidos propiamente como *mayordomías* (siendo las otras dos San Juan Evangelista el 27 de diciembre y Natividad), ya que el resto de las imágenes religiosas y sus festividades era cubierto con otros servicios “menores” realizados por *cofradías* (Ver Signorini, op. cit.: 107-108). En otro momento, la celebración de un número determinado y fijo de *mayordomías mayores* habría el paso habría el paso para la participación en los altos cargos electivos de la *línea civil*. De tal forma que estos desplazamientos sociales permitía la consolidación de un cuerpo de principales varones las cuales se instituían como verdaderas autoridades sociales (ver Millán, 2003b). La vitalidad del sistema de mayordomías garantizaba que la línea civil se alimentara y que se reprodujera con ello la funcionalidad de la totalidad del sistema en la medida en que se encontraban fuertemente interrelacionadas las diferentes líneas del sistema.

Por su cuenta, los cargos de la línea religiosa se cubrían, y se cubren actualmente, a través de la participación de los integrantes de una corporación “cerrada” denominada los *cantores*. Los miembros de los cantores no solamente son los responsables de brindar algunos de los servicios musicales para el culto como los rosarios matutinos, sepelios, velorios y todas las celebraciones del calendario, sino

de ofrecer otro tipo de servicios religiosos, e incluso administrativos, como el de rezadores en todas las celebraciones del ciclo de fiestas, el registro escrito de los recién nacidos y la solicitud cotidiana (rosarios de todas las madrugadas del año) y periódica (ciclos procesiones de peticiones de lluvia) del bienestar y la abundancia para el pueblo. Todo ello los convierte en verdaderos especialistas rituales. Actualmente, esta corporación está conformada por poco más de veinte integrantes entre los cuales deben rotarse los cargos de maestro de capilla, fiscal y sacristán (antes dos o tres), los cuales se auxilian de tres topiles (antes cuatro) y los acólitos. Y es precisamente a través de la figura de estos últimos mediante los cuales se la corporación y los cuales fueron entregados, desde niños, como ofrendas que sus padres dirigieron a sus divinidades.

Los cambios en el actual sistema de cargos de San Mateo son sintomáticos de un cambio mucho más profundo y más amplio, cuyas razones desbordan los márgenes internos de la dinámica de la comunidad. Sin lugar a duda, los factores de incidencia han sido varios y si bien se puede hablar de un proceso creciente de secularización como una de las causas principales del cambio, no parece ser este el único factor de dicho cambio en el sistema de cargos, dado que el fervor religioso de los pobladores está presente y es muy dinámico, lo cual se manifiesta no tanto en la proliferación de sectas y religiones que compiten con la religiosidad católica por el favor de los fieles, como por la respuesta activa de los pobladores de San Mateo. De tal suerte que al movilizar de un lugar a otro sus motivaciones y necesidades religiosas, ponen en tela de juicio la anterior hegemonía y vitalidad incuestionable del consenso católico popular.

En este sentido la incidencia real del proceso de secularización en los procesos de cambio dentro del sistema de cargos, habría que revisarlo y “medirlo” detenidamente en función y dentro del marco de la relación que los miembros de la comunidad mantienen por lo menos desde hace un siglo y medio con otra *propuesta de mundo*. A partir del siglo xix mexicano, las facciones políticas se dirimen a muerte el establecimiento y la consolidación de los principios de la legitimidad del

consenso social. En este proceso una de las facciones logra imponer *su propuesta* al establecerla e institucionalizarla en la figura y en las instituciones del estado mexicano moderno, más bien, capitalista. Esta propuesta de mundo será fuertemente promovida, aceptada e impugnada, al mismo tiempo, por grupos todos los grupos sociales en esta nueva formación social y desde sus propios intereses y motivaciones de grupo y de clase. A partir de ese momento, los huaves de San Mateo, como el resto de los pueblos y comunidades originarias, se inscriben en otra formación histórica y social en la que la ideología de los grupos hegemónicos pauta los tiempos y los contenidos ideológicos de la vida nacional. La ideología de los grupos hegemónicos, sobre todo a partir del siglo xx, circula entre la geografía humana nacional a través de los agentes de las instituciones del estado nación, como profesores y médicos, por señalar dos ejemplos (ver Aguado y Portal, 1992). Pero la propuesta de mundo que se instituye como la hegemónica se despliega en todos los ámbitos de la vida social y se persigue con ello pautar los tiempos, los espacios y los contenidos de la totalidad de los grupos y posiciones subalternas de toda la formación social nacional. Ahora, este movimiento desde lo hegemónico, tiene una respuesta activa por parte de las posiciones sociales subalternas, las cuales parten y “consumen” la ideología hegemónica desde un contexto socioeconómico y cultural particular. Este movimiento infunde un matiz particularmente tenso y conflictivo en los procesos de construcción de la hegemonía y del establecimiento del consenso social (Gramsci, 1997 [1975]; 1998 [1975]; Aguado y Portal, 1992). La relación política que los grupos hegemónicos establecen con los pueblos originarios de México a través de las instituciones del estado nación, ha sido arduamente problematizada por la antropología mexicana (Medina y García Mora, 1986; Medina, 1996; Ohemichen 2003 [1999]), por lo que aquí me limito a exponer algunas ideas absolutamente iniciales con relación a los cambios que ha operado la ideología de los grupos hegemónicos en el sistema de cargos de San Mateo y las implicaciones culturales que de este proceso de cambio se desprenden.

Ya en el siglo xx, la participación directa de los planteamientos ideológicos y de los instrumentos políticos del estado nación ocasiona, sin duda, que haya una “predominancia de los partidos” en la vida política de San Mateo, lo cual “ha contribuido a modificar el sistema de cargos; en particular ha modificado los mecanismos del escalafón de la jerarquía civil” (Hernández y Lizama, 1996: 60). La celebración de un número determinado y específico de mayordomías para participar tanto en la jerarquía civil como en la designación rotativa de sus integrantes fue sustituida, efectivamente, “primero, por los nombramientos a través de la asamblea general y, posteriormente, por mecanismos de la democracia electoral que son usados para designar a las personas que ocuparán las principales posiciones del ayuntamiento” (Hernández y Lizama, 1996: 60), como la presidencia municipal.

Los cambios en el sistema de cargos repercuten en diversos órdenes de la vida de la comunidad y su reflexión excede, por mucho, las líneas centrales de este trabajo. Sin embargo, hay dos elementos ineludibles para la reflexión de la actual estructura social de la comunidad, de las funciones y la vitalidad de los grupos ceremoniales que hacen música y aun de la reflexión sobre la propia celebración del calendario ceremonial. Estos dos elementos en general no aparecen en la literatura antropológica sobre San Mateo y sin embargo considero que representan datos significativos que dan cuenta de su compleja dinámica social y no solamente de su “perfil tradicional”. Estos dos aspectos son: 1) la lógica de la competencia por el poder que han impuesto los partidos políticos y 2) la dinámica impuesta por la presencia de otras sectas y religiones a demás del catolicismo popular. El primer punto involucra en realidad a toda la estructura de gobierno del municipio sometida a los tiempos del estado nación actual, al mismo tiempo que a las características y mecanismo funcionales que los partidos políticos implementaron en México (paternalismo, clientelismo, corporativismo, etc.), como estrategias de control social de amplios sectores de la población nacional como obreros, campesinos y sectores urbano populares.

Estos dos aspectos, que a primera vista parecen totalmente fuera de lugar, desde mi punto de vista representan dos de los principales elementos internos de tensión que inciden tanto en la celebración del calendario como en las prácticas músico ceremoniales que en ella participan. La presencia de los partidos políticos incide en la estructura de gobierno comunal cuyo margen de autonomía y gobierno real se ve constreñido. Por ejemplo, veamos el caso del presidente municipal, el cual debe participar activamente en la celebración de todo calendario de ceremonias públicas que en principio involucran a toda la comunidad católica, pero el es el intermediario directo entre los niveles de gobierno estatal y federal y los comuneros a los cuales se supone representa, sean o no católicos. En este mismo sentido en la figura del presidente recae toda la responsabilidad administrativa (local, regional y nacional) y es en él sobre el que recaen los reconocimientos de las buenas o malas gestiones y administraciones de los recursos económicos y programas económicos gubernamentales. El ‘apoyo’ gubernamental (sobre todo del gobierno del estado) está condicionado a las filiaciones entre las facciones de los partidos políticos y al interior de la disputa por espacios de poder en el ámbito regional y estatal. Contradictoriamente, la figura del presidente municipal no parece detentar la autoridad política suficiente como para gobernar eficazmente. En breve, en su figura recaen muchas responsabilidades a pesar de su acotado margen de acción tanto al interior como al exterior de la comunidad. Ahora, y desde la localidad, el origen de la acotación de la acción política del presidente municipal se ubica, en gran medida, en la identidad política y partidista, velada o asumida, del mismo presidente, y del resto de las filiaciones e identidades políticas de individuos y grupos y las relaciones que entablan con el primero. Todo ello hace de la comunidad un espacio de permanente disputa e intensa actividad política, silenciosa muchas de las veces y determinada, a su vez, por los intereses ideológicos y económicos de grupos e individuos. En resumen, la comunidad se haya dentro de la lógica de la competencia de los partidos políticos. En este sentido, la pugna velada entre los miembros de la entidad cuyos intereses se amparan en los colores de los partidos políticos, en gran

medida determina la gobernabilidad y la vida interna del municipio. Este hecho representa el aspecto anverso de la presentación pública de la entidad, real en gran medida, como regida por *usos y costumbres*, como lo reconoce la misma constitución política del estado de Oaxaca. En breve, lo que trato de señalar aquí es la participación de otro tipo de elementos ideológicos y sociales que fundamentalmente se desprenden de los tiempos sociales marcados por los centros del poder político y económicos nacionales y que, sin duda, inciden en la celebración del calendario ceremonial dentro del cual se inscriben, como he señalado, las prácticas músico ceremoniales.

Con relación al punto dos anotado como la presencia dinámica de otras religiones hay que decir que es ineludible en la reflexión del funcionamiento de la estructura social, de los grupos ceremoniales y de la organización ceremonial misma. La presencia de otras religiones y sectas religiosas, a partir de la década de los cuarenta del siglo xx a la fecha (Signorini, 1979: 52), ha minado la posición hegemónica de la religiosidad católica. La comunidad de San Mateo del Mar no siempre tuvo un cura católico residente y no fue sino hasta las primeras décadas del xx que se radicó un misionero en la comunidad. Interesante que la presencia del párroco sea permanentemente recordada por la gente de la comunidad y, ciertamente como anota Italo Signorini, como un ferviente combatiente de la “mezcla entre el paganismo con el ritual católico” (1979: 52). La gente todavía recuerda que una celebración del Corpus el cura impidió cerrando la puerta de la iglesia que los mayordomos ingresaran la ofrenda de velas y flores al altar, motivo que suscitó el descontento del pueblo y generó el encarcelamiento del párroco. No deja de ser interesante, dicho sea de paso, que una de las estrategias de las primeras religiones protestantes que llegaron a la comunidad haya sido la traducción de la Biblia al huave y que la predicación haya sido en esta misma lengua, mientras que la lectura del evangelio católico dentro de las misas, hasta bien entrado el siglo xx se hizo en latín. La presencia activa de religiones y sectas ha generado un proceso de deslegitimación de la religiosidad católica, de su estructura organizativa, de sus

miembros y de la organización ceremonial que de ella se desprende. Este proceso ha ocasionado una paulatina fragmentación de la estructura de “gobierno tradicional”, de las agrupaciones ceremoniales, de los lazos familiares y las convenciones culturales anteriormente establecidas. Por mencionar sólo un ejemplo, en determinados casos en que el cuerpo de las autoridades del cabildo, como alcalde primero y segundo, sus respectivos suplentes y el presidente municipal deben cumplir con visitas a las celebraciones de los barrios o agencias que administrativamente pertenecen al municipio de San Mateo, especies de visitas “oficiales”, los policías deben desempeñar el papel de policías *topiles* (hasta hace no muchos años la seguridad de la comunidad se cubría con el servicio de *topil* que todo joven varón y adulto, debía desempeñar obligatoria y gratuitamente durante todo un año –como en otros pueblos de México, ser *topil* representa el rango más bajo de la jerarquía social–), pero muchos de ellos, que son policías por el simple hecho de desempeñar un oficio y ganarse el sustento, ya no son católicos o profesan otra fe. Esta situación modifica la relación que estos entablan con los gestos ceremoniales como el consumo de mezcal, rezar y todo el protocolo que marca las relaciones y gestos de los individuos con los tiempos, espacios y objetos de lo ceremonial. Las nuevas religiones y sectas les marcan otras pautas muchas de las cuales se contraponen a la religiosidad católica, ocasionando frecuentes altercados. Planteados estos aspectos, dejo hasta aquí la reflexión de los cambios al interior de la estructura de cargos, para introducirme en una línea de reflexión que considero importante en la problematización de la relación entre los dos universos de prácticas musicales contempladas en este trabajo.

i.iv El proceso de zapotecización

Si bien este no es el tema central del documento es insoslayable plantear desde el principio una característica política y socioeconómica del istmo mexicano que repercute directamente en la vida cultural de los huaves. La construcción de la

hegemonía interétnica regional por parte de los pueblos zapotecos también se traduce en un proceso zapotequización de los pueblos del istmo.

Esto es, la promoción de elementos culturales zapotecos se refleja, a su vez, en la apropiación de elementos cotidianos como las formas de vestido (sobre todo de las mujeres huaves) y la incorporación de elementos formales de la celebración zapoteca (religiosa o del ciclo de vida) en la celebración de las festividades huaves ¿A qué obedece este proceso? En San Mateo, hay una clara tendencia a celebrar fiestas a la usanza zapoteca de Tehuantepec y Juchitán (principalmente bodas y bautizos), así como a adoptar los patrones de indumentaria cotidiana y de carácter festivo por parte de las mujeres adultas. Me visto, bailo, celebro *como tú*. Este vestirme, bailar y celebrar como tú delata también seducción desde la realidad de los individuos de una posición subalterna hacia las formas hegemónicas de la región. En otros términos, la imitación paulatina de las formas zapotecas por parte de los huaves de San Mateo delata un gesto de *interpelación* desde una posición regional subalterna con relación a las formas simbólicas dominantes en el ámbito regional.

Autores como Hernández y Lizama en el análisis de las relaciones interétnicas en el istmo mexicano centran sus reflexiones en el reconocimiento de los límites que definen a los huaves como un grupo étnico de pertenencia en su relación contrastiva con los zapotecos y con la sociedad nacional (1996: 15). En atención clara a los planteamientos de F. Barth (1976 [1962]) reconocen en la contrastación el mecanismo esencial que permite precisamente el trazo de los límites en la construcción de los sentidos de pertenencia individuales y colectivos.

Pero el reconocimiento de estos mecanismos no nos explica qué sentido tiene para los zapotecos la “promoción de sus costumbres” (1996: 23) así como la evidente adopción de las mismas por parte de los huaves. En otros términos si todo debe pasar por el trazo de diferencias y la autoafirmación contrastiva, ¿a qué se debe y qué encubre este proceso de zapotequización entre los huaves? Recordemos, primero, el planteamiento inicial del capítulo con relación la existencia de una clara *hegemonía regional* al interior de los pueblos originarios que habitan en el istmo

mexicano, pautada precisamente por los zapotecos. En este contexto tanto la “promoción” por parte de los zapotecos como la participación activa de los grupos subalternos que gustan y se apropian de las formas expresivas de los primeros, refieren a la instauración permanente de una *hegemonía interétnica regional* que permite la reproducción política y económica de la posición hegemónica y sin romper el consenso establecido. Este proceso, que para algunos autores se ubica apenas en la década de los setenta del siglo xx y a partir de la realización de matrimonios interétnicos (zapotecos/huaves) que de a poco fueron modificando la celebración de las mayordomías, (ver Hernández y Lizama, op. cit.: 70; 72), se inscribe en redes económicas regionales que benefician a los zapotecos, los cuales requieren de la instauración de relaciones de poder que reproduzcan su hegemonía.

Ahora, la interpretación de las razones profundas del proceso de zapotequización requiere de una investigación y de una reflexión mucho más amplia y detallada que excede las líneas de este trabajo, por lo cual me limito solamente a la exposición de estas reflexiones iniciales generadas en las estancias de campo. Baste pues plantear que, desde San Mateo, el hecho de celebrar a la usanza zapoteca se convierte en un mecanismo de acumulación de prestigio y distinción social para los celebrantes de bodas, bautizos e inclusive de mayordomías (ver *Ibíd.*). En este sentido, la reproducción interna y local de las diferencias socioeconómicas encuentra en el espacio de la fiesta y la celebración un terreno fértil en el cual se activa.

Por último, y es aquí donde quiero centrarme, tanto el proceso de construcción de la *hegemonía interétnica regional* como la reproducción interna de las diferencias socioeconómicas a través de mecanismos de *distinción social*, también se movilizan a través de las representaciones musicales. Por ejemplo, contratar al los grupos musicales de éxito regional para que amenicen con su “tropicalía” los exitosos bailes que organizan los mayordomos y las cervecerías, así como contratar los servicios radiofónicos de la región par la transmisión en vivo de fragmentos de la celebración (generalmente los mismos bailes). Los pueblos zapotecos (Tehuantepec y Juchitán

principalmente) han pautado las modas musicales de la región. Por ejemplo, el gusto local sobre el repertorio de viejos sonos regionales, danzones, polkas y boleros tocados por las bandas de viento (sobre todo entre la población adulta de San Mateo), así como el gusto generalizado por la cumbia, pueden comprenderse en función de la construcción histórica y cotidiana de una formación interétnica regional dentro de la cual los zapotecos han ocupado una posición hegemónica. Han sido estos (Tehuantepec y Juchitán), en breve, los que han pautado el ritmo de las modas musicales en la región, como habré de revisar en capítulos posteriores.

Hora bien, la construcción de la hegemonía interétnica y de clases regional es parte de un proceso más amplio, nacional en una palabra, en donde la posición hegemónica que ocupan los zapotecos con relación a los grupos que coexisten en el istmo mexicano, se inscribe dentro de la dinámica nacional y dentro de la cual “los procesos de reproducción simbólica están sujetos a distinciones, a diferenciaciones e incluso a oposiciones entre grupos y clases sociales particulares” (Aguado y Portal, 1992: 43), y en los cuales los pueblos originarios han sido “comprendidos” unívoca e indistintamente como si estos pueblos y comunidades, bien local o regionalmente, estuvieran exentos de diferenciaciones socioeconómicas y étnicas. De tal suerte que la formación regional del istmo, a su vez, se encuentra inscrita en la formación nacional la cual les asigna, al conjunto indistinto de los pueblos del istmo, una condición subalterna.

En este sentido ¿desde dónde y desde qué elementos culturales los huaves de San Mateo construyen su propio espacio social que les permite hacer frente a esta doble inscripción aludida anteriormente?⁶ La reflexión sobre este espacio que permite distanciarse y consumir particularmente las presentaciones musicales de los dos niveles de inscripción hegemónica (regional/nacional), será el motivo de los siguientes apartados.

⁶ El espíritu de esta formulación en parte la retomo de los planteamientos de Hernández y Lizama (ver op. cit., pp. 15 y 24).

i.v Los calendarios: fiestas, vida y universos asociados

Timothy Rice, se pregunta: “¿Cómo construyen históricamente, mantienen socialmente y crean y experimentan individualmente la música los seres humanos?” (2001 [1987]: 161)⁷. Retomo por ahora solamente el segundo aspecto y lo aplico al caso específico: ¿Cómo mantienen socialmente la música ceremonial los huaves de San Mateo del Mar y qué reproducen? La música ceremonial participa y por lo tanto se mantiene socialmente en la celebración de dos ciclos, el de la *vida de los individuos* y el del *ciclo anual de fiestas* estrechamente relacionado con el ciclo natural y con la pesca. Además, la música se realiza y se mantiene a través de la existencia de corporaciones ceremoniales que hacen música, alguna de las cuales, como he visto, participa incluso dentro de la línea religiosa del sistema de cargos (los cantores). La música ceremonial reproduce, como veré detalladamente, una representación del mundo y hacia ello apunta toda su práctica. Para los huaves de San Mateo el año se divide en dos temporadas claramente distinguibles: las secas y las lluvias. Alrededor de la simbolización de estos dos grandes periodos del año, así como de la ritualización del proceso de trabajo (pesca), se ordena el ciclo de festividades principales (siguiente página):

⁷ Estas ideas de T. Rice parten de la intención por remodelar teóricamente a la etnomusicología y, como explícitamente lo reconoce el autor (op. cit: 161), están abierta y notablemente inspiradas en ideas de Clifford Geertz (2001). De igual forma, el otro componente sustancial de su propuesta de remodelación parte de la reformulación del modelo de Alan P. Merriam quien inauguró toda una escuela en los estudios de la música conocida como antropología de la música que hasta antes de él no se realizaban en los estudios de la disciplina etnomusicológica.

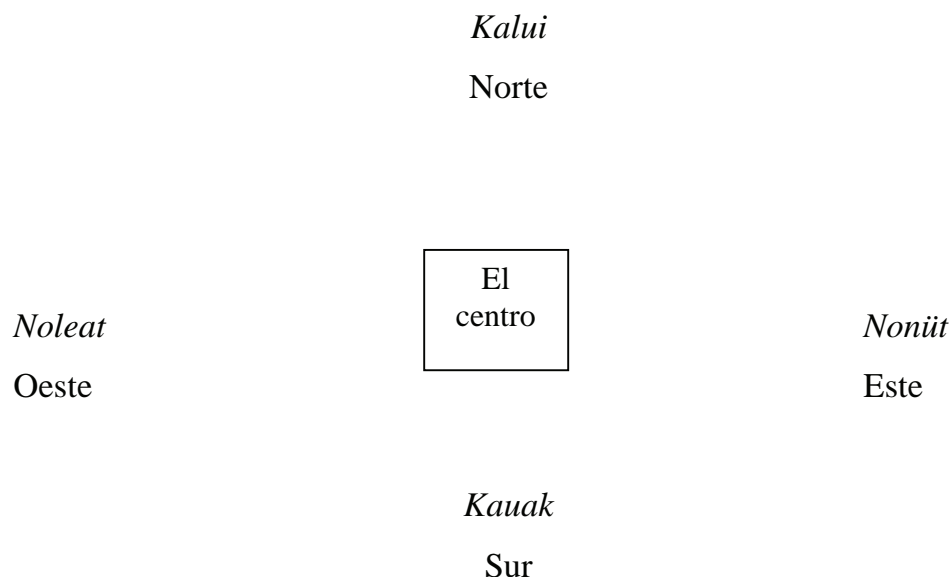
Ciclo de fiestas:	Ciclo natural:	Ceremonias de ciclo de vida:
<ul style="list-style-type: none"> • Periodo pascual • Segundo ciclo de procesiones de petición de lluvia • Corpus Christi • San Mateo Apóstol (1) • Virgen de la Candelaria 	<ul style="list-style-type: none"> • Vientos del sur (sequía) • Vientos del sur (lluvias) • Vientos del norte (lluvias) • Vientos del sur (sequía) 	<ul style="list-style-type: none"> • Nacimiento • Bautizo • Matrimonio • Muerte • Actividades de carácter curativo

Dentro del tercer ciclo solamente las ceremonias relacionadas a la muerte son acompañadas por los cantos de la agrupación ceremonial de los *cantores* o por especialistas ceremoniales mortuorios, y sus cantos son respondidos por las mujeres. La participación musical en bautizos y matrimonios no guarda relación con los grupos músicoceremoniales. Estos se amenizan con grupos locales eléctricos y en menor medida, y para gestos muy precisos (llevar y traer a los novios de la casa de los celebrantes a la iglesia y viceversa), la pequeña banda de alientos de la localidad. Por su parte es en la celebración del calendario festivo en donde se centra la participación activa de los músicos, danzantes y especialistas ceremoniales. Los tiempos y los espacios de celebración del ciclo festivo, al igual que las músicas que participan en estos, se encuentran estrechamente vinculados a las concepciones locales del ciclo natural como veré detalladamente en capítulos posteriores.

Los *universos de significados* puestos en juego a partir de las actividades rituales del ciclo de fiestas y de vida se desprenden de una representación del mundo (cosmovisión) con una clara raíz mesoamericana. Más aun, *su ideología pesquera tiene una profunda matriz agrícola* (Andrés Medina, comunicación personal), como bien puede advertirse en algunos esquemas elementales de percepción temporo/espaciales que aparecerán en las ocasiones rituales y que determinarán la

asunción de símbolos dominantes (Turner) como el *rayo* (Medina, 2003 [2000]) y el *agua* que emana del fértil interior de los montes (Lupo, 1994), por señalar tan solo dos ejemplos. Precisamente desde estos esquemas los huaves de San Mateo construyen su propio y singular espacio social.

Estas *estructuras* de pensamiento proceden de una representación del mundo, de una cosmovisión, que no guarda ninguna relación de origen con las estructuras de las representaciones del mundo que a partir del proceso de conquista y colonización hispánica fueron llegando a los territorios denominados americanos y con los cuales los pueblos debieron coexistir y utilizar. Por el contrario, la filiación de dichas estructuras es claramente mesoamericana. Por el momento baste enunciarlas como un sistema de estructuras espacio/temporales a partir de las cuales se despliega la organización y clasificación de lo real:



Grosso modo, la cosmovisión mesoamericana es construida a través del tiempo alrededor de la actividad agrícola, de la observación temporal y espacial del movimiento de los astros (Sol) y de la ritualización del proceso de trabajo. Esta cosmovisión ha sido el resultado de procesos milenarios de trabajo, observación y acumulación de complejos de conocimientos dentro de los cuales se destacan los

sistemas calendáricos. Las sociedades precolombinas hicieron de la observación del desplazamiento espacial y temporal del Sol sobre el paisaje natural habitado, el principal eje de racionalización para la construcción de dichos sistemas calendáricos en esencia relacionados con la agricultura.

Por otro lado, la ubicación actual de los huaves y de la comunidad de San Mateo dentro de estos, como he visto antes, es el resultado de un desplazamiento forzado que los zapotecos realizaron sobre los primeros poco antes de la conquista. Si sus anteriores territorios fueron los interiores del istmo mexicano no es difícil suponer que fuera la agricultura su actividad económica central. Es probable que el “arrinconamiento” hacia el mar promovido por los zapotecos para ocupar las tierras de los huaves, haya obligado a estos últimos a adaptarse al nuevo entorno ecológico a partir de sus representaciones del mundo precedentes pero en un territorio escasamente propicio para las actividades agrícolas. Si esta conjetura no es errónea los huaves de San Mateo debieron reconfigurar sus representaciones a partir de la actividad económica de la pesca.

Ahora, estas estructuras pueden ser reconocibles en distintos aspectos esenciales de la vida de los huaves de San Mateo, de las cuales solamente me interesa destacar tres y ciertamente de manera absolutamente introductoria: la *lengua*, las *secuencias y disposiciones rituales* y la misma *configuración de los discursos musicales de lo ceremonial*. Revisemos algunos ejemplos que corroboran la presencia de estas estructuras y su posible relación con la generación de un espacio social particular desde el cual consumir las representaciones musicales de la posición hegemónica regional y nacional.

La lengua. Herrera, Miranda y Becerril, se preguntan desde la antropología lingüística “qué tipos de sistema de referencia espaciales codifica la lengua huave y cómo los usa” (Herrera, et. al.,: 4; y ver 2), lo cual les permite trazar relaciones “entre la lengua y los patrones de pensamiento y cognición” (Ibíd.: 1). Apoyados en los planteamiento de Levison y Gumperz plantean que en el huave se utilizan tres *sistemas de referencia espaciales*: el *intrínseco* (la localización se realiza en

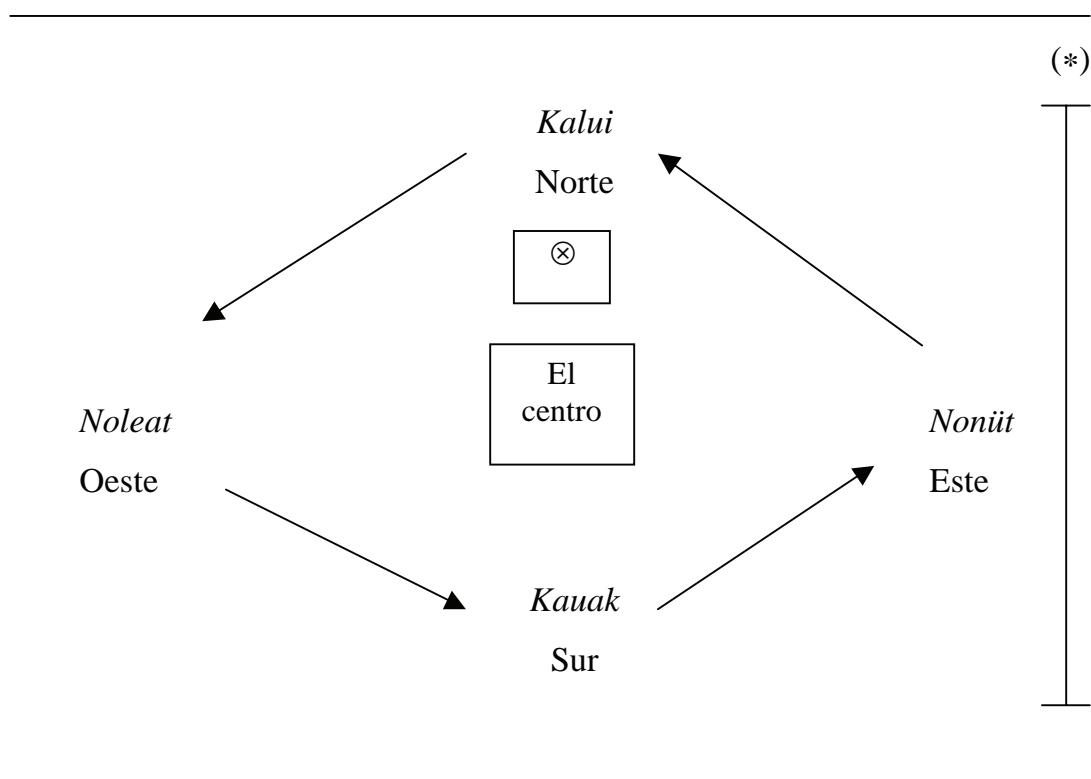
relación a las características mismas del espacio), el *deíctico* o marco relativo (puede utilizar como eje, aunque no exclusivamente, al cuerpo del locutor) y el *absoluto* o geocéntrico (utiliza coordenadas fijas, sin importar la posición del hablante/oyente). El empleo de uno o de otro dependerá de las condiciones contextuales de la ocasión de habla y de las personas que en él participen, así “cuando la información es conocida por ambos, enunciante y oyente, se usará el sistema de referencia absoluto y cuando hay información de referencia nueva para el oyente y no es visible, el enunciante usará el sistema de relativo/deíctico” (Ibíd.: 20).

En *ombeyüts* el sistema de referencia absoluto es muy económico y está claramente por cuatro referentes espaciales: *kalui* (norte), *kauak* (sur), *noniüt* (este) y *noleat* (oeste), referidos con anterioridad. A través de este sistema la “forma de expresar la ubicación de las cosas se da de acuerdo al espacio geográfico, remitiendo a los cuadrantes de un plano horizontal hipotético, en donde las categorías usadas están fijas a la geografía de la tierra, por lo que no están sujetas a variación de acuerdo con la orientación del hablante” (op. cit.: 7). Como veré adelante, este sistema de clasificación/orientación espacial no solamente es recurrente en el habla cotidiana, sino muy importante en términos de las significaciones que de él se desprenden. Por el momento baste señalar que este sistema no solamente se emplea en contextos de referencia amplios (fulano está en el sur), sino también en contextos pequeños como la designación de los lugares de los comensales en una mesa (ver Herrera, op. cit.: 11-12) o inclusive con relación a la designación de partes del cuerpo los cuales “pueden ser orientados hacia los puntos de referencia” absolutos (Ibíd.: 14; ver 15; por ejemplo, “mi oreja está hacia el sur”, Ibíd.: 16).

Para la localización de algunos objetos existe el referente izquierda/derecha (*kiamb/ak*) “pero en relación a la orientación del cuerpo” (Herrera, op. cit.: 7). Si bien los tres sistemas de referencia espaciales y de designación de objetos, rumbos o lugares son empleados en el huave e incluso pueden combinarse (op. cit.: 17-18) dependiendo de variantes contextuales, hay una predominancia del sistema de referencia absoluto (*kalui*, *kauak*, *noniüt* y *noleat*), el cual puede estar literalmente

marcado por la fuerza semántica de los componentes geográficos del territorio de San Mateo (en el norte se encuentran las lagunas y por lo tanto en ellas se pesca, hacia el sur se encuentra el océano pacífico y por oriente “nace”/‘sube’ el Sol).

Secuencias y disposiciones rituales. Dentro de los eventos rituales, y aun dentro de gestos no propiamente rituales pero sí importantes dentro de los contextos generales de celebración, existe un patrón de desplazamiento muy claro que puede caracterizarse como *circular y en sentido opuesto al movimiento de las manecillas del reloj* y el cual puede representarse gráficamente así:



* Eje de observación de desplazamiento del sol.

Vemos tres ejemplos. Primero. Para *convocar a asamblea popular* una agrupación musical (*montse naab*/los que tocan el tambor/) hace un recorrido durante la madrugada del día indicado iniciando en una calle entre el extremo norte y el centro del poblado (y que en diagrama anterior corresponde a ⊗), para desplazarse hacia el oeste, después, sur y así por delante. Lo significativo del ejemplo es que este

desplazamiento corresponde al llamado musical por cada una de las tres secciones del poblado y que, de hecho, la numeración de las mismas corresponde al sentido aquí señalado (ver apéndice 4)⁸. Más aun, en esta convocatoria musical existe un son especial para cada una de las tres secciones. Los músicos hacen una vuelta entera por las calles relativamente centrales para desembocar finalmente en el centro. Por otro lado, la designación de las autoridades civiles (alcaldes, presidente municipal y regidores) también obedece a esta lógica de circularidad en la medida en que los cargos son rotatorios entre las tres secciones, siguiendo el mismo patrón de desplazamiento o movilidad (si el alcalde primero en turno es de la segunda sección, el siguiente será de la tercera, y después de la primera, etc.).

Segundo ejemplo, '*labrada de la cera*'. Esta es la ceremonia que precede a toda celebración de importancia y se realiza doce o siete días antes del 'mero día' de la fiesta y tiene como finalidad la elaboración de las velas a emplear y ofrendar en el transcurso de la fiesta. Tomo como punto de referencia espacial el último diagrama, el cual refleja con precisión la distribución y la orientación del escenario ritual de la realización de las velas. El punto de referencia para la construcción de este escenario suele ser el altar doméstico de la casa donde se realizaran las velas (casa del mayordomo) y el cual generalmente está orientado hacia el norte. La orientación del altar suele variar pero esto representa un signo relativamente reciente ya que la orientación de las casas se ha ido transformando con el tiempo. El otro punto de referencia corresponde al lugar que se asigna a las autoridades (⊗ del diagrama), de tal modo que si por limitaciones del espacio no se puede seguir con el trazo del "modelo ideal" (representado en el diagrama), se toma como eje a las autoridades y todo el espacio se organiza en función del mismo. El espacio corresponde a un escenario doméstico (o en la Casa del Pueblo cuando no hay mayordomo la cual sigue el mismo patrón de asentamiento) que suele ser un patio intencionalmente delimitado con tablas, cartones o plásticos de tal suerte que

⁸ Hasta antes de la mitad del siglo xx *Tikambaj/San Mateo*/ estuvo compuesto por cuatro secciones cuyo orden progresivo correspondía al orden de enunciación *kalui/norte*/ (primera sección), *kauak/sur*/ (segunda sección), *noniit/este*/ (tercera sección) y *noleat/oeste*/ (cuarta sección).

conforme un rectángulo de cinco por cuatro metros, aproximadamente. La elaboración de las velas no es una celebración propiamente pública, lo cual no quiere decir que no se publiquen los momentos del ceremonial o la finalización de las mismas a través de cohetes y del traslado del cuerpo entero de las autoridades civiles y religiosas, así como de las velas (a la iglesia o a la alcaldía), cuando estas han sido concluidas. En este último gesto, caminar por las calles con las velas concluidas, es una cuestión abiertamente pública.

Este es un ritual complejo en el cual participan varias agrupaciones musicales (dependiendo de la celebración), toda la jerarquía civil y religiosa, así como un grupo de especialistas rituales, los *mitiat potch*/consejero/⁹, encargados de orquestar tanto la compleja elaboración de las velas como todos los gestos que se desarrollan en la ocasión (consumo de alimentos ceremoniales, entrega y consumo de mezcal y cigarrillos). El *mitiat potch* “principal” coordina a dos grupos distinguibles: el primero de ellos pesa la cera, corta el pabilo a la medida deseada y vierte la cera derretida sobre el pabilo que cada uno de los regidores del cabildo tiene como responsabilidad llevar/realizar (según la ocasión); bajo la coordinación del grupo de especialistas referido se encuentran los encargados de manejar el fuego (derretir la cera en fogones –generalmente hechos hacia el oeste, del “escenario”– e indicar con cohetes el momento en que se encuentra el ceremonial). La técnica de elaboración de las velas es simple: en términos generales, se derrite la cera y se vierte sobre una palangana de medianas dimensiones que se deja descansar sobre una tabla en el piso (entre el referente del centro y el extremo norte del espacio, en el diagrama); sentado en cuclillas, y con un pequeño recipiente, los especialistas hacen correr la cera caliente, de arriba hacia abajo, sobre el pabilo mientras éste lo sujetan por uno de los extremos y con una de las manos; la cera derretida cae sobre la palangana que se encuentra entre sus piernas. A cada baño de cera que recibe el pabilo corresponde un baño de agua fría sobre el pabilo/vela que crece y el cual lo realizan los miembros

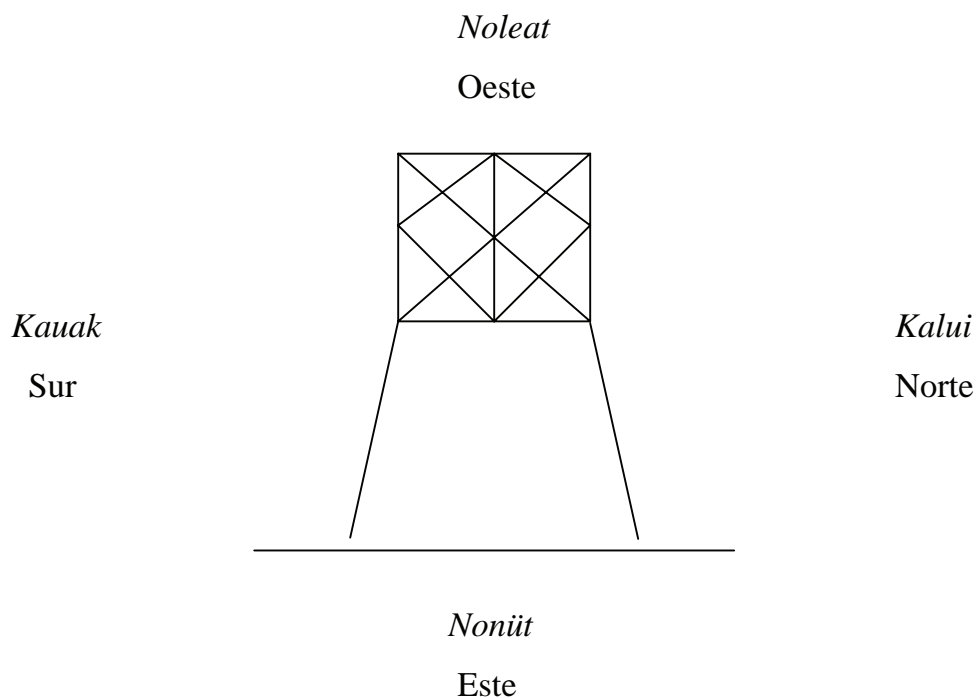
⁹ Saúl Millán y Paola García traducen el termino como “padre de la palabra” en atención directa a su componentes lingüísticos. Por mi parte, empleo la traducción libre de ‘consejero’ dada por varios de estos mismos especialitas.

del cabildo que con sus vueltas están haciendo una vela; este baño de agua fría se realiza sobre dos baldes de agua apostados en los extremos este y oeste dentro del espacio ritual. Como ya pudo haberse advertido, lo más significativo de la ocasión es que el movimiento de los que están elaborando con sus vueltas una de las velas es en el sentido indicado anteriormente: circular y al contrario de movimiento de las manecillas del reloj. De igual forma, la disposición espacial de los participantes es importante: hacia el extremo norte con relación a la parte que claramente puede reconocerse como el *centro*, se ubica las máximas autoridades civiles y religiosas del pueblo (alcalde primero, presidente municipal, alcalde segundo y maestro de capilla; ⊗ del último diagrama), sentados en una banca de madera y de frente a una gran mesa sobre la cual serán expuestas las velas concluidas para realizar un gesto denominado ‘holer la vela’, la cual es una especie de reverencia que todo participante/presenciente debe realizar como signo evidente de devoción y respeto. Este gesto es marcado y “envuelto” por el son *achirim kandeal*/‘oler la vela’/ de los *montse naab* los cuales siempre se ubicarán hacia el suroeste. Antes de cerrar con este ejemplo hay que agregar que la ‘labrada de la cera’ bien puede ser entendido como un ritual que pone en escena significaciones cósmicas, no solamente porque la construcción del espacio, disposición de los componentes centrales participantes, las secuencias y desplazamientos de los mismos obedece al modelo de representación espacio/temporal cuya exposición me ocupa, sino por la connotación semántica de las velas mismas: las velas son directamente asociadas a las estrellas del firmamento, a las “almas” de los difuntos (y ver Lupo, 1991 [1984]: 221) y representan, junto con las flores y la música, tres de las ofrendas esenciales que los huaves de San Mateo dirigen a sus divinidades.

Tercer ejemplo. Un objeto ceremonial: los *marquesante*. Este artefacto se emplea durante todo el periodo pascual y durante cuarenta días más después de concluida la Semana Santa. Puede dividirse en dos, uno que sencillamente se asemeja a una portería construida con varas medianamente gruesas con un poco más de dos metros de alto y tres de largo. Durante todos los sábados del periodo pascual

los policías cambian las hojas del *nakël* (suerte de lirio acuático de agua dulce) que se cuelgan sobre el travesaño. Se emplean tres y se ubican de la siguiente forma: uno afuera en frente de la entrada principal de la iglesia (en el atrio), otro detrás de la presidencia (hacia el sur en el diagrama) y el último en el centro del pueblo (ligeramente hacia el sur) en correspondencia directa con la parte frontal de la reja de entrada de la iglesia (ver apéndice 4). Los *marquesante* son elaborados y reelaborados por los alcaldes y sus suplentes (dos por cada uno), durante el periodo pascual, periodo éste último el cual se haya estrechamente relacionado con la solicitud de la lluvia (ver capítulo 5 y Rubeo, 2000).

Y es precisamente durante la Semana Santa el periodo en el que se desarrollarán actividades bien significativas alrededor de estos objetos rituales. Los viernes de cuaresma, antes de iniciar esta semana, se realiza una procesión (la cual sigue el mismo esquema de desplazamiento, circular y en sentido opuesto al movimiento de las manecillas del reloj) la cual atraviesa precisamente por debajo de los *marquesantes*. Esta procesión es precedida por un gesto que consiste en regar o trazar una línea de agua dulce por toda la trayectoria de la procesión. Esta labor la realizan los policías en coordinación del sacristán y auxiliados por cerca de veinte mujeres (niñas y soleras) que acarrear el agua en cantaros y cubetas. La relación de este gesto devocional de la procesión con la solicitud del agua está claramente marcada por el hecho de trazar con agua dulce el recorrido de las imágenes religiosas, así como por los componentes “decorativos” (*nakël* predominantemente) de los *marquesante*, por debajo de los cuales pasan las imágenes. El miércoles de la Semana Santa los *marquesante* son objeto de una reelaboración que les cambia significativamente su aspecto formal. Dos de estos tres objetos son modificados (el del centro y el del sur) por los alcaldes y sus suplentes. Estos adquieren mayor altura (4 o 5 metros) y son notablemente más elaborados (ver siguiente página):



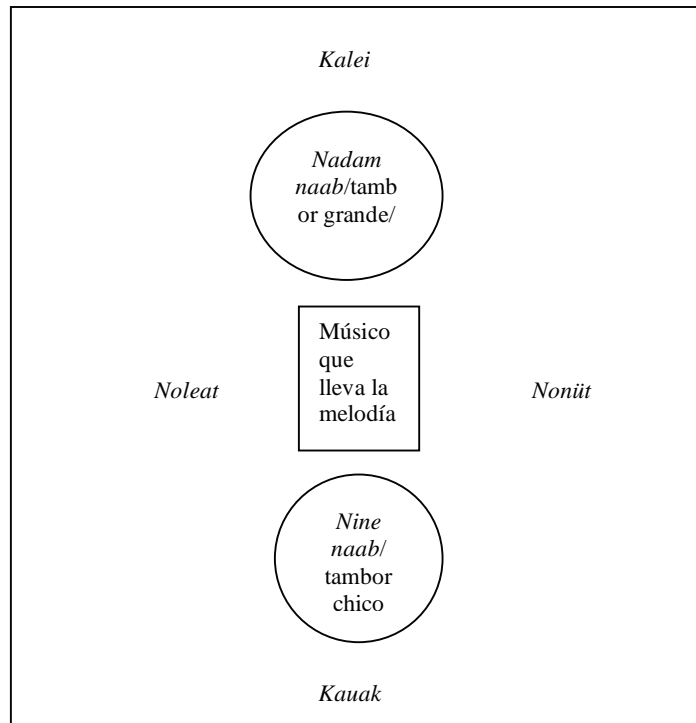
La forma del marquesante sintetiza sin duda una concepción espacial por su composición formal en clara forma de *quincunce*, (ver Medina, 2003 [2000] :166,173) por su ubicación también espacial dentro del contexto general del pueblo (en el centro), así como por los gestos ceremoniales que se desarrollan en relación a ellos. Sus atributos decorativos formales lo relacionan directamente con el agua dulce; por debajo de ellos pasa el agua dulce que guiará el camino de las imágenes de las procesiones de todo el periodo pascual; en los postes que sostiene la estructura superior se recargan temporalmente los *judíos* (del miércoles en que son elaborados al viernes santo en que son quemados a la orilla de la laguna *kiriú* hacia el sur, después de la procesión del ‘santo entierro’ de Jesucristo), los cuales representan, en el contexto de la semana Mayor, la materialización visual del desorden cósmico que ha generado el cautiverio y la consecutiva muerte de Jesús (ver capítulo cinco y Rubeo, 2000). Además el *marquesante* también representa dentro de la cosmología

huave una constelación celeste; figura y constelación que será reproducida en miniatura en la parte superior de muchos de los altares domésticos que tienen la característica de ser permanentes.

El cierre de la Semana Santa y del periodo pascual, se realiza el domingo de pascua y justo debajo de este artefacto. El gesto se señala con el encuentro de dos procesiones (para las mujeres Virgen de Dolores y para los varones San José) una de las cuales circula en sentido inverso al esquema planteado para que puedan encontrarse frente a frente, justo debajo del *marquesante* central, en el que las imágenes, portadas en los hombros, son inclinadas simulando que se dan dos besos en las mejillas al tiempo que las mujeres les vierten pétalos de flores *potpasiel* (estas mismas se aventarán/ofrendarán al océano pacífico en el segundo ciclo de procesiones de petición de lluvia los tres sábados consecutivos después de Semana Santa; ver apéndice uno y capítulo cinco).

Por último, el espacio que en el diagrama de los cuatro referentes espaciales absolutos (*kalui, kauak, noniit, noleat*) refiero como ⊗ se reproduce en otros contextos de interioridad como la ubicación de las mesas de las autoridades en la iglesia y en la alcaldía. Más aun, el desplazamiento de las autoridades a la hora de ocupar su lugar correspondiente procede en el mismo sentido circular señalado. De igual forma, el sentido de todas las procesiones (excluyendo a las de petición de lluvia y algunas de la Semana Santa) obedecen a este mismo esquema.

Música. Ahora bien, estos elementos estructurantes se reproducen en la misma *disposición espacial* de los músicos de lo ceremonial en sus ejecuciones musicales dentro de las celebraciones. Más aun, la disposición de los músicos reproduce en el *orden de lo sonoro* el esquema “básico” de clasificación: lo grave asociado hacia el norte y lo agudo el sur; la melodía siempre al centro (ver Contreras, 2000), como puede verse con claridad en el siguiente diagrama de localización (ver siguiente página):



Si bien los sonidos pueden estar asociados a los referentes espaciales del sistema de referencia absoluto (*kalui/norte/* y *kauak/sur/*, principalmente), la movilidad y el desplazamiento de los músicos en los escenarios ceremoniales hace que se pase de la predominancia del sistema absoluto de referencias espaciales a un sistema de referencia relativo, el cual encuentra en el músico que hace la melodía su punto central de referencia. Mejor, el sistema de referencia absoluto, el cual, recordemos que en la lengua y en la ideología huave es fijo y predominante con relación a los sistemas referencia intrínsecos y relativos, se le adhiere precisamente este último y efectivamente marcado por la movilidad de espacial de los músicos en sus participaciones ceremoniales.

Tomando como punto de referencia al músico que hace la melodía (sistema referencial relativo), el ejecutante del tambor pequeño siempre se ubica hacia el costado derecho y el grande, hacia el izquierdo. Tomado como punto de referencia a *poj/caparacho de tortuga/* (percutido con astas de venado) como uno de los sonidos

musicales característicos de los huaves (también usado entre los zapotecos), el ejecutante se posiciona de tal forma el instrumento que el sonido agudo de la lengüeta chica del quelonio queda hacia la derecha y el grave hacia la izquierda. La melodía, en contraste con las partes percusivas, parece constituirse como el eje central de la música ceremonial de los huaves, por lo menos de tres de las agrupaciones, como veré en los siguientes capítulos.

Para cerrar el apartado hay que decir que si los “principios que podemos considerar hegemónicos [...] son consumidos desde lugares particulares, lo que propicia la formación de diferentes sentidos para cada uno de ellos” (Aguado y Portal, 1996: 137), se puede comprender cómo es que los huaves de San Mateo relacionan la advocación católica del Apóstol San Mateo a los vientos del sur y la de la Virgen de la Candelaria a los del sur. Uno y otro, respectivamente, corresponden a *teat iünd*/señor viento del norte/ y *müm ncherec*/señora viento del sur/ como he visto. Estas designaciones y sentidos pueden entenderse como la respuesta que de los huaves de San Mateo hicieron a los procesos de construcción de la sociedad colonial; procesos que implicaron la promoción y el establecimiento de los nuevos principios de legitimidad del mundo social de frente a la realidad humana, socioeconómica y cultural del territorio americano.

En el caso específico de San Mateo los sentidos y las asociaciones que sus pobladores actuales hacen con relación a los elementos ideológicos del catolicismo, puede entenderse entonces como una respuesta activa hecha desde los subalterno y que en el transcurso de los años fue configurando un sistema coherente de creencias. La construcción de este sistema parte desde una representación del mundo precedente y se encuentra fuertemente entrelazada con las circunstancias históricas territoriales y las principales actividades económicas. El traslado histórico de su residencia hacia territorios caracterizados por la predominancia del elemento acuático determinó sin duda las significaciones que los pobladores de San Mateo debieron reelaborar. Algunas de las singificaciones más importantes están entrelazadas con los sentidos que se le dan al territorio y las cuales se reproducen a

través del *ombeyüts* como un sistema de representación espacial absoluto (Herrera, op cit.).

Es muy probable que los *elementos estructurantes* (organizadores y clasificadores de tiempo, espacio y sonido) puestos en escena en el ceremonial sean profundamente “primarios” (ver Aguado y Portal, 1996: 134). Los elementos organizadores generales se reproducen al interior de las músicas que para lo ceremonial, como lo veré detalladamente en los capítulos quinto y sexto. Por ahora y como punto de partida baste anotar el siguiente conjunto de oposiciones asociativas que se reproduce en diferentes órdenes de la vida social:

Grave	Melodía	Agudo
Norte		Sur
Masculino		Femenino
San Mateo	Santísimo Sacramento (representación del Sol-Jesucristo)	Virgen Candelaria
Rayo (grave)		
Vientos del norte		Vientos del sur

i.vi Hegemonía, cambio y tiempos sociales

Después de haber planteado estas reflexiones interpretativas absolutamente iniciales relativas a la organización y significación espacio/temporal a través de los ciclos de fiestas, de vida, desplazamientos, secuencias rituales y la misma música, considero importante salir de este ámbito de reflexión y volver a la *situación regional* en la que históricamente se ha inscrito la vida de los huaves de San Mateo ya que considero que es justo en la relación entre su interioridad y su exterioridad en donde habrá de ubicarse el *dinamismo* en términos de las permanencias y los cambios de su vida comunitaria.

Como señalé, la historia de los huaves y de la comunidad de San Mateo dentro de estos “ha estado siempre marcada por la relación asimétrica que mantienen con respecto a los zapotecos” (Hernández y Lizama, 1996: 31). Al mismo tiempo, esta relación “interétnica” regional se inscribe dentro de una formación social más amplia caracterizada también por su asimetría. Primero la Nueva España, luego la *vida nacional*. Esta doble *inscripción* (regional y nacional) de la vida de los huaves de San Mateo, me lleva a plantear que en la región así como dentro de la vida de la comunidad, coexisten diferentes temporalidades sociales (García, 1990 [1989]) en permanente relación y en cierto sentido disputa por el control y la normatividad ideológica de la vida social.

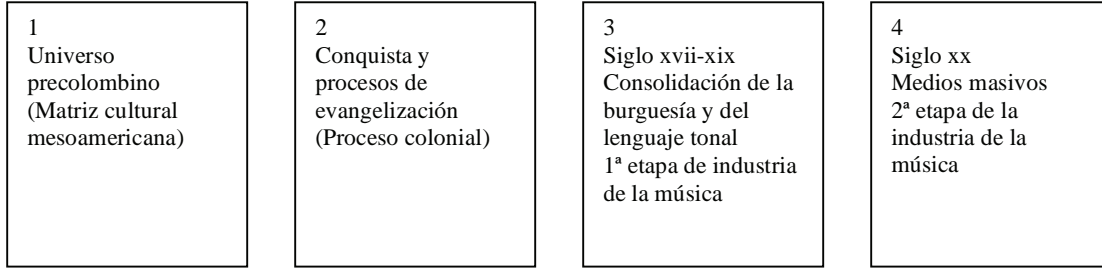
En este sentido, una de las características significativas de la coexistencia de estas temporalidades sociales es el control y en cierto sentido el “desplazamiento” paulatino de las representaciones del mundo de los pueblos originarios (huaves y zapotecos) por parte de la representación del mundo de la *modernidad* capitalista; control y desplazamiento de representaciones sociales que no ha sido un ejercicio mecánico del poder sino una disputa política e ideológica permanente que se dirime en diferentes ordenes de la vida de los grupos sociales. Antes, y por el momento, quiero señalar que por *representación* comprendo a los procesos de construcción/simbolización, delimitación y reproducción del mundo que sobre la base de lo real hace un grupo social determinado (la manera de comprenderlo, racionalizarlo, asumirlo y desplazarse en él); por *modernidad capitalista* entiendo a la representación del mundo que encuentra su punto de consolidación en el tránsito del siglo xix y xx; esta última forma de representarse el mundo se vuelca como la hegemónica en grandes extensiones del planeta entero y se instaura y se reproduce a través de reducidos y minoritarios sectores sociales que en adelante se empeñarán en pautar los ritmos de las distintas formaciones sociales regionales dentro del contexto mundial.

Ahora, la construcción de la hegemonía, bien regional o nacional, económica, interétnica y de clase, no se caracteriza exclusivamente por el “desplazamiento”

mecánico de una sobre la otra, sino por las formas en que las posiciones subalternas participan de la ideología de las clases y grupos dominantes, al aceptar, matizar, y en última instancia reproducir, la ideología hegemónica y con ello el consenso socialmente establecido y la configuración jerárquica y asimétrica que en general caracteriza la evolución histórica de la sociedad mexicana en su sentido nacional

En este caso, la *interpelación desde lo subalterno*, entendida esta como participación activa al mismo tiempo que como demanda reivindicativa, aquí se traduce como la adopción de las formas expresivas, de las representaciones estéticas y musicales de las posiciones hegemónicas de la formación social regional o nacional y de los diferentes momentos históricos, tanto como la transformación creativa que sobre la base de tales representaciones musicales realizan los grupos subalternos. Como revisaré detalladamente a lo largo de todo el texto, esta interpelación es antes que nada participación activa/creativa en la medida en que, en efecto, el *consumo* de desde lo subalterno es *participación* de las formas, contenidos, representaciones en una palabra, de los grupos hegemónicos. Este consumo/participación se hace desde una posición histórica, económica y cultural particular y a través de un mecanismo de descontextuación/recontextuación (Aguado y Portal, 1992), de tal forma que en el consumo desde lo subalterno queda establecido el mecanismo de interpelación que al mismo tiempo que posibilita participar de las formas hegemónicas, abre el camino de la impugnación pero sin llegar a romper el consenso social de una formación sociales establecida por un grupo o clase hegemónico.

En el campo de la música la interpelación se establece a partir de la participación, en mayor o menos grado según el caso, de los diferentes lenguajes musicales de las posiciones hegemónicas de los últimos siglos, tanto como de los de otros grupos subalternos. Planteadas estas ideas revisemos ahora lo que considero los cuatro momentos más determinantes en la *formación de las representaciones musicales* de los huaves de San Mateo del Mar. Los cuatro momentos (tres formaciones sociales) pueden representarse gráficamente así (ver siguiente página):



El primero de ellos es absolutamente determinante y claro en el proceso de formación de las representaciones músico ceremoniales de los huaves de San Mateo, tal y como he intentado exponer introductoramente en el apartado anterior de este capítulo. Se parte de este momento. La presencia no sólo de instrumentos musicales de claro y contundente origen precolombino (específicamente el caso de los caparachos de tortuga percutidos con cuernos de venado), sino algunas probables asociaciones simbólicas que se desprenden de los resultados acústicos musicales y una representación del mundo de filiación mesoamericana, nos hablan de la participación determinante de este primer momento en la formación de las representaciones musicales de lo ceremonial. El reconocimiento de estructuras de representación sociomusicales en las prácticas ceremoniales contemporáneas es contundentemente significativo para la comprensión interpretativa de la función social de la música dentro de los procesos rituales y de los procesos rituales dentro de una particular representación social del mundo.

Durante toda la vida colonial, por su cuenta, se recontextua el *lenguaje musical* hegemónico, al aceptarlo e incorporarlo activamente a la celebración del nuevo calendario religioso. Los contenidos ideológicos de la nueva religión son asumidos y leídos desde un contexto histórico y cultural particular, lo cual ocasiona que sean adaptados a las significaciones culturales de los procesos económicos y productivos también particulares. Lenguaje, dotaciones instrumentales, afinaciones, formas y técnicas de ejecución vocal–instrumental, formas y técnicas de construcción instrumental, son recontextuados desde una posición a todas luces subalterna a un

tiempo/espacio que atiende las necesidades de la colectividad local. Este proceso de recontextuación sin lugar a dudas debió ser muy complejo debido a los diferentes componentes culturales que intervinieron en lo que llamo la *personalización de las músicas* (capítulo 4) de lo ceremonial, como los componentes de origen “negro”, por ejemplo.

Este mecanismo de participación que puede formularse como descontextuación/recontextuación será nuevamente empleado en el tercer momento, apenas en el siglo xix y de frente a la primera “avanzada” de la industria de la música que instituye las representaciones musicales de las burguesías metropolitanas (Europa central), regionales (Cd. de México) y periféricas (pequeñas ciudades del interior) como las legítimas. Con ello se inicia un nuevo capítulo en la construcción de la hegemonía en el ámbito de lo musical y en la re-personalización de las músicas de lo ceremonial. La *consolidación del lenguaje tonal armónico* representaría para la burguesía y para la industria de la música uno de sus medios esenciales de afirmación y desplazamiento.

En un cuarto momento el desarrollo creciente de la industria de la música adquiriría una envergadura verdaderamente planetaria con la generación, control y extensión de los medios de comunicación masiva hacia grandes extensiones de la geografía humana del mundo. Esta extensión radial, que parte desde centros de poder económico y político específicos, no puede comprenderse más que como un proceso variable y no necesariamente unívoco. Como revisaré en el último capítulo, el caso mexicano y su desplazamiento en el istmo es particularmente interesante, por ahora solamente planteo que la industria de la música crea e instituye novedosos hábitos de producción, circulación y consumo de los hechos musicales modificando y haciendo más complejas las concepciones y las relaciones que los grupos humanos habían mantenido, hasta ese entonces, con la música. La presencia de los medios, de ningún modo, será un hecho menor ya que representó una transformación radical de la economía política e ideológica de la música. Ahondemos un poco más en ello.

Si bien es operativo plantear que el consumo de un tiempo/espacio (representaciones musicales) hegemónico desde una posición subalterna se haya atravesado por una “lectura” contextualmente determinante, y que es a través de este tamiz que se abre la posibilidad del establecimiento de diferencias y particularidades, no puede soslayarse que es justo a través de los medios de comunicación que la industria de la música difunde masivamente un nuevo sistema de valores asociado a lo “artístico musical”. Este sistema hace de las “estrellas artísticas”, principalmente del canto en sus inicios, una suerte de *agentes* autorizados para movilizar los contenidos ideológicos hegemónicos (Aguado y Portal, 1992). En otras palabras, la industria de la música instituye un sistema de valores en el cual las autoridades culturales y “pedagógicas” encargadas de transmitir la ideología dominante en el ámbito de las representaciones musicales, serán precisamente “los artistas” (que suenan en la radio y que se ven en las películas –luego la televisión), de frente a un público consumidor y expectante profundamente diferenciado socioeconómica y culturalmente¹⁰.

Para la iniciativa privada mexicana que potencia la propiedad monopólica de los medios de producción, circulación y comunicación masiva, los discursos musicales que difunde la radio no solamente serán un negocio, sino un verdadero instrumento de penetración ideológica. A través de las canciones que difunde la radio, sobre todo de la primera mitad del siglo xx, se difunden representaciones sociomusicales en la medida en que son una dramatización musical de las representaciones de la vida de las clases medias y burguesas urbanas, así como de las interpretaciones ideológicas y políticas hechas desde estas posiciones sobre la vida campesina y rural. A través de ellas se socializa no solamente un mensaje político ideológico en pleno proceso

¹⁰ En relación a la función de la figura de autoridad Aguado y Portal refieren con relación a la práctica médica lo siguiente: “...es a través de la autoridad pedagógica y de la subordinación de las representaciones populares de enfermedad, como se garantiza la incidencia de la práctica médica hegemónica sobre el quehacer cotidiano de los individuos que la practican y la consumen” (1996: 202). Aquí se entiende por autoridad cultural la figura del *médico* el cual efectivamente es el agente responsable de ejecutar el ritual médico de curación desde una concepción ideológica dominante y hegemónica de la salud y los procesos curativos.

de construcción de la vida nacional sino también todo un sistema de valores políticos, socioeconómicos y morales.

En el consumo actual de los discursos musicales mediatizados los prototipos ideales (valor, deber, mujer, noviazgo, matrimonio, de masculinidad, etc.) se confrontan con el “criterio de realidad” de la localidad o de un individuo integrante de ésta (Aguado y Portal, 1996: 155). Desde este principio parte el consumo local y de hecho poco o nada puede tener que ver con la realidad socioeconómica conocida o imaginada de las condiciones socioeconómicas y culturales de producción musical de la industria. Sin duda, el “artista” musical no se compara al peso que tiene la *autoridad cultural* de un profesor en una primaria o el médico en un centro de salud popular, como los agentes institucionales encargados de llevar a cabo la reproducción ideológica de la posición hegemónica nacional (ver Aguado y Portal, 1996), pero sí puede decirse que la figura del “artista” ha sido implícitamente legitimada como autoridad musical a través de un largo proceso de institución directamente promovido por la industria de la música y el espectáculo y la cual, como veré a lo largo del documento, ha impactado notablemente la vida de los pobladores de San Mateo y sus representaciones musicales.

Por último, como puede advertirse, la relación entre las músicas de lo ceremonial y las de la industria de la música es en realidad más compleja y antigua de lo que a primera vista parece. Tomando como punto de partida el análisis interpretativo de la formación de las representaciones musicales que en San Mateo participan haciendo lo ceremonial, dicha relación la comprendo como un proceso dialéctico que puede representarse como un desarrollo diacrónico acumulativo, en el cual se fueron sumando elementos de las distintas formaciones sociales, y sincrónicamente conflictivo en la medida en que los procesos históricos de construcción de la hegemonía de las diferentes formaciones históricas más bien han sido el resultado de claras tensiones políticas, regionales y nacionales, como hemos visto a lo largo de éste capítulo.

Capítulo segundo

Las músicas de lo ceremonial y la industria de la música

ii.i Los huaves de San Mateo del Mar y su música ceremonial

De la música no solamente puede decirse que sea una de las características importantes de todos los grupos humanos, sino, también, formas de objetivación sonora de sus percepciones de la realidad social, histórica y cultural. Además, las músicas representan objetivaciones sonoras de formas estéticas ideales, social e históricamente construidas por los mismos grupos e individuos, y cuyas funciones sociales pueden ir desde el divertimento hasta la solicitud del favor divino, por señalar tan sólo dos ejemplos arbitrarios y extremos. En el seno de las culturas y de los grupos sociales, las prácticas musicales cumplen en este sentido un papel claramente comunicativo, de literal “puesta es escena” de universos de significados asociados a distintos ámbitos de la vida de los grupos humanos. La representación performativa, esto es, en el acto mismo de hacer, escuchar y bailar música, constituye una ocasión espacio/temporal para la “deliberación” en torno a las pertenencias identitarias tanto de los individuos en particular, como de las culturas o los grupos sociales, en general.

El caso particular de los huaves de San Mateo del Mar es significativo en tanto es la única de las cuatro principales comunidades huaves en la que a lo largo del año se celebra un extenso calendario ceremonial asociado a una particular representación del mundo. La participación de las músicas en las celebraciones se encuentra lejos de desempeñar un papel complementario y “ornamental”. Por el contrario, las prácticas musicales ceremoniales constituyen un componente fundamental para la realización de las mismas ya que en gran medida es gracias a ellas que se ponen “en escena” universos de significados asociados a dicha representación social de la

realidad. En San Mateo las diferentes músicas que participan creando el espacio de lo ceremonial son producidas por varias agrupaciones que aquí caracterizo como músico ceremoniales, y que a pesar de que la mayoría de sus integrantes no se reconozcan propiamente como músicos, y aunque sus actividades no se ciñan exclusivamente a actividades musicales. Tales agrupaciones son los *cantores*, los *montsenaab*/los que tocan el tambor/, los *caballeros*, los *malinches*, la *mon ind*/orquesta de metales/ la banda de viento y las “mujeres rresponsoras” (adultas y jóvenes)¹. Las primeras cuatro representan verdaderas agrupaciones ceremoniales reconocidas así por ellos mismos, a diferencia de las dos últimas a las cuales las incluyo en la reflexión a pesar de que no sean reconocidas como tales en la comunidad².

Siguiendo con la acotación, en sentido estricto las únicas agrupaciones ceremoniales que hacen música y que tienen un reconocimiento como tales son los *cantores*, los *montse naab*, los *caballeros* y los *malinches*. Estos ocupan un claro espacio dentro de la estructura responsable de la celebración del calendario ceremonial. En cierto sentido, las mujeres pueden temporal y rotativamente ocupar un espacio dentro de lo ceremonial como sucede con las *mimomonach*³. El resto de

¹ La participación de todas estas agrupaciones en lo que denomino las ocasiones ceremoniales les confiere un sentido de unidad en su sentido funcional. De otra forma la mayoría de las músicas hechas por estas agrupaciones están contenidas, se enmarcan, dentro de la dinámica de la organización ceremonial y de las estructuras que hacen posible la celebración de sus festividades.

² Los trabajos antropológicos publicados sobre algunas de las músicas de los *huave* se reducen a las notas del disco número catorce de la serie *Testimonio musical de México* producidos por el INAH, realizadas por Arturo Warman quien, además, realizó la grabación en 1976 y a las notas que Saúl Millán y Paola García Souza hacen de la reedición de las mismas grabaciones en el 2002. Ambas notas, documentos publicados y especializados en lo musical, se circunscriben más dentro de lo que, siguiendo a Alan P. Merriam, se ha denominado *antropología de la música*. Esto es, el estudio descriptivo e interpretativo de la música *dentro* de la cultura (Merriam, 2001 [1977]: 72-78). Además, un significativo trabajo que retoma como elemento de primer orden a la música de lo huaves de San Mateo, lo representa los capítulos 3 y 4 escritos por Saúl Millán en 2003 (Millán, y García, 2003: 55-114). Desde la etnomusicología mexicana el breve trabajo descriptivo de J. Guillermo Contreras en la entrada de *Huaves* en el *Diccionario hispanoamericano de música*, es significativo (2000: 408-411). En el resto de la literatura sobre San Mateo las alusiones a lo musical se reducen a enunciaciones aisladas y esporádicas (Signorini, 1979; Ramírez, 1987; Rubeo, 2000).

³ Esta denominación se les otorga precisamente a las mujeres que responden, durante una semana entera, los rosarios de las madrugadas de todos los días del año. La designación semanal de estas mujeres, antes solamente jóvenes solteras, sigue todo un protocolo en el que, previa designación de los turnos por parte del maestro de capilla con base en una lista de los católicos de la comunidad, los topiles de la iglesia asisten los días domingos a la casa de las convocadas a entregar un *naangorat mayor* (una especie de pequeño bastón de mando) y uno *menor*. Si bien son dos los “bastones” que se entregan, a cantar los rosarios pueden asistir más

sus participaciones se ciñe a las respuestas cantadas que hacen de los rosarios, responsos y las alabanzas en las *procesiones* públicas, *sepelios*, o en las ocasiones de *velorio* y rosarios en la casa de los mayordomos y dentro del espacio doméstico. En todas estas ocasiones son guiadas bien por algunos de los *cantores* o por algún especialista ceremonial, como el responsable de ejecutar la celebración del *velorio*, con rezos y cánticos en el contexto doméstico durante una noche entera⁴. Cabe señalar que su participación en estos dos últimos eventos señalados, está determinada por el dominio de ciertos saberes prácticos que en la actualidad pocas mujeres adultas poseen.

Ya entrados en acotaciones, vale también señalar que además de las celebraciones fijas del calendario ceremonial, existen otras ocasiones móviles, que si bien no se inscriben estrictamente dentro del sentido general del calendario, las incluyo aquí y las denomino también como ceremoniales en tanto considero que en estas, como en las principales, existen puntos de articulación en la medida en que se ponen en juego elementos simbólicos estrechamente relacionados con las otras ocasiones y en las cuales la participación de lo musical es también determinante. Por actividades ceremoniales principales entiendo la celebración de todo el calendario de fiestas patronales (Fiesta de la Virgen de la Candelaria, del patrón San Mateo y del Corpus Christi), todo el periodo pascual, el ciclo de procesiones de peticiones de lluvia, así como las actividades cotidianas que el grupo de los *cantores* realizan en los rosarios en la iglesia durante todas las madrugadas del año (ver apéndice 1). Habrá que adelantar que la celebración de todo este ciclo se haya en estrecha

mujeres. Al finalizar la semana, éstas depositan los pequeños “bastones” sobre la mesa de las autoridades de la iglesia y dan por concluido su servicio.

⁴ Por ahora solamente baste decir que la celebración del *velorio* no corresponde al hecho de velar a un difunto. Sino a la celebración que una familia hace en honor a uno o a varios de sus difuntos y cuya finalidad última es hacerlos subir al cielo, donde idealmente deben permanecer. Estas celebraciones se hacen durante todo el año, por no decir, casi cotidianamente. Este hecho hace que la actividad de las responsoras, así como de los especialistas rituales mortuorios, sea, si no intensa, por lo menos permanente. Por otro lado, las celebraciones de los velorios se rigen por un conteo que va de la forma siguiente: se realizan velorios a la semana de la defunción, a los cuarenta días, al año y luego cada año el día de la muerte por varios años más concluyendo con la celebración de una misa (‘pagada de la misa’).

relación con la solicitación y “regulación” de la lluvia como el elemento determinante para la actividad económica: la pesca de camarón.

En este sentido, ¿dónde se inscriben las prácticas músico ceremoniales? Toda la organización ceremonial de San Mateo del Mar representa un modo de interacción social que, en su sentido más amplio, está supeditado a lógica del sustento y de la pesca como la actividad productiva más importante del grueso de los miembros de la comunidad. La mayoría de sus miembros pescan para comer y vender, y venden para vivir. En época de lluvias, cuando aumenta la producción de camarón, los costos de este se reducen casi a la mitad del precio de la época de secas, de tal forma que los precios del mercado son regulados por los acaparadores e intermediarios, tanto locales como foráneos. En las últimas décadas las repercusiones negativas del cambio climático, los efectos también negativos de la pesca no controlada, la sobrepoblación, entre otros factores, han hecho que la producción de camarón y pescado escasee (ver Signorini, 1979: 35-36, y 24, 26; Millán y García, 2003: 11-13). Es en este sentido que no resulta extraño que la gente hable siempre en términos de ‘no, ya no hay; antes sí’. Es decir, se rememora un tiempo pasado y se relaciona con la abundancia de agua, pescado y camarón. Un miembro de la agrupación músico ceremonial de los *cantores*, por ejemplo, refiere que ‘los jóvenes ya no saben’. En esta relación con el pasado resalta la evocación de lo abundante, lo organizado, la participación de la gente, en abierto contraste con una suerte de contingencia estacionada que se inaugura a partir de la presencia de algunos de los procesos de modernización a mediados del siglo xx, como el incremento de los programas de castellanización promovidos a través de la educación por el estado nación, la introducción de la luz eléctrica, el agua potable y la construcción de la carretera de terracería que los conecta con la ciudad puerto de Salina Cruz (ver Signorini, 1979: 24; Ramírez, 1987: 20-21; Hernández y Lizama, 1996: 79-80). Entre la recuperación del pasado y las incertidumbres del futuro próximo, la gente de San Mateo, jóvenes y viejos, parecen dirimir sus sentidos del presente.

Como muchas otras realidades del país, la realidad económica de San Mateo ha empujado a muchos de sus miembros a buscar otras alternativas de vida en las ciudades vecinas, en las grandes ciudades del país e inclusive en el extranjero. No obstante, la pesca sigue siendo la actividad económica central de la mayoría de los pobladores y es precisamente en torno a ella que gira la intensa actividad músico ceremonial. La extracción del producto pesquero, tanto del mar pacífico como de las lagunas del interior, es una actividad exclusivamente masculina. No obstante en el proceso de tratamiento y conservación del mismo producto, interviene activamente la mujer. La actividad de la venta del producto es absolutamente femenina. En el Golfo de Tehuantepec (Océano Pacífico) se pesca poco y solamente con atarraya o con una técnica interesantísima que emplea la fuerza de los vientos del norte para levantar un papalote que, a su vez, arrastra una red hacia el interior del océano (el papalote tiene una cuerda atada a la red y otra que permite el control tanto de la red como del papalote por parte del pescador). Sin embargo, la mayor actividad pesquera se desarrolla en las lagunas del interior (*kalei*) y generalmente en las orilla, desde la altura de San Mateo (siguiendo la lengüeta con dirección al este) hasta la “boca barra” de San Francisco por donde se conectan las lagunas del interior con el océano (ver mapa inicial). La técnica más generalizada es la de la trampa del ‘copo’ y ‘candil’. Cada pescador tiende de una a tres trampas que intermitentemente revisará durante toda la noche. Hoy en día han desaparecido las técnicas de pesca colectiva y ahora se realiza entre grupos pequeños de familiares o amigos y en general la norma es que cada quien pesque lo suyo (para antiguas técnicas de pesca colectiva ver Signorini, 1979; para tecnificación en toda el área huave Hernández y Lizama, 1996). Aunque suele hacerse de día, la pesca es una actividad esencialmente nocturna, por uno o por varios días.

Todo el conocimiento sobre el tiempo, como los ciclos lunares, los ciclos pluviales y el desplazamiento de los vientos, queda finalmente supeditado a una suerte de incertidumbre ocasionada por el “comportamiento” de la lluvia y del camarón. Por ejemplo, se dice que cuando hay poca luz, en la noche, es decir,

cuando hay ‘efecto de la luna’, el camarón ‘sale’, cuando hay luz de luna ‘se entierra’⁵. No deja de ser tentador plantear que es de la incertidumbre ante la pesca de donde se desprende un claro fervor religioso que alimenta la intensa actividad ceremonial⁶. En efecto, esta idea de la incertidumbre con relación a la pesca del camarón, sobre todo relacionada a su escasez, tendría que dimensionarse a partir del reconocimiento de una disposición socioeconómica y cultural de dependencia casi absoluta hacia los tiempos y las respuestas de la naturaleza, como las lluvias, los vientos y el “comportamiento” del mismo camarón. Además, la eticidad normativa de la vida social también parece estar fundamentada en esta motivación por mantenerse dentro de los márgenes de un orden ideal deseado como garantía de ciclicidad y normalidad que posibilite la reproducción y la continuidad⁷.

ii.ii Los grupos ceremoniales y el calendario ceremonial

En San Mateo existe una compleja estructura de gobierno que incluye el cabildo, los grupos ceremoniales y todas las agrupaciones asociadas a la iglesia y a los servicios que ésta requiere y que de ella se desprenden⁸. En la actualidad la administración del calendario ceremonial recae sobre los alcaldes y su cuerpo de suplentes, sobre las autoridades de la iglesia y las mayordomías. Entre estas instancias y las agrupaciones evidentemente existe una coordinación que en otro momento parece haber estado mediada por la corporación de los doce ‘pregoneros’ encabezados por

⁵ El *efecto* va del cuarto menguante a la luna nueva de cada ciclo lunar. Si bien todos los pescadores coinciden en los beneficios del efecto de la luna, algunos más plantean que el camarón ‘sigue la luz’, y es por ello que se justifica el uso generalizado del ‘candil’, el cual es hecho por ellos mismos con una pequeña lata y una mecha que se mantiene encendida con petróleo; el ‘candil’ se sujeta a la vara, que clavada sobre la superficie de la tierra y sobresaliendo sobre el nivel del agua, sujeta la trampa del ‘copo’.

⁶ Para Saúl Millán y Paola García el ciclo ceremonial tiene los siguientes objetivos: “De ahí que las alteraciones del ciclo pluvial no sólo incidan en el ritmo y la intensidad de las actividades económicas, sino también justifiquen para los huaves la existencia de un ciclo ceremonial que tiene como objetivo suscitar la lluvia” (2003a: 14; y ver Lupo, 1994).

⁷ Con relación a la conducta moral y “ejemplar” de los alcaldes, como los mediadores principales de los hombres huaves con sus divinidades, ver Paola García (en Millán y García, 2003: 30-31).

⁸ Otrora, estos eran los únicos espacios e instancias dentro de los cuales los miembros de la comunidad encontraban un espacio de incorporación orgánica hacia su comunidad (Signorini, 1979: 105-107; García, en Millán y García, 2003: 33-35).

el 'juez de mandado'. En otro momento, esta última figura participó directamente dentro de la estructura de cargos en la línea civil (Ver Signorini, 1979: 116).

El grupo de los *cantores* actualmente se compone de aproximadamente veinte integrantes, y se integra por maestros de capilla, fiscales y sacristanes pasados y actuales, muchos de los cuales ya no participan en las celebraciones. Este grupo es el responsable de nombrar a las autoridades de la iglesia como el maestro de capilla, el fiscal y el sacristán sin la intervención directa del cabildo ni de la asamblea popular que designa al segundo. Antes, cuando el fervor religioso era mayor y no tenían dificultades para cubrir la totalidad de los cargos, los cantores también nombraban a los topiles de la iglesia. Este, el *antes*, será un elemento discursivo constante de la gente⁹. Este grupo, o algunos de los miembros de este, cantan todos los días en el rosario de la madrugada, en las ceremonias festivas más importantes y en las diferentes ceremonias relacionadas con la muerte como los *velorios* y los entierros. Vale anotar que los *cantores* "crecieron" en la iglesia ya que todos ellos fueron 'entregados' por sus padres como 'ofrenda', empezando sus servicios como acólitos, en el "escalafón" más bajo del sistema de cargos en la línea de la iglesia hasta llegar al cargo rotativo más alto: maestro de capilla (Signorini, 1979: 104; García, op. cit.: 32)¹⁰.

Los *montse naab*/los que tocan el tambor/. La música de esta agrupación es especial para las celebraciones enteras e incluso para cada actividad que se desarrolla dentro de éstas, en tanto su música es uno de los elementos que traza la secuencia de los ceremoniales. Por ejemplo, a partir de los rasgos distinguibles de un son de esta agrupación, o de todo un repertorio e inclusive de un resultado acústico final, se puede saber del momento en que se haya la celebración. De otra forma, el

⁹ Ahora, los topiles de la iglesia son nombrados a través de la asamblea popular.

¹⁰ Hace pocos años los integrantes del grupo se manifestaron cansados y dejaron de nombrar los cargos en una especie de renuncia a sus funciones ceremoniales. En respuesta, la asamblea general del pueblo designó a responsables de la iglesia sin ser miembros de los *cantores*, pero sus funciones no fueron satisfactorias porque no tenían los conocimientos ni musicales ni ceremoniales para desempeñar el cargo. Este acontecimiento parece haber llevado a las autoridades civiles y a la población católica de la comunidad en general, a revalorar la importancia de los cantores para la realización de todo el calendario ceremonial. En otros términos, a valorar la importancia de sus servicios religiosos.

reconocimiento de determinados rasgos sonoros puede referir a un momento específico o a la ocasión entera. Por ejemplo, son para ‘oler la vela’ indicando que se ha concluido la elaboración de las velas que se emplearán en el curso de la celebración y las que entregarán como ofrenda a las imágenes religiosas de la iglesia. Pero lo más significativo es que esta agrupación es una suerte de brazo musical de los alcaldes, además de ser los mediadores musicales entre diferentes instancias: los alcaldes y los cantores, los mayordomos y los alcaldes/cantores, los mayordomos y cofradías con los alcaldes, los alcaldes y el pueblo, cuando, por ejemplo, para esta última mención, se convoca asamblea¹¹.

Los *caballeros*. La estructura es la siguiente: primer y segundo *caballeros*; cuatro *sabaneros*, dos del primero y dos del segundo (García, op. cit: 34). Este grupo tiene su participación más importante en la fiesta del Corpus. Hay que adelantar que en el contexto de la fiesta del Corpus, los dos caballeros principales son asociados a la riqueza y a lo extranjero. Ellos, dice la gente, ‘traen cargada su mula de dinero’. Su participación sonora musical se limita a la emisión de gritos, silbidos y la producción de un peculiar sonido metálico que se obtiene de batir una tira de cuero curtido de res a la cual se le amarran entre quince y dieciséis pequeños cencerros. Todas estas sonoridades, en conjunto, acompañan a los sones de los *montsenaab* y también pueden entenderse como demarcadores de la secuencia ceremonial. Por ejemplo, en el contexto de celebración del Corpus Christi es la única ocasión en que participan los *caballeros* dentro del extenso calendario ceremonial. En ciertos momentos y espacios determinados algunos de sus miembros baten “sartales” de pequeños cencerros (*skil*) al mismo tiempo que otros emiten chiflidos en coordinación con los primeros. Estos “juegos” pueden entenderse como un complemento musical de los sones que hacen los *montse naab* en tanto ambas orquestaciones, en esta celebración en específico, participan siempre, en conjunto, salvo una excepción en la que los primeros lo hacen solos batiendo/chiflando afuera

¹¹ Para convocar a asamblea popular esta agrupación toca un son para cada una de las tres secciones que actualmente componen la comunidad, sin contar a las colonias. Un son identifica a cada una de las secciones y la convocatoria musical se hace por la madrugada.

y de frente a la iglesia, lo cual indica que la celebración llegó a su fin. La participación de los *caballeros* le otorga tanto a los sones de los *montse naab* como al el resultado acústico musical final de la celebración de Corpus Christi, una sonoridad muy particular y distinguible. Millán (2003a: 100) entiende la presencia sonora de los *skil*, como el ruido que al interior de toda una cadena sintagmática contenida dentro de todo el sistema ceremonial, tiene como finalidad sancionar el encuentro o la unión entre dos temporadas del año, una considerada masculina y la otra femenina (Ibíd.: 102). Si bien la interpretación es sugerente veremos que el ruido de los cencerros pone en escena otras significaciones y que no solamente tiene que ver con esta sanción.

Los *malinches*. Esta agrupación ceremonial participa en las tres celebraciones principales (Santo Patrón, la Virgen de la Candelaria y el Corpus Christi) esencialmente danzando. Vale denotar que, a excepción de los *caballeros* que solamente lo hacen en Corpus, los únicos momentos en los que en la actualidad participan los grupos ceremoniales en conjunto, son las tres festividades principales del calendario ceremonial. Los malinches, como la totalidad de los grupos ceremoniales, solamente se integran por varones y representa la única agrupación dancística de las dos que hasta hace no muchos años existieron. Los *das*, fue la otra agrupación que era acompañada con la música de los *montse naab* y de la cual solamente queda la agrupación que se reúne con motivo de realizar la danza ritual *omal ndiek/cabeza de serpiente/* en el contexto de la fiesta del Corpus Christi en pleno centro del poblado y también acompañados por los *montse naab*.

Los *mon ind/orquesta de instrumentos de alientos-metales/*. Esta no es una agrupación ceremonial, sin embargo, su participación musical no puede desestimarse en tanto es ella el refuerzo instrumental principal de los *cantores*. A los participantes de la orquesta los convoca y los reúne exclusivamente la ocasión de la celebración y su participación está supeditada al acompañamiento instrumental de los cantores. Un elemento importante es que dada la escasez de músicos instrumentistas (de metales y de alientos madera), algunos y ocasionalmente todos

los que participan en algunas celebraciones como *orquesta*, acompañando a los *cantores*, pasen de un momento ritual a otro a ocupar otra figura, es decir, a constituirse como una agrupación musical totalmente diferente, el de la *banda*, tan sólo por tocar otro repertorio y por incorporar instrumentos de percusión. Esto es, además de que la *orquesta* no emplea instrumentos de percusión y la *banda* sí, el repertorio es diferenciable no tanto por las características propiamente musicales, de hecho no por ello, sino por que el repertorio de la primera acompaña gestos esencialmente rituales y, el de la segunda, momentos de la celebración más bien festivos o menos densos en términos de la ritualidad¹².

Por su parte, ya he señalado aquí las ocasiones y la forma en que las *mujeres* participan musicalmente en la celebración del calendario ceremonial. Baste agregar que su participación no es menor, ni menos significativa, a pesar de ocupar una posición en cierto sentido secundaria y también estar supeditada, como la *orquesta*, a las participaciones musicales de los *cantores* y, en su caso, rezanderos. Dentro de la música ceremonial su participación es exclusivamente vocal.

Los *mitiat potch/consejero*/. Vale mencionar un importante grupo de especialistas ceremoniales que si bien no hacen música, su participación en la celebración del calendario es determinante. En los espacios ceremoniales este grupo es el único que tiene contacto con las mujeres, generalmente dedicadas a la elaboración de las comidas ceremoniales. Ellos son los depositarios de la palabra, los que conducen las celebraciones y guían a los celebrantes en los gestos y protocolos propios de la ocasión; ellos son, también, los especialistas que realizan alianzas matrimoniales.

A primera vista podría decirse que entre todos los grupos ceremoniales existe una suerte de autonomía con relación a los otros grupos, al cabildo y a las autoridades de la iglesia. Sin embargo, el margen de “autonomía” entre los grupos

¹² Es probable que la ausencia de instrumentos de percusión en la orquesta, como platillos, bombo y tarola, obedezca a la prohibición expresa y más o menos generalizada de los religiosos católicos de no emplear este tipo de instrumental en los servicios religiosos, principalmente dentro de las iglesias. Cabe señalar que la orquesta sí participa dentro de la iglesia mientras la banda nunca, solamente en el atrio.

los hace diferenciarse entre sí, manteniendo una distancia relativa entre agrupaciones. En cierto sentido, la pertenencia de los individuos a uno de los grupos, a un tiempo, los distingue en la medida en que los incorpora y los separa en la medida en que los diferencia con relación a otros. En otros términos, es una suerte de margen de autonomía dentro de una interdependencia general. La organización grupal puede dar la impresión de que se actúa por cuenta propia y sin aparente sentido colectivo. Sin embargo, la especialización de las tareas ceremoniales genera un primer nivel de pertenencias a unidades menores, en tanto que la totalidad de la celebración construye un segundo nivel con relación a la totalidad de la comunidad entera: ser huave o ser de San Mateo del Mar.

Sin embargo, la vitalidad de los grupos ceremoniales, en términos de la incorporación activa de sus miembros jóvenes al desempeño de sus actividades, dista mucho de encontrarse en situación bonante. Por el contrario, y a pesar de la intensa actividad ceremonial, ya no tienen la organicidad que los mismos miembros refieren que tuvo hace décadas¹³. Por otro lado, la comunidad no es homogénea, baste citar la cantidad no pequeña de miembros que pertenecen, desde hace pocas décadas, a otras religiones y sectas religiosas, al igual que las diferencias económicas internas. Por ejemplo, un profesionista, al igual que un tendero o un propietario de auto trasportes, tiene otra posición social, simbólica y económica, al interior de la comunidad.

En otros términos, a pesar de la organicidad de la celebración del calendario ceremonial las prioridades sociales de un sector amplio de la comunidad se desplazan hacia otros tiempos y espacios que poco o nada tienen que ver con la celebración del calendario y con lo que ahí se pone en juego. Esto es, la vida religiosa y las actividades que gravitan a su alrededor, como uno de los vehículos principales de estructuración de los individuos, pierde paulatinamente terreno. Como se verá adelante este hecho se encuentra en relación estrecha con el ámbito de las

¹³ Italo Signorini habla incluso del derrumbe “del mundo religioso tradicional” de los huaves de San Mateo (1974: 94), y refiere las 25 ocasiones festivas que anteriormente se realizaban.

prácticas musicales. Los tiempos pautados por la religiosidad católica y la celebración del calendario ceremonial parecen supeditarse poco a poco a otras dinámicas sociales ¿Cuál es el origen o qué motiva este desplazamiento? Antes de la presencia directa e incontenible de los procesos de modernización, todo parece indicar que la vida social giraba en torno a la producción camaronera y a la singular religiosidad católica como dos de los elementos fundamentales de la vida social. Los miembros de la comunidad eran integrados mediante diferentes mecanismos, obligaciones y agrupaciones, como las musicales mismas. Esto es, desde y para reproducir una idea del mundo, un representación¹⁴.

Sin embargo, la importancia de la celebración actual del calendario ceremonial de San Mateo radica en que estas ocasiones constituyen unidades espacio/temporales en las que se ponen en juego contenidos culturales que son el resultado de largos procesos de configuración y los cuales delinean un perfil característico, una singular representación del mundo. Ahora, la importancia de la participación de las agrupaciones músico ceremoniales en su realización, radica en que sin su presencia no hay ocasión ceremonial. En otros términos, el valor social del saber práctico del cual son depositarios lo músicos es de suma importancia para la construcción del espacio/tiempo ceremonial, así como de la celebración del calendario en su totalidad. En su conjunto, el valor cultural de la celebración del calendario es de primer orden en tanto en su realización se articulan tanto los procesos de pesca, como la reproducción de una visión del mundo que, a pesar de perder terreno, no por ello deja de estar presente y de ser determinante. Sin embargo, como veré en el apartado siguiente, San Mateo no ha estado ni está actualmente aislado de la vida social y económica tanto de la región como del país, sino que se ha mantenido en contacto permanente con el mundo “exterior”.

¹⁴ Desde su concepción materialista de la historia, y en oposición abierta al idealismo alemán, Carlos Marx y Federico Engels, nos dicen con relación a las representaciones de los grupos humanos, lo siguiente: “Las representaciones, los pensamientos, y las relaciones intelectuales de los hombres aparecen ahora [...] como la emanación directa de su comportamiento material” (1985, [1845-6]: 36).

ii.iii Situación de relación

En la actualidad la comunidad de San Mateo del Mar interactúa con otros universos sociales y de significados a través de las relaciones comerciales regionales y laborales que cotidianamente sus miembros entablan, tanto a través de la contundente y también cotidiana relación con los medios masivos de comunicación. Y es precisamente en un ámbito de estos en los que pretendo enfocar la atención: me refiero a la interacción que los miembros de la comunidad (músicos y no músicos) entablan con los universos simbólicos movilizados por los productos de la industria musical a través de la radio y de los aparatos reproductores de cintas y de discos. Esto es, en el ámbito de lo musical los individuos interactúan cotidianamente entre dos universos musicales: el de las prácticas músico ceremoniales y el que moviliza la industria de la música.

Ahora, me pregunto lo siguiente: ¿cuál es la finalidad de esbozar una caracterización diferencial entre lo que reconozco como dos universos de prácticas musicales en el contexto de la vida de la gente de San Mateo del Mar? ¿Qué sentido tiene demostrar que uno y otro son diferentes y que, sin embargo, se encuentran en situación de relación? En última instancia el sentido general de las siguientes reflexiones tiene como finalidad desnaturalizar precisamente lo que llamo situación particular de relación, así como poner de manifiesto las implicaciones políticas aquí en juego. Ahora, si toda relación tiene su historia ¿cómo ha sido históricamente posible la construcción de esta relación? Primero, planteo que ambos universos de práctica musicales comparten elementos de una *representación del material sonoro* en un nivel, esencialmente y si se me permite la analogía, gramatical. “Gramática” compartida, vale acotar, que más funciona como una plataforma, como un punto de partida, desde la cual se hacen las prácticas musicales.

Si la interacción cotidiana de estos dos universos de prácticas musicales, no solamente es un asunto ordinario sino absolutamente normal, me parece pues lícito suscitar la duda, por no decir la sospecha, en torno a la naturalidad de esta relación. La tesis es simple, y sin embargo, complicada en su demostración. La tesis es la

siguiente: a partir de su interacción cotidiana con dos universos de prácticas musicales, entendidas estas como formas simbólicas y como prácticas sociales, los individuos redefinen permanentemente sus posiciones sociales. Esto es, a través del consumo o de la producción de discursos musicales hay una reproducción de las diferencias sociales tanto al interior como al exterior de la comunidad. Una comunidad, por su parte y entendida esta en su conjunto, circunscrita al interior de un espacio social nacional, económica y culturalmente, profundamente estructurado y jerarquizado (ver Bourdieu, 2003 [1979]).

Pero, ¿en qué medida ambos universos están en una situación de relación? El primer argumento tiene que ver con el hecho de que ambos universos comparten una representación, en términos de clasificación, del material sonoro musical en un nivel “sintáctico”. El origen de esta situación es de carácter histórico e intentaré argumentar que esa situación encuentra sus razones explicativas en los procesos políticos y socioeconómicos en los que la comunidad de San Mateo se ha visto involucrada a partir de los procesos de conquista y colonización. Es en este último sentido que el segundo argumento pretende exponer en qué medida dicha situación no ha sido ni es insignificante. Los procesos de construcción de la sociedad colonial implicaron que una propuesta clasificatoria fuera instituida como hegemónica¹⁵.

El argumento es el siguiente: en la vida cotidiana de San Mateo del Mar la presencia paulatina y ascendente de la industria de la música fue desplazando al conjunto de las expresiones músico ceremoniales de una posición central y también

¹⁵ Amparo Sevilla hablando de la manera en que “la cultura de la clase dominante se torna hegemónica” (1990: 26) y de la relaciones que se establecen al interior de las culturas dentro de una misma formación económica social (Ibíd.), nos dice lo siguiente: “La cultura hegemónica es la que imprime su sello a las demás [...] esta se constituye como un marco de referencia general para la mayoría de la sociedad” (Ibíd.). por su cuenta las culturas subalternas “poseen aspectos diferenciales de la cultura hegemónica en cuanto a la diversidad de formas de representación simbólica del mundo, pero debido a su condición de subordinación presentan una condición de inserción de la cultura hegemónica, mezclada con elementos propios producidos por su práctica cotidiana y por sus condiciones materiales de existencia [...] estas culturas tienen un doble carácter: de aceptación e impugnación de la cultura hegemónica” (Ibíd.). Y más adelante plantea las siguientes reflexiones: “La interacción entre las culturas subalternas y la hegemónica implica una adopción de elementos por ambas partes, pero existe una notable diferencia en cuanto al sentido que cobra la incorporación de elementos culturales pertenecientes a otra clase [...] la cultura hegemónica que consume las clases subalternas tiende, por lo general, a reproducir el sistema establecido, aunque en dicho consumo se dé una interpretación distinta al mensaje original por parte de las clases citadas” (Ibíd.: 27).

hegemónica hacia una posición secundaria. Este será, junto con la conjetura de que a través de las prácticas musicales, entendidas estas como formas simbólicas y como prácticas sociales, se posibilita la reproducción de la diferenciación social, uno de los nexos fundamentales del documento entero. Y es precisamente esto lo que voy a tratar de explicar. Será mejor empezar por lo primero, es decir, por caracterizar las músicas de lo ceremonial en tanto son ellas, por decirlo de algún modo, las que aparecen primero en escena.

ii.iv Caracterización de la música ceremonial

Primero, formalmente las músicas que hacen cada una de las agrupaciones son diferentes. Sin embargo, estas comparten, en mayor o en menor grado, elementos de una representación del material sonoro musical históricamente impuesto y en parte, habrá que decirlo, históricamente aceptado. Esta suerte de “lenguaje común”, en su sentido exclusivamente estructural, es solamente el trasfondo sobre la base del cual cada una de las expresiones se realiza. Como se verá en capítulos posteriores la reflexión sobre los procesos de simbolización de dicha clasificación del material sonoro representa otro nivel del análisis. La mayoría de las agrupaciones participantes no son grupos musicales en el sentido o en la noción de agrupación musical moderna, sino agrupaciones, que denomino ceremoniales y que hacen música. Marcar esta diferencia es importante en tanto la gran mayoría de ellos, mujeres y varones, no se reconocen propiamente como músicos, sino como una suerte de “servidores”. Más aun, como he señalado, la lógica de sus prácticas se orienta y se enmarca dentro de la dinámica de la organización y la celebración de lo ceremonial.

Hablando de las danzas tradicionales de los pueblos originarios Amparo Sevilla nos plantea unas ideas que bien pueden valer para el caso de las agrupaciones musicales ceremoniales: “la mayoría de las danzas y bailes tradicionales mexicanos forman parte de manifestaciones culturales creadas en modos de producción

precapitalista” (1990: 155). Ahora, la coexistencia de estas con otras danzas y músicas de sello más bien capitalista puede explicarse, siguiendo las reflexiones de Sevilla, “atendiendo las características que adopta el desarrollo del capitalismo en México (Ibíd.: 156), lo cual nos da cuenta de la “coexistencia y la integración de distintos modos de producción bajo la dominación capitalista” (Ibíd.). En este sentido, las expresiones, musicales en este caso, se origina desde dos estructuras socioeconómicas (Ibíd.), sin embargo, esto se encuentra lejos de representar una relación neutral con relación a las manifestaciones que proceden de otras posiciones ya que “el cambio de relaciones de producción ante las cuales se encuentra el trabajador, antes campesino, trae como consecuencia el cambio de sus representaciones, comportamientos y valores” (Ibíd.). En este proceso los medios masivos de comunicación han jugado un papel central (Ibíd.: 157).

Las prácticas musicales constituyen hechos sociales que aglutinan otras actividades sociales. Es decir, estas se suceden en tiempos y espacios sociales determinados. Las prácticas musicales de lo ceremonial son un elemento determinante en la construcción del espacio ceremonial. Es decir, la celebración del extenso calendario constituye el eje articulador de las simbolizaciones culturales aglutinadas alrededor de la producción camaronera, y la participación determinante de los grupos ceremoniales que hacen música, en gran medida, su vehiculización. Estas prácticas musicales cumplen una función comunicativa importante. A través de ellas y de las súplicas de los alcaldes, del maestro de capilla y de los especialistas ceremoniales se evoca la presencia de los antepasados genealógicos y mitológicos (los padres, los abuelos o los *montiok*) y es a través de ellas que se solicita el “favor” divino (a San Mateo, La Virgen de la Candelaria o los mismos *montiok*)¹⁶. Ante el hecho de dar sentido al drama de la existencia humana las prácticas musicales de lo ceremonial representan un medio de expresión y simbolización de la alegría, la

¹⁶ Por el momento baste decir que los *montiok* representan en el pensamiento huave de San Mateo del Mar, entidades sagradas y mitológicas que pueden “encarnarse” en fenómenos naturales como los rayos o los vientos del norte o del sur. Asimismo, pueden representar los *alter egos* de las advocaciones católicas como la Virgen de la Candelaria y del Mismo San Mateo.

angustia, el dolor, el miedo, el hambre, la muerte y el “amor”. Se canta para que las “almas” de los muertos suban al cielo, para que los vientos ‘levantes las olas’ e introduzcan la larva del camarón a las lagunas que circundan al poblado durante la época de lluvias.

Hacer y escuchar música en su contexto performativo, esto es, en la ocasión de su producción y consumo, es una experiencia compleja y multidimensional; hacer y escuchar música son prácticas sociales que constituyen un tiempo-espacio, una *ocasión musical*, en el que la estructuración de la realidad se dinamiza¹⁷; realidad, entendida aquí como una construcción social, como representación del mundo. En otras palabras, si considero que el hacer, escuchar y bailar música son prácticas sociales, desprendo de ello que la música constituye dinámicas estructuradoras de la realidad social que se presentan, se perciben y se reproducen, como veremos adelante, a través de hábitos y de prácticas.

Ahora, voy a plantear algunos instrumentos de análisis que me permitirán desplegar la argumentación e ir delineando las características del problema. Primeramente entiendo por *ocasión musical* el tiempo y el espacio social en que se produce y se “consume” la música (Béhague, 1983: 159-168). La idea de espacio y tiempo social/cultural no se reduce a los aspectos físicos y contextuales, aunque se finca en él. En el sentido físico, la *ocasión* sería la práctica cultural, los hechos sociales, en la que la música se vuelve acto. Tiempo y espacio, en su acepción social, remitirían al sentido que contienen estas ideas (significados) dentro de un sistema global de representación de la vida social. La organización social de los significados de tiempo y espacio constituyen el marco desde donde las prácticas sociales adquieren sentido y organicidad (Aguado, 1991: 36-37). Entendida así la categoría de *ocasión musical* escapa a las ataduras que le imponen las ideas de espacialidad y temporalidad en su sentido físico, otorgándole, por el contrario, la dimensión social y simbólica de la práctica.

¹⁷ Desde la etnomusicología John Blacking plantea que una de las características determinantes de la música es precisamente su facultad de crear una suerte de “tiempo virtual” (2006 [1973]: 57), en la que otro tipo de comunicación, diferente a la del habla, se hace posible.

La *re-creación*. Esta idea se refiere al hecho de que la música ceremonial se está haciendo intencionalmente y ex profeso para la ocasión. En breve, éstas músicas son a un tiempo las *mismas*, las que han sido, y *otras*, en cada ocasión, diferentes (ver Arom, 2001 [1991]: 215). Esto equivale a decir que hay una serie de elementos propiamente musicales que permiten reconocer que una pieza, una agrupación, un determinado resultado acústico final o todo un repertorio, es o *son lo que son*, lo que corresponde a determinado espacio o tiempo e, incluso, lo que constituye el tiempo/espacio ceremonial. Pero, como contraparte de la presencia de estos elementos de reconocimiento, identificación y especificidad, en las ocasiones de ejecución musical se abre la posibilidad de la *diversidad interpretativa*, cuya pluralidad puede estar motivada por una multiplicidad de elementos situacionales impredecibles o circunstanciales, como la presencia de personas que no son de la comunidad o el repentino “silencio” del mar, por ejemplo. Esto es, la pluralidad interpretativa, en términos de ejecución y performance musical, se da sobre la base de lo *mínimo específico* musical que hace que una pieza, un sonido o una agrupación entera, pueda ser *reconocido* e identificado como tal. La importancia de la identificación radica en el hecho de que sólo a partir de ella el proceso de significación individual dentro de la ocasión o el contexto ceremonial puede desencadenarse. Sin ese *re-hacerse* en la ocasión musical, espacial y temporal, los rasgos sonoros que delinear lo ceremonial no serían posibles. Ahora, entiendo por *rasgos sonoros* el resultado acústico/musical dado en una ocasión musical y a partir de los cuales se fundan procesos de identificación. Los rasgos sonoros de lo ceremonial se construyen en la interacción contextual de la ocasión y como el resultado de la producción y percepción multidimensional de las características acústicas y musicales de instrumentos y agrupaciones, además de otros componentes sensoriales, como el consumo de alcohol y de elementos ceremoniales, por ejemplo, que intensifican la experiencia musical. La mención de *rasgos sonoros* me lleva a plantear la idea de los *procesos de identificación* (Aguado, 1991). Entiendo por estos procesos el hecho de representarse en un determinado discurso

musical. Esto es, reconocerse a través de un discurso musical es representarse en el universo de significados que este moviliza en una ocasión determinada. En otros términos, entiendo por estos, la competencia y el reconocimiento perceptual de los modelos paradigmáticos que constituyen las características específicas de lo musical y que se suceden sobre la base de la significación social y cultural del tiempo y el espacio. Por *modelos paradigmáticos* entiendo a las entidades que permiten identificar a una pieza, a una agrupación, en función de un tiempo y un espacio ceremonial, como tal. Es decir, considero que la unidad mínima de significado no es un sonido aislado, por ejemplo el de una flauta o el de una campana, y no significa nada en tanto no tiene una connotación relacional con otros sonidos y con su contexto de producción. En este sentido, la combinación sistematizada de una determinada serie de sonidos constituye un modelo paradigmático que hace que una pieza o una agrupación sean reconocidas e identificadas como tales. Habrá que revisar ahora cómo se produce, circula y consume la música ceremonial con la finalidad de ir trazando diferencias con los productos de la industria de la música que en la comunidad se consumen de manera cotidiana. Pero antes, hay que revisar un aspecto determinante que hace posible la música ceremonial.

ii.v Los saberes prácticos

Las objetivaciones sonoro discursivas que los músicos realizan a partir de sus saberes prácticos, son, precisamente, una objetivación performativa (como las ocasiones de habla) del material sonoro clasificado y simbolizado. Son una suerte de “materialización” sonoro discursiva que parte de una ordenación/clasificación dada del material sonoro musical. Estas objetivaciones constituyen formas de ordenar y clasificar el mundo, a lo real; en breve, de representárselo, de representarse y ubicarse en él. En este sentido, también, hacer música constituye un hecho social. Pero antes de desarrollar las ideas relativas a los *saberes prácticos* vale plantear otras consideraciones importantes.

¿Por qué la música puede ser considerada y abordada como un hecho social? Las prácticas musicales son construcciones culturales e históricas hechas desde las *motivaciones* estéticas y emocionales, ideológicas, económicas y políticas, de grupos y de individuos. Implícita o explícitamente algunas de estas motivaciones se ponen en juego al producir o al escuchar un determinado tipo de discurso musical. Una motivación, por sí misma, puede ser el hecho comunicativo. Por ejemplo, hacer y escuchar música puede representar un hecho de complacencia, de servicio o de obligación, pero motivado siempre por el hecho de decir/comunicar algo; complacencia de sí (como hacedor de música), para sí mismo o para alguien más como la Virgen, Jesucristo, el Santo Patrón o un antepasado. En este sentido, la importancia de aproximarme a las músicas como hechos sociales radica, en principio, en considerarlas como hechos motivados por diferentes tipos de intereses y deseos, tanto de los individuos como de los grupos sociales que las producen, las circulan y las consumen. Motivaciones que, en sus diferentes sentidos, median relaciones sociales. La secuencia acústica de sonidos organizados y simbolizados que se despliega sobre la dimensión espacio/ temporal de una ocasión determinada, *funda* otro espacio, que fincado sobre el físico, no se limita a él. Considero que a través de las objetivaciones discursivas, esto es, lo que los músicos y la gente dice que siente, piensa o le evoca, la producción o el consumo de una música dada, puede sustentarse que la audición de las objetivaciones musicales es lo que funda un espacio particular dentro del cual las representaciones se reactivan a través de una suerte de movilización reactualizante de los significados. Uno, por ejemplo, reconoce una objetivación musical específica y puede que se represente en ella, que le evoque, como de hecho sucede, discursos, personas, emociones y situaciones¹⁸.

¹⁸ Además de las objetivaciones discursivas de la gente (lo que dice que siente y piensa), la observación y la interpretación de los *signos secundarios audibles* y visibles de la gente, como el llanto, los gritos y el júbilo, entre otros, son otro elemento en los cuales me baso para la construcción de los datos y para la sustentación de la conjetura del espacio que se *funda* a partir de la producción, circulación y el consumo de los hechos musicales. Arturo Chamorro, para el análisis de los procesos de semiosis que se suceden a través de las competencias musicales en los contextos de las fiestas purépechas, nos habla de *símbolos audibles*, como componentes audibles, “participantes” y como respuestas al hecho musical, que construyen los “sonidos del fiesta” (1994 [1992]: 47). Así, nos dice lo siguiente: “no tan sólo la música es un componente cultural, sino

Pero revisemos cómo es que, en el contexto de la producción, circulación y consumo de las músicas de lo ceremonial en San Mateo del Mar, esto se hace posible. Para ello, veamos la idea de los *saberes prácticos*.

A través de las objetivaciones performativas de los músicos, se hace posible, permítaseme la expresión, la escenificación de lo ceremonial. Estas objetivaciones son en cierto sentido como el poder de la palabra del que habla. A través del habla los elementos de una representación del mundo se hacen acto. En este caso, ello es posible en tanto se planteó que los músicos de lo ceremonial son depositarios de un *saber práctico* esencial para la realización de calendario ceremonial y la escenificación ocasional de algunos de sus componentes (puede que todo mundo guste de escuchar la guitarra, pero no todo mundo sabe tocarla; y más aun no todo mundo “la toca bien”)¹⁹. Tales saberes implican no solamente la ejecución de un instrumento musical sino, en varios casos, la construcción de los mismos, sus afinaciones, empleos y representaciones asociadas a los mismos; de igual forma involucra el conocimiento y la transmisión de los repertorios así como los usos, funciones y significados de éstos en contextos determinados²⁰ (escuchar ejemplo 1 y

todo tipo de fuente audible que proviene de un contexto social, incluyendo aquellos sonidos que se encuentran detrás de la ejecución musical, tales como sonidos animales, explosiones de la pirotecnia, gritos, silbidos y exclamaciones de la audiencia” (Ibíd., ver también pp. 29 y 48-51).

¹⁹ El ejercicio de dichos saberes no constituye para la gran mayoría de los músicos la actividad productiva única y particular a partir de la cual ellos cubran sus necesidades económicas esenciales. La “mercantilización” de su saber, como un signo reciente, es una actividad económica complementaria para el sustento cotidiano, pero no el *oficio* del cual dependa su sobrevivencia, salvo algunas excepciones como las de los viejos rezanderos que ya no pescan y que viven de prestar sus servicios como especialitas ceremoniales. Por su parte, las mujeres adultas también cobran una módica cantidad por sus servicios como responsoras de ciertos eventos como los *velorios* o los rosarios para las celebraciones mayores (fundamentalmente para las tres fiestas principales: San Mateo, La virgen de la Candelaria y la fiesta del Corpus Christi). Sucede también que las mujeres adultas cobren por sustituir a otras mujeres, jóvenes sobre todo, en la responsabilidad semanal de responder los rosarios de las madrugadas.

²⁰ Vale aclarar que estos saberes no son en ningún modo homogéneos al interior de cada grupo, ni en la totalidad de los grupos ceremoniales que hacen música. En gran medida depende de la edad, de la trayectoria individual y de la posición que cada uno de los integrantes ocupa al interior de su agrupación de pertenencia. La trayectoria individual, en términos de experiencia de vida, es probablemente uno de los factores más determinantes para la diferenciación de los saberes prácticos en un plano estrictamente musical, como ejecutantes. Por ejemplo, algunos de los *cantores* poseen el capital mínimo necesario que les permite cumplir con las responsabilidades socialmente demandadas como oficiantes de cierto tipo de sonoridades musicales. Sin embargo, varios de los mismos miembros de este grupo, han participado en agrupaciones musicales no necesariamente ceremoniales dentro de las cuales desarrollaron otras habilidades musicales no solamente diferentes, sino más sofisticadas. Ser depositarios de este conocimiento les permite relacionarse de forma también diferente con el propio repertorio que deben reproducir para lo ceremonial. Todos cantan al

2 del apéndice 3). Si los músicos dejan de tocar y de cantar, la celebración decae en tanto estos, junto con otros miembros y agrupaciones, como los alcaldes y la participación de los *mitiat potch/consejeros/*, representan uno de los soportes de la representación de la vida de los hombres huaves. Sin música, no hay ocasión ceremonial.

Esta última mención me lleva a plantear que una de las funciones esenciales de las prácticas músico ceremoniales es fundar dentro de un tiempo/espacio físico determinado (ocasión musical performativa), otro espacio, subjetivo, en el cual otro tipo de comunicación se hace posible. Ahí, las representaciones y los significados del universo de lo ceremonial se ponen en juego. Por tanto, la música cumple el papel de mediación comunicativa; comunicación motivada por un claro y profundo sentido devocional y económico en tanto la celebración misma del calendario tiene como finalidad incidir positivamente, a través del favor y de la intervención de lo divino, en el “comportamiento” de los fenómenos naturales como las lluvias o el viento y la consecuente repercusión que en términos de la productividad pesquera ella suscita. Por otro lado, aunque asumir la responsabilidad de la celebración de alguna de las mayordomías implique un gasto considerable, su realización tiene también el sentido económico de capitalizar en el orden de lo simbólico a los celebrantes, además de la circulación de capital económico neto que la celebración implica, tanto para los involucrados directamente como para el resto de los miembros de la comunidad.

En este sentido, y esta diferencia es sustancial, las músicas de lo ceremonial no se producen para vender, sino para *servir* o solicitar²¹; en breve, no son mercancías²².

Santísimo, a la Virgen, al Santo Patrón, a la Santa Cruz, el mismo repertorio, las mismas *alabanzas*, los mismos *himnos*, pero de forma diferente.

²¹ La categoría de *servir* forma parte de las representaciones discursivas de los miembros de la comunidad, especialmente de los integrantes de los grupos ceremoniales. Así, por ejemplo, los *cantores*, los *montsenaab*, los *caballeros* y los *malinches* y la *orquesta*, hacen música y bailan, según sea el caso, para cumplir con una especie de *servicio*, vitalicios varios de ellos, hacia con su pueblo y sus divinidades. La excepción es la banda: estos sí cobran por sus servicios. Es lícito agregar que a pesar de que el sentido de las músicas no es para obtener una paga, es común que la mayoría de las agrupaciones solicite una remuneración económica, como ‘apoyo’, a las autoridades municipales, lo cual es motivo de frecuentes negociaciones entre presidente municipal y “cabezas” de grupo.

En otras palabras, las prácticas músico ceremoniales se rigen por otro sistema de valores diferente al propiamente mercantil en tanto su origen y sus funciones esenciales se derivan y atienden formaciones socioeconómicas precapitalistas (Sevilla, 1990: 156). Nadie contrata a los *montse naab* para amenizar una boda o un bautizo. Este ejemplo, que bien puede resultar absurdo, ejemplifica por su propia extremidad que las músicas de lo ceremonial tienen otras funciones y significados, de igual manera que involucran otras relaciones sociales. Lo músico ceremonial se enmarca tanto dentro de la celebración de las fiestas principales como dentro de las ceremonias de carácter familiar y doméstico, y se supeditan a las estrictas normas que estas ocasiones imponen²³.

Los músicos de lo ceremonial realizan una objetivación performativa del material sonoro en la ocasión de celebración de lo ceremonial. Para ello, parten de una clasificación del material sonoro musical literalmente incorporada al cuerpo de ellos. Aquí, en esta producción, antes del resultado sonoro, e incluso en el acto/proceso mismo de reorganizar (re-crear), el músico ejecutante está significando en la medida en que tiene que encontrar, en una suerte de vivencia temporal ligeramente precedente, los rasgos sonoros que hacen que una pieza musical pueda ser reconocida como tal. Es decir, antes del despliegue espacio/temporal de las secuencias y series de sonidos en su sentido acústico y físico (un canto, una pieza con flauta y tambores, una campana, un chiflido, un grito, una maraca, una matraca), el ejecutante realiza un acto de significación, de acomodamiento y organización de los sonidos, en la medida que debe dotar de sentido a través de la organización de

²² “Una cantante que canta como un pájaro es una trabajadora improductiva [para la mirada del capitalista]. En la medida en que vende su canto, es una asalariada o una comerciante. Pero, la misma cantante contratada para dar conciertos y obtener dinero, es una trabajadora productiva, porque produce directamente capital” (C. Marx, citado por Attali, 1995 [1977]: 62).

²³ Si bien las *responsoras* o la *banda* sí ofertan sus saberes prácticos, lo ofertan condicionadamente o en función de la demanda ya establecida en la medida en que se les contrata para que ejecuten un repertorio previamente normado. A las mujeres se les contrata para que contesten como suplentes el rosario de las madrugadas o para que canten alabanzas en los *velorios* y en las celebraciones domésticas de Todos Santos. A la banda se le contrata para que toque determinado repertorio como marchas, chilenas, baladas, sones regionales y danzones y para que acompañen el tránsito de los mayordomos o celebrantes (en momentos y en celebraciones específicas junto con el cabildo entero y el las autoridades de la iglesia y, en otras, solamente con los celebrantes e invitados/acompañantes) de un lugar a otro (de la casa a la iglesia, viceversa, o de la casa al panteón e igual, viceversa. En la calle siempre con marchas).

los sonidos mediante el cuerpo y la manipulación de un instrumento, si es el caso. El ejecutante objetiva a través de su práctica una clasificación determinada del material sonoro musical y mediante el conocimiento de ciertos modelos paradigmáticos dentro de las ocasiones musicales de lo ceremonial²⁴. El resultado final de su práctica posibilita la movilización de los sentidos y los significados de lo ceremonial.

Los sentidos y los significados de lo ceremonial son diferenciales. Veamos a partir de unos cuantos ejemplos en qué medida esto es así. Cantar, ejecutar, sacudir, encender, etc., no son exactamente lo mismo que canto, sonido musical, sonido de objeto sonoro, chiflido, sonido explosivo de cohete. Esos sonidos son reconocidos y simbolizados como tales inclusive por cualquiera que no sea de la comunidad (ese es un canto, esa es una pieza musical con trompetas y saxofones, esa es una campana, aquel un chiflido y aquello otro un cohete). Sin embargo, la profundidad del reconocimiento entre los que son de la comunidad y los que no lo somos, radica, más o menos, en que ellos pueden señalar que esos chiflidos los hacen los *caballeros* en la celebración del Corpus Christi y que no son chiflidos cualesquiera, o que esos cantos son de un *velorio* y están dedicados a los difuntos familiares (escuchar ejemplo 3 de apéndice 3). La profundidad del reconocimiento de un resultado musical (de un son o de un canto) depende tanto de la trayectoria del individuo así como de la posición que juegue al interior de la comunidad y de su mismo grupo. Por ejemplo, alguien puede decir de un *himno* (repertorio exclusivo de los *cantores* y que no se contesta por las mujeres *responsoras*) que es una pieza ‘de las que se canta en la iglesia’, o de las que canta ‘el señor que siempre está en la iglesia’ (joven mujer de menos de veinte años), o bien que es un *himno* que ‘se canta

²⁴ Para subrayar la importancia de las personas depositarias de los saberes musicales prácticos en los procesos de identificación musical y reproducción de la cultura dentro de las ocasiones ceremoniales, vale la pena comentar brevemente que en la actualidad solamente existen cuatro flautistas ejecutantes que hacen la música de los *montse naab*: los señores Ricardo Carvajal, Apolinar Figueroa, Esteban Echeverría y Toribio Villaseca. El único que conoce el amplio repertorio de piezas para *das* (esta fue toda una agrupación ceremonial de danzantes que bailaban, al son de la música de los *montse naab*, en las tres principales celebraciones ceremoniales) y de viejos sonos. Este viejo músico toca poco en la actualidad y desde 1974 vive fuera de la comunidad. Sobre el segundo y el tercero de los flautistas, principalmente, recae actualmente la responsabilidad de cubrir la parte musical que les corresponde del extenso calendario ceremonial. El repertorio del último flautista es estrecho y es, por decirlo de algún modo, el flautero más “joven”, con menos experiencia y no vive en San Mateo, sino en el pueblo huave vecino de Huazantlán.

solamente en semana santa' (sacristán, el miembro más joven de los *cantores* pero que no sabe con precisión el uso normado del repertorio de los *himnos*); o que el tal himno se canta exclusivamente en tales ocasiones, está siendo cantado por fulano de tal y que no lo hace del todo bien (viejo *cantor*, especialista ritual para la celebración de *velorios* y rezos, cantos y alabanzas relacionadas con 'levantar el muerto'). Es decir, el margen de reconocimiento y de significación es en absoluto diferencial.

En otro ejemplo, el reconocimiento puede ir desde que un son (flauta, caparachos de tortuga y tambores) es el que hace el señor que 'no sé como se llama... el de la flauta', al reconocimiento casi extasiado por parte de uno de los músicos de la agrupación que hace ese son (los *montsenaab*) como *el cenizontle*, que hacía como un año que no escuchaba porque el único flautista que lo hace ya no vive en la comunidad y ocasionalmente asiste a las celebraciones como invitado especial (por parte del municipio), hasta el reconocimiento en cierto tono divertido y jocoso del mismo son, por parte de éste viejo músico ya no radicado en San Mateo, que explica que ese son antes se tocaba para los varones que se negaban a prestar sus servicios como tequio en las tareas comunitarias como arreglar veredas o calles; entonces, continua, se le subía a una silla, se le coronaba y se cargaba en andas para pasearlo por el mercado (antes espacio exclusivamente femenino) al son del *cenizontle* y con un claro sentido de ridiculización pública y mecanismo de control social. Un último ejemplo, alguien que no reconoce a un objeto sonoro como una singular matraca solamente dice que se toca en semana santa; pero muchos otros no solamente dicen que es una matraca que solamente se toca en la semana santa, sino que es *mimanchiüc nimeech*, es decir, /la campana del diablo/.

Pero volvamos al músico de lo ceremonial y su saber práctico. Éste, al mismo tiempo que selecciona y organiza mediante sus actos algunos elementos del material sonoro los está significando en la medida en que a través de su acto les otorga perfil de sonidos organizados (ver Blacking 2006 [1973] que nos habla de "sonido humanamente organizado"). En otras palabras, sin el conocimiento previo tanto del material sonoro musical como de las "reglas del juego", al ejecutante le resultaría

imposible la objetivación performativa de los sonidos inclusive en la improvisación. El músico, como en los actos de habla se expresa, no a través de una compleja disertación interna que atravesase por la razón; “simplemente” hablamos y comunicamos nuestras inquietudes y gracias a la internalización cultural e histórica del lenguaje a través de los procesos de socialización que nos modelan y nos integran como individuos a la sociedad. Sin embargo, no está demás señalar que esto también es diferencial, como en el aprendizaje de una lengua. Algunos músicos, han escuchado el repertorio desde pequeños pero es recién que han incursionando en el aprendizaje de la ejecución de los instrumentos, del uso diferencial del repertorio (este son para llevar, este otro para traer, aquel para la ‘reverencia’ de los caballeros en Corpus, ese para las ‘señoritas’ –personajes rituales –, aquel otro para ‘oler la vela’). Precisamente, y este dato es significativo, la ocasión del aprendizaje y de la práctica musical es el propio contexto de la celebración ceremonial. Ahí se escucha, se pregunta y se explora el dominio instrumental en la ejecución. Demás está decir que, como en todos los procesos de aprendizaje, aquí sí se requiere una deliberada atención, de procesos más bien reflexivos y analíticos²⁵.

Por otro lado, con relación al que escucha y no produce música. La parte digamos final del proceso comunicativo musical en el contexto performativo la pone el que escucha y que puede ser, o que de hecho lo es, también el mismo músico, pero no exclusivamente. Esto es, el mismo ejecutante escucha en el instante el resultado de su acto organizativo, lo cual puede repercutir en sus intenciones

²⁵ Algunas de mis experiencias de aprendizaje de las músicas de algunos de los grupos ceremoniales puede ilustrar. Alguna vez un miembro de los cantores que aprendió a tocar tambores y caparachos de tortuga ya de grande y solamente por que iba a acompañar a los *montse naab* a un viaje a los Estados Unidos, me dijo al ver que manifesté mi interés en aprender a acompañar algunos sonos con los caparachos, ‘no va a poder; yo aprendí rápido pero porque había escuchado desde siempre’. En ambos sentidos, tuvo razón. Dentro del trabajo de campo, como una de las metodologías esenciales tanto de la etnografía como de la etnomusicología, destaco la observación participante y, en cierto sentido dentro de ésta, lo que Mantle Hood acuñó como el *bi-musicalismo* en una clara analogía con el bilingüismo (Hood, 1971). Solamente a partir de la participación activa como hacedor de música me pude medianamente aproximar no sólo al conocimiento de las características musicales más significativas, sino al sistema de prácticas sociales que se aglutinan en torno al hacer música ceremonial *huave*. En otras palabras, las apenas iniciales experiencias en la participación musical activa me permitieron conocer reglas, gestos, jerarquías, además de repertorio, momentos de uso de éste y los momentos en los que, sencillamente, no podía participar.

organizativas futuras y mediatas. Es decir, éste, y aquí sí deliberadamente, inyecta intención, busca un determinado tipo de sonido, de adornos y de inflexiones. Por su parte, el escucha no ejecutante, en ciertos contextos y en ciertas músicas, de ninguna manera se haya fuera del circuito comunicativo en la ocasión de la performance musical en tanto sus reacciones y sus gestos pueden funcionar como una especie de mecanismo de “espejo” en el cual el ejecutante se “observa” y pueden incidir en tanto incentivos o desmotivaciones en su propio desempeño organizativo. Estos gestos o reacciones pueden ser llanto, gritos, aplausos, gestos faciales, corporales o el mismo baile de la gente, varones sobre todo, en contextos y repertorio que incluso socialmente puede ser reconocido como no bailables. La interacción entre ejecutantes y no ejecutantes es, por tanto, multidimensional y no se reduce a la dimensión propiamente auditiva.

Partiendo de esta caracterización general de las prácticas musicales que participan dentro de la celebración del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo, revisemos ahora la caracterización histórica de la industria de la música para intentar comprender qué procesos inaugura su presencia en San Mateo.

ii.vi La industria de la música

“La grabación [...] no es sólo una mutación de las condiciones tecnológicas de audición de la música. Es también una transformación muy profunda de la relación con la música” (Attali, 1995 [1977]: 128)

Entiendo a la industria de la música como a la organización empresarial, masiva y mercantil de la producción músico/discográfica y de las actividades que se derivan y que se producen alrededor de ésta en el mundo entero. Los orígenes históricos de la actual organización de ésta producción y circulación musical se ubican en el largo proceso histórico de mercantilización de las prácticas musicales. A partir de la segunda mitad del siglo xix la posibilidad tecnológica de registrar/almacenar los sonidos le dio a la organización mercantil del campo de la música la oportunidad

histórica de revolucionar la “economía política” de las músicas en el mundo entero. El registro, la propiedad, el control y el almacenamiento de los sonidos musicales le darían un giro radical a las formas de comprender, producir, circular y consumir músicas, así como a los usos, funciones y nuevas formas de hacer, o dejar de hacer, música. Esta historia comienza en Europa.

ii.vi.i Ritual, espectáculo y mercancía.

Para J. Attali, y desde la sociología, han existido tres maneras en que históricamente el poder ha empleado la música (Ibíd.: 34). La primera que estaría asociada a la música como ritual tiene como finalidad “*hacer olvidar* la violencia general [primigenia u original]” (Ibíd.) dentro de contextos performativos y propiamente rituales, casi como sublimación²⁶; las segunda, ha empleado a la música “para *hacer creer* [a través de una representación como actuación] en la armonía del mundo, en el orden, en el intercambio, en la legitimidad del poder comercial” (Ibíd.)²⁷; y la tercera, “para *hacer callar* produciendo en serie [y como repetición] una música ensordecedora y sincrética, censurando los restantes ruidos de los hombres” (Ibíd.). En este último empleo de la música por parte del poder Attali ubica a la música grabada y a la industria de la música (Attali, 1995 [1977]: 51-52) y es por demás evidente su posición ideológica en relación a uno de los tópicos sobre las músicas y los medios de comunicación: la tendencia de estos es a homogeneizar y barrer con las culturas musicales del mundo. Si bien no comparto el sentido más bien vertical de comprender el ejercicio del poder no deja de ser cierto, según la tesis que sustento a lo largo del texto, que efectivamente la industria de la música vuelca como

²⁶ No deja de ser interesante que desde la Etnomusicología Bruno Nettl nos recuerde que el texto de Jaques Attali, arduamente referido en este apartado de aquí en adelante, pertenece a una tradición de teóricos sociales europeos que ha construido sus datos y han elaborado sus reflexiones sobre los sistemas musicales no occidentales, de manera “informada” (2004: 20); es decir, a través de fuentes secundarias, a diferencia de la etnomusicología, como en general de la antropología, que hace del trabajo de campo una de las vías esenciales de la construcción de sus datos y sus interpretaciones.

²⁷ Esta forma refiere a “un espectáculo al que se asiste en lugares específicos: salas de concierto, campos cerrados del simulacro ritual, enclaustramiento necesario para la percepción de derechos de entrada” (Attali, 1995 [1977]: 51)

hegemónico un lenguaje musical. Hechas estas aclaraciones volvamos al hilo de la reflexión anterior y retomemos los planteamientos del Attali que nos funcionan para desplegar la argumentación. El segundo y el tercero son mercantiles y su diferencia radica en que “es representación lo que surge de un acto único; es repetición lo que se organiza en serie [...] un concierto es una representación, pero también una comida a la carta en un restaurante; un disco o una lata de conserva son repetición” (Ibíd.: 64). El último apretón. Para Attali la economía política de la industria de la música se “convierte en un factor de centralización, de normalización cultural y de desaparición de las culturas específicas” (Ibíd.: 165); más aun, “es un medio para hacer callar, un ejemplo concreto de mercancías que hablan en lugar de los hombres [...] cierto uso del transistor hace callar a quienes saben cantar” (Ibíd., y ver 177)²⁸. Si bien comparto el enunciado de Attali que refiere la profunda transformación de la economía de la música que genera la grabación y la producción masiva de la industria de la música, la cual modifica las ideas asociadas a la música e instituye nuevos hábitos sociales, no me parece que la grabación y la industria logren acallar las voces; las modifica, las introduce en otra lógica pero estas parecen estar respondiendo, aprovechando las formas y los mecanismos generados por la propia grabación y la industria de la música para hacerse escuchar.

En todo caso, me interesa rescatar de aquí la distinción entre la música como parte del ritual y la música como mercancía a la cual la somete la industria de la música. La mercantilización ha sido también el resultado de un largo proceso histórico cuyo punto de arranque no es reconocible en la posibilidad técnica de la grabación de los sonidos hacia finales del siglo XIX. La música, nos dice Attali, “atrapada dentro de la mercancía ya no es ritual. Su código y su primer uso han sido

²⁸ El sentido profundo de la industria de la música, como *repetición*, como podrá haberse advertido, es para Attali una irrevocable homogenización de las diferentes experiencias humanas/musicales del mundo, que dentro de la reorganización política de la música que inaugura la industria musical, no pueden más que presentarse, siguiendo al autor, como “ruido”; ruido que, dicho sea de paso, ha sido siempre motivo de control (1995 [1977]: 44-45).

destruidos; con el dinero ha emergido otro, simulacro del primero y soporte de los nuevos poderes” (Attali, 1995 [1977]: 40)²⁹.

Siguiendo los planteamientos de Attali, la grabación sustituye a la representación (como espectáculo), y muy al contrario de lo que pensaron sus creadores y promotores, en lugar de apuntalarla, la desplazó. Así, dato interesante no tanto por su tono casi profético como por su claridad explicativa, nos dice de la grabación que producida “para ser medio de conservar su rastro, la va a sustituir como motor de la economía de la música” (Attali, 1995 [1977]: 127). Más aun, dato y reflexión también interesante, la “representación no sobrevivirá sino cuando sea útil para la promoción del disco [...] Para aquellos que entran en el disco, la representación en público se convierte en simulacro del disco: el público, que en general, conoce ya las grabaciones del artista viene a escuchar la réplica viviente [...] la representación se ha vuelto vitrina e imitadora de la repetición” (Ibíd.: 127-128). Esta, sin duda, es una de las características esenciales de la actual industria discográfica masiva, y de la música en general, que estaba ya presente desde sus inicios: la representación (conciertos, bailes) como “auxiliar” (Ibíd.: 128) de la repetición del disco (ver Ibíd.: 131-132).

Regresemos de nuevo en la reflexión sobre la trascendencia histórica de la posibilidad tecnológica de almacenar los sonidos; esto es, de su registro, de su grabación y del uso socioeconómico que se le dio a este hecho. La grabación de los sonidos y de las músicas, como “congelación de la palabra” (Attali, 1995 [1977]: 134), más allá de la música misma implicó “toda una transformación de un paradigma y de una visión del mundo” (Ibíd.: 134). Por otro lado, si me pregunto ¿qué produce el registro y la “materialización” del sonido en términos meramente musicales?; Attali responde que “lo imprevisto y el riesgo de la representación

²⁹ Para Attali la función ritual de la música, antes del intercambio comercial, radica en que “la música es creadora de un orden político porque es una forma menor de sacrificio. En el espacio de los ruidos, ella significa simbólicamente la canalización de la violencia y de lo imaginario, la ritualización de un homicidio que sustituye a la violencia general, la afirmación de que una sociedad es posible sublimando los imaginarios individuales” (1995 [1977]: 43). Y más adelante dice: “Por otra parte, la música es canalización del ruido, y por lo tanto simulacro de sacrificio. Es por ello sublimación, exacerbación del imaginario, al mismo tiempo que creación de orden social y de integración política” (Ibíd.: 44).

desaparecen en la repetición. La nueva estética de la interpretación excluye el error, el titubeo, el ruido: fija la obra fuera de la fiesta y del espectáculo, y la reconstruye y la manipula, formalmente, con una perfección abstracta” (Attali, 1995 [1977]: 157). Además, su registro trastoca toda su economía política, desde sus orígenes hasta la fecha, en tanto modifica la relación de la propiedad de la música entre autor, intérprete y propietario³⁰. La grabación de los sonidos y su apropiación por parte de la industria de la música, anuncia en su consumo un reacomodo estructural de la economía política del siglo xx; lo esencial en este “tipo de consumo está en *la producción de la demanda* y no en *la producción de la oferta*” (Attali, 1995 [1977]: 153). Producción de demanda que aquí puede plantearse como la generación histórica de nuevas necesidades sociales (consumir música, ser propietario de radio, tocadiscos, etcétera), tanto como creación de nuevos hábitos sociales musicales que se desprenden de la transformación histórica de las ideas relativas a la música.

ii. vii. El impacto del fonógrafo y la radio.

Sin duda tiene razón Martín Barbero al plantear que la presencia de las industrias culturales en la vida de los pueblos y comunidades se encuentra lejos de ubicar su punto de arranque con la presencia de los medios de comunicación masiva como la

³⁰ El caso de Francia es ejemplificativo de las dificultades legales para establecer los derechos de autor en la creación, producción, circulación y consumo, se encuentra en Attali (1995 [1977]: 130-158). Para el caso de “músicas tradicionales” el problema no resulta menor, al contrario. Por ejemplo, actualmente las asociaciones de compañías discográficas latinoamericanas no contemplan la protección de los derechos de propiedad “de las prácticas culturales de las comunidades tradicionales” (Yúdice, 1999: 224; y ver 222-225). Y sin duda que “podría diseñarse otro régimen de protección de derechos según el cual algún organismo que representa a una comunidad tradicional podría recibir las regalías. Pero ello implicaría que esa comunidad tendría que acomodarse al régimen de propiedad, aún para obras o prácticas para las cuales la noción de propiedad [efectivamente] no tiene sentido” (Ibíd.: 225). Y no resulta extraño que, como señala el mismo G. Yúdice, “el régimen de protección de derechos de propiedad intelectual es el mismo que permite los derechos de expropiación de fenómenos culturales no occidentales” (Ibíd.). En la actualidad las grandes empresas multinacionales de la producción discográfica, como ha señalado Keith Negus, promueven “la existencia de una ley de propiedad intelectual que garantice que los discos emitidos por los medios de comunicación, reproducidos en público y puestos en venta generan ingresos que repercuten en la multinacional [...] los supuestos ‘mercados globales’ suelen ser los que hacen cumplir estrictamente la legislación sobre la propiedad intelectual y en los que predominan los caros discos compactos en lugar de los baratos casetes” (2005 [1999]: 265-266).

radio, para el caso de las músicas, apenas en la década de los treinta del siglo pasado. La industria de la música, en el mundo y en nuestro país, tiene raíces más profundas y probablemente menos visibles como la presencia de los fonógrafos en las salas de las casas de las clases pudientes de las ciudades capitales o de importancia económica regional³¹. En México, desde la segunda mitad del siglo xix puede hablarse de la presencia de la industria de la música, incipiente ciertamente, pero ya con un claro flujo de expansión/circulación que bien puede trazarse, como ya pudo haberse advertido, de los centros de recepción (ciudades capitales y de importancia económica regional) hacia los espacios periféricos (pueblos y rancherías). Por ejemplo, la lógica del capital trastoca no solamente la producción ahora industrial y masiva de instrumentos musicales, sino que, lo más significativo, la burguesía, como la clase promotora del desarrollo y la expansión del capital por el mundo entero y hacia todos los ámbitos de la vida social, ha hecho de sus representaciones musicales

³¹ De hecho, la construcción de las “sociedades del espectáculo” y la generación de las industrias culturales no hubieran sido posibles sin un necesario reacomodo de las concepciones sociales y de un control diferente del tiempo, que corre de la mano con el desarrollo y el establecimiento de relaciones socioeconómicas capitalistas. El surgimiento de las industrias culturales empata con la construcción de las nuevas concepciones sobre el tiempo libre (Torres: 11). El desarrollo del capitalismo y de las industrias culturales refuncionalizan, por tanto, las concepciones del tiempo y los espacios sociales; mientras el ciclo ceremonial (ritual) se desprende de procesos locales de producción y en relación directa al catolicismo popular, la industria del espectáculo parte de otro lugar y se encamina al consumo. Jesús Torres plantea que para fines del siglo xix en la Ciudad de México a “pesar de que las diversiones montaban sus espectáculos durante las festividades religioso-populares se inicia un proceso donde los espectáculos se sobrepone e independizan de manera relativa del calendario religioso, sin perder su importancia este último” (Ibíd.: 77). Durante el porfiriato, “conforme se consolidan, los espectáculos, como empresa, se inicia, prepara y consolida su independencia de las festividades religioso-populares. Comenzando a acoplar sus calendarios e imponer sus temporadas en función de un eventual comportamiento social y de un nuevo auditorio capaz de consumir espectáculo” (Ibíd.: 80). Sin duda, a partir del siglo xix hay una transformación paulatina en los “tiempos y las formas de divertirse de las personas” (Ibíd.: 25), que en el caso del ámbito musical está marcado por la presencia ascendente de nuevas formas y nuevos hábitos. Por ejemplo, de igual forma, hacia finales del siglo xix y principios del xx, Torres registra la presencia del fonógrafo en la Ciudad de México como una novedosa y exitosa diversión pública (33-34, 77-78, 84, 90, 206, 227-229, 232, 236, 237-240), itinerante de parque en parque, en un principio, y dentro de establecimientos fijos o semi fijos, después. A este respecto, y para la misma época del porfiriato, Amparo Sevilla nos dice que la “aparición del fonógrafo junto con las empresas disqueras, como parte de la introducción de la nueva tecnología provocaron importantes modificaciones en el consumo cultural de la época. Por un lado, ese fenómeno dio inicio a la difusión de la música interpretada en Estados Unidos y, por el otro, propició que los bailes familiares prescindieran de la música ‘en vivo’ [...] El uso que se hacía de este nuevo aparato no se reducía al ámbito familiar, sino que amenizaba los bailes populares que se realizaban en las vecindades y en los locales de todo tipo, incluidos los salones de baile y las academias” (2003: 50; y ver 60). La radio sustituiría al fonógrafo y ciertamente de manera novedosa imponiendo nuevas maneras de relacionarse espacial y temporalmente con las fascinantes músicas de las “cajas parlantes”. De la audición dominical o del tiempo de la feria en plazas y parques con el fonógrafo, a la audición íntima de los contextos domésticos (ver Sevilla, 2003: 79).

un medio para la construcción de la hegemonía, generando con ello un mercado cada vez más creciente que demanda instrumentos, partituras y músicos ejecutantes. En parte, ello se explica debido a que algunas de las representaciones musicales de las clases hegemónicas han encontrado eco en el gusto de la gente, bien como sonoridades instrumentales o como géneros y formas musicales. Por ejemplo, la sonoridad de los instrumentos de aliento parece haber impactado el gusto de la gente de los pueblos y que pronto se traduciría en la creación de bandas de viento. De igual forma parece haber sucedido con los géneros musicales de salón o bailables que seguramente fueron escuchados por la gente en las ocasiones de fiestas públicas de las ciudades regionales principales como Tehuantepec o Juchitán, para el caso del Istmo de Tehuantepec³².

Mi aproximación somera al impacto generado por la presencia de la industria de la música a través de los productos que difundió la radio, en cierto sentido se inscribe dentro de la propuesta de M. Barbero en la cual plantea que la reflexión sobre los medios masivos debiera desplazarse “de los medios a las mediaciones [...] a las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales [como respuestas activas desde la localidad], a las diferentes temporalidades y a la pluralidad de matrices culturales” (2001 [1987]: 203)³³. Es decir, a las maneras en

³² A este respecto, uno de los pocos trabajos extensos sobre la música de bandas de viento en México, el de Rafael Ruiz, nos dice con relación a la producción industrial de los instrumentos y la difusión de las músicas para éstos, lo siguiente: “Ya para la segunda mitad del siglo XIX el constructor de instrumentos se colocó como uno más en la larga cadena de comercialización mundial. Los fabricantes entregaban sus productos a las casas exportadoras, los que a su vez los ubicaban para su venta al mundo en repertorios y casas de música” (1997: 49; ver también Navarrete, 2001: 10 y 23).

³³ El mismo Barbero citado por G. Yúdice, nos dice lo siguiente: “Más que como homogeneización, la transnacionalización debe entenderse como un *desplazamiento* del eje que articula el universo cultural de la racionalidad y los proyectos de la modernización – secularización y especialización de los mundos simbólicos– dentro de los movimientos de segmentación e integración en la economía mundial (Bruner, 1987)... Subordinadas y mezcladas, las diferentes lógicas culturales producen nuevas identidades, reconstituyendo así el sentido de lo nacional y de lo local. Las industrias culturales son readaptadas y reformuladas por esas *nacionalizaciones* que afectan las industrias locales donde el contenido local es una mezcla de burla y resentimiento, y por la capacidad de la comunidad de trascender y transformar lo que ven en otra cosa que se experimenta de manera distinta (Monsivais, 1998) (Martín-Barbero, citado por Yúdice, 1999: 234). O en otra cita, también extensa, del mismo autor: “Una concepción ‘teológica del poder –puesto que se lo pensaba omnipotente y omnipresente – condujo a la creencia de que con sólo analizar los objetivos económicos e ideológicos de los medios masivos podía saberse qué necesidades generaban y cómo sometían a los consumidores. Entre emisores-dominantes y receptores-dominados ninguna seducción ni resistencia, sólo

cómo impactaron, cómo fueron recibidos y apropiados los discursos y las formas musicales que promovió la industria a través del fonógrafo, de la radio y luego a través de discos y cassetes.

Cuando la radio aparece en México (década de los treinta) las elites políticas y artísticas metropolitanas se empeñaban en la construcción y el afianzamiento de “lo nacional” dentro del concierto de la “historia universal”. Mientras se buscaban las singularidades “artísticas nacionales”, irremediablemente pautadas por la mirada de occidente, las realidades sociales de las periferias metropolitanas tenían ya décadas de relacionarse con la modernidad musical: la industria de la música ya había andado camino, y de tal suerte que con la aparición de los medios de difusión masiva, esta camina “sobre rieles”.

Mi reflexión sobre el impacto de la industria de la música en la vida musical de San Mateo del Mar, se despliega sobre dos ejes: a) la relación dialéctica entre un movimiento que trata de pautar y otro que responde; y b) sin perder de vista que ésta relación dialéctica ha sido siempre el resultado de la construcción permanente de la hegemonía en una sociedad nacional profundamente estratificada³⁴. Lo que planteo es que estos dos movimientos están posibilitados por la predominancia de un código musical históricamente impuesto/apropiado³⁵.

Este compartimiento entre algunas de las prácticas musicales de lo ceremonial y las de la industria, efectivamente representa el ámbito que permite la interpelación en el orden de lo simbólico y en el sentido señalado por M.-Barbero. Pero el aspecto a destacar es que esta interpelación ha sido posible en tanto entre ambos universos

la pasividad del consumo y la alienación descifrada en la inmanencia de un mensaje-texto por el que no pasaban los conflictos, ni las contradicciones ni mucho menos las luchas” (Martín-Barbero, 2001 [1987]: 222).

³⁴ Como señala Néstor García Canclini reseñando a P. Bourdieu: “La ubicación de las prácticas artísticas en los procesos de producción y reproducción social, de legitimación y distinción, dio a Bourdieu la posibilidad de interpretar las diversas prácticas como parte de la lucha simbólica entre las clases y fracciones de clase” (1990 [1989]: 41).

³⁵ En esta relación, a través de las prácticas musicales, existe una clara dimensión política en tanto se considere que “las relaciones de poder tal y como se configuran en cada formación social no son mera expresión de atributos, sino producto de conflictos concretos y de batallas que se libran en el campo económico y en el terreno de lo simbólico. Porque es en este terreno donde se articulan las interpelaciones desde las que se constituyen los sujetos, las identidades colectivas” (Martín-Barbero, 2001 [1987]: 226).

(música para lo ceremonial e industria musical) predomina un código musical compartido: el sistema armónico tonal de occidente. De otro modo, el hecho de que se comparta un código posibilita el juego de las interpelaciones, en tanto, siguiendo a Martín-Barbero, “re-conocer significa interpelar [...] Todos se hacen y rehacen en la trama simbólica de las interpelaciones, de los reconocimientos [y los desconocimientos]” (2001 [1987]: 244).

Para los estudiosos de las relaciones entre medios masivos de comunicación y las “culturas populares”, en Latinoamérica, el “receptor” puede ser entendido también como productor en tanto al consumir se apropia e imprime un sello particular; he incluso, puede hacer de esta situación de consumo un espacio precisamente de interpelación en el orden de lo simbólico (Barbero, op. cit.: 228, 230-231; Canclini, 1990 [1989] y 2002). En este sentido, Martín-Barbero refiere que el “consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aun más decisivamente por los *usos* que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales” (op. cit.: 231).

Ahora, si bien hay una respuesta y una apropiación creativa, también hay mecanismos que reproducen la configuración diferencial del espacio social nacional a través de la movilización de los bienes simbólicos. En este sentido, comparto la afirmación de que de lo que se trata es de reflexionar el “modo en que trabaja la hegemonía y las resistencias que moviliza, del rescate por tanto de los modos de apropiación y réplica de las clases subalternas” (Martín-Barbero, 2001 [1987]: 240)³⁶.

³⁶ Comparto también la idea de “reconceptualizar lo indígena desde el espacio político y teórico de *lo popular*” (Martín-Barbero, 2001 [1987]: 206), en tanto ello implica reconocer a “lo popular” “a la vez como culturas subalternas, dominadas, pero poseedoras de una existencia positiva” (Ibíd.). Pero, subrayo, sin dejar de lado la problematización y el análisis de los mecanismos de la construcción de la hegemonía a través de la circulación de los bienes simbólicos (como los musicales) en una sociedad históricamente caracterizada por su profunda configuración estructural diferenciada. Así mismo parece advertirlo M-Barbero al señalar lo siguiente: “Frente al idealismo de una teoría de la diferencia que coloca a lo indígena en una situación de exterioridad al desarrollo capitalista, y de una teoría de la resistencia que sobrevalora, idealistamente también,

Volviendo al punto. La industria de la música se inscribe dentro de los denominados medios masivos de comunicación y desde sus orígenes a la fecha ha tenido considerables transformaciones (García, 1990 [1989]: 81-85; Barbero, op. cit.: 178 y 194). Pero en los momentos iniciales de la industria en México ¿qué papel viene a jugar los medios de comunicación y reproducción musical a distancia como el fonógrafo y luego la radio? Por una parte, estos posibilitan la construcción de un nuevo “escenario social” (relación/espacio), un *público*, en el cual se hace posible la presencia de todos los sectores y grupos sociales del país, pero, que se entienda bien, no todas sus músicas. Es decir, hasta la primera mitad del siglo pasado los grupos no hegemónicos y no propietarios de los medios de producción y difusión musical, solamente reciben; ellos, dentro de este espacio público inaugurado por el fonógrafo y reforzado luego por la radio, no se muestran. En este sentido, la interpelación esta acotada. Ahora, una de las consecuencias políticas de la construcción de este “escenario” social radica en la posibilidad de mostrarse, de representarse allí no solamente como diferentes, sino, sobre todo, como no iguales. De la mano de la distracción, el entretenimiento y la diversión, la sociedad del espectáculo difunde masivamente no sólo su “propuesta de mundo” (Bolívar, 2000 [1998]), sino las reglas, los límites, los modelos, las formas y las distancias del mismo.

Sin embargo, y a diferencia de lo que pudiera pensarse desde una orientación ya casi clásica y fuertemente criticada dentro de los estudios sobre los medios de comunicación³⁷ y su impacto social en términos de una inevitable homogenización de la diferencia, yo planteo otra tesis: la de la *homogenización diferenciada*. En el ámbito de las prácticas musicales esta consiste en lo siguiente: a lo largo del proceso

la capacidad de sobre vivencia cultural de las etnias [...] Desconocer lo primero equivaldría a remitir la identidad a un tiempo mítico, a una continuidad ahistórica que hace imposible comprender los cambios sufridos por esa identidad. Pero desconocer lo segundo sería hacerle el juego, caer en la trampa de atribuirle a la lógica capitalista la capacidad de agotar la realidad de lo actual” (2001 [1987]: 206).

³⁷ A propósito, uno de los primeros en inaugurar esta veta crítica es Humberto Eco, el cual argumentando en contra de los “moralistas culturales” (1995 [1965]: 295) (en clara alusión a Max Horkheimer y T. Adorno y su celebre y vituperado texto de la “industria cultural” de 1944), nos ofrece un interesante juicio apocalíptico: con el advenimiento de la música reproducida y, aunque no lo enuncie así, de la industria de la música, “...los grupos humanos dejan de tener raíces musicales y en los siglos venideros ya no podrán reconocerse, como sucede todavía hoy, en los propios repertorios tradicionales capaces de resumir toda una historia y un *ethos*” (Ibíd: 292).

colonial novo hispano las posiciones hegemónicas imponen sus representaciones musicales como las legítimas. Este gesto encuentra como contra parte una respuesta activa por parte de los pueblos y las clases subalternas apropiándose y modificándolo creativamente y de tal suerte que se crean verdaderas culturas musicales. Sin embargo y como estrategia de control político se hace predominar un código, homogeneizando, hasta cierto punto, la variedad representacional de lo musical. Al mismo tiempo, por parte de los sectores hegemónicos hay una búsqueda permanente por construir y mantener un margen de diferenciación social a través de las formas simbólicas.

En otros términos, y ya en el siglo xx, la música de “consumo” promovida por la industria de la música no camina hacia la “indiferenciación colectiva” (Attali, 1995 [1977]: 180), sino, y como estrategia para la construcción de la hegemonía, hacia el establecimiento constante de un margen de valorización diferencial de las prácticas culturales, de los grupos sociales y de los bienes simbólicos. En tanto no se desea suprimir las diferencias estructurales, sino reproducirlas, la construcción de la hegemonía se vale de las diferencias, a un tiempo, controlándolas a través de la promoción de una política de las representaciones musicales que en el caso de los pueblos novo hispanos implicó la imposición de un código musical como el legítimo y el dominante, al mismo tiempo que signando las formas musicales subalternas, no sólo como diferentes, sino y sobre todo, como “menores”.

Capítulo tercero

Representación del material sonoro o de los orígenes, razones y mecanismos de la homogeneización diferenciada

“Hacer creer. Toda la historia de la música tonal, como la de la economía política clásica, se resume en un intento de hacer creer en una representación consensual del mundo; para remplazar la ritualización perdida de la canalización de la violencia por el espectáculo de la ausencia de violencia; para imprimir en los espectadores la fe en una armonía en el orden; para inscribir la imagen de esta coherencia definitiva de la sociedad en el cambio comercial y en progreso del saber racional” (Jacques Attali, 1995 [1977]: 72).

iii.i Representación, espacio social y hábitos

Si planteo que ambos universos de prácticas musicales se encuentran en situación de relación al interior de un espacio social determinado y que en éste ámbito el origen de la relación puede trazarse en dos momentos históricos determinantes, siendo el primero de ellos los procesos de conquista y evangelización a partir del siglo xvi, y el segundo la presencia de la industria musical, me enfrento ahora a la necesidad de explicar ¿cómo es que eso es posible?, ¿a través de qué se hace posible? y ¿porqué fue y ha sido posible?

Entiendo a las prácticas musicales como la producción performativa, como el hecho social de hacer, escuchar y bailar música en un contexto determinado. Por su parte, ¿el consumo mediatizado de los productos de la industria de la música en el contexto determinado de San Mateo puede ser considerado como práctica musical? Mi apuesta es que sí, ya que si bien se reduce meramente al consumo, este consumo tiene características históricas singulares que hacen que los primeros se vean involucrados, que escuchen, canten y bailen por una serie de razones que intentare exponer aquí. Para ello, será necesario desglosar un instrumento de análisis y reflexión que aquí juega un papel determinante: la *representación*.

A la representación la entiendo como una visión del mundo, como una clasificación, valorización y jerarquización del mundo social que hacen los grupos humanos. Una suerte de propuesta particular de mundo que divide, organiza y clasifica lo real; más aun, las representaciones forman parte de lo real. Al mismo tiempo, y en tanto propuesta emanada de los grupos sociales, entiendo por representación la relación que los individuos entablamos con esa clasificación del mundo de lo real. Esto es, los individuos nos representamos, a su vez, en una clasificación del mundo social. Además, comparto el planteamiento de que dichas visiones forman parte de lo real (Bourdieu, 1982: 476) en tanto es a través de ellas que se clasifica, divide y delimita el mundo social. Asimismo, esta clasificación es arbitraria y sin embargo se presenta y se impone como natural (Ibíd.; y Bourdieu, 2003 [1998]: 36, 102). Y es precisamente el sentido de imposición uno de los rasgos determinantes en la argumentación que pretendo esbozar aquí, en tanto la estructura económica, cultural y social de la realidad nacional mexicana es profundamente diferenciada, ha habido y hay una permanente lucha por imponer una representación del mundo social al interior de un complejo espacio de interrelaciones. En palabras de Pierre Bourdieu al interior de *espacio social* se dirimen “luchas por el monopolio del poder de hacer ver y de hacer creer [de hacer sentir], de hacer conocer y de hacer reconocer, de imponer las divisiones legítimas del mundo social” (1982: 475). Hay que agregar que las luchas por la imposición de los principios de división del mundo social en ningún sentido son una batalla que se libre de una vez y para siempre, por el contrario, constituyen un *proceso* permanente, dinámico y *conflictivo*.

En este sentido, entiendo y me aproximo a la comunidad de San Mateo del Mar no como una entidad literalmente aislada de la vida socioeconómica regional y nacional. Por el contrario, la entiendo en su sentido relacional con otras entidades, con otra información y dentro del *espacio social* en donde las distintas posiciones hegemónicas de diversos momentos históricos les han asignado una posición subalterna. Posiciones que se despliegan dentro de un espacio estructuralmente diferenciado en lo económico, lo social y lo cultural. El mismo P. Bourdieu plantea

que esta “idea de diferencia, de separación, está en la base de la noción misma de *espacio*” el cual se caracteriza por “un conjunto de posiciones distintas y coexistentes, exteriores las unas a las otras, definidas unas con relación con las otras, por relaciones de proximidad, de vecindad o de alejamiento y también por relaciones de orden como debajo, encima y entre” (2002 [1997]: 30). Pero, más aun, “el espacio social es construido de tal modo que los agentes o los grupos son distribuidos en él en función de sus posiciones en las distribuciones estadísticas según los dos principios de diferenciación [...]: el capital económico y el capital cultural” (Ibíd.). El mismo J. B. Thompson, retomando a P. Bourdieu, habla de *campo de interacción* como una de las tres características de los contextos sociales en los cuales se despliegan las *formas simbólicas*, siendo las *instituciones sociales* y la *estructura social* las otras dos restantes (2002 [1990]: 219-229). En este sentido, por campo de la música en México, entiendo al espacio de producción, circulación y consumo de las músicas como bienes simbólicos.

Volvamos ahora a otro punto esencial. He señalado que uno de los sentidos de la categoría de representación es la que refiere al hecho de *representarse*, como verbo, en una propuesta clasificatoria del mundo social ¿Y cómo es que esto sucede? El mismo P. Bourdieu plantea una respuesta a la interrogante construyendo la categoría de *hábitus*, por la cual entiende el vehículo de incorporación y reproducción en el individuo de las clasificaciones del mundo social. En estos procesos los *hábitus* funcionan como *esquemas prácticos* que orientan y estructuran las representaciones y que, además, se instituyen, y “se realiza[n] en una transformación profunda y duradera de los cuerpos” (Bourdieu, 2003 [1998]: 37). J. P. Thompson retoma la propuesta del primero pero sugiere que estos son *esquemas flexibles* y plantea que “al basarse en reglas y convenciones de diversos tipos, los individuos también los amplían y los adaptan” (Ibíd.: 221 y ver 222). Agregado pertinente ya que si bien los *hábitus* son el resultado de un “prolongado proceso de socialización” (Bourdieu, 2003: 67), y es a través de ellos que las clasificaciones del mundo social se instituyen en el cuerpo orientado “a los individuos en el curso de

sus vidas diarias” (Thompson, 2002 [1990]: 221), la propuesta de Thompson les introduce un claro elemento de dinamicidad, el cual comparto. Pero me interesa subrayar el hecho de que los *hábitus* en tanto esquemas prácticos de percepción, orientan y “dan cuenta de las divisiones constitutivas del orden social” (Bourdieu, 2003 [1998]: 45), además de que sus “efectos y las condiciones de su eficacia están duramente inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo forma de disposiciones” (Ibíd.: 55). Estos conjuntos de disposiciones “no están inscritos en la naturaleza” (Ibíd.: 67), sino que la misma lógica de la imposición de una representación del mundo social los hace aparecer como naturales. En otras palabras, estos conjuntos de disposiciones son “el producto de un trabajo social de nominación y de inculcación” (Ibíd.: 68). Por último, según P. Bourdieu el *hábitus* es un “principio generador y diferenciador” (2002: 33); estos son, por tanto, “estructuras estructuradas [...] estructuras estructurantes, esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, de gustos, diferentes. Producen diferencias diferentes, operan distinciones entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar” (2002 [1997]: 34-35). Retomo, por tanto, este planteamiento en tanto articula el planteamiento de la representación social como clasificación arbitraria del mundo social con la trayectoria y la circunstancia, en términos de posición, de los individuos y de los colectivos a los que este pertenezca. En dos palabras, es una propuesta que articula lo social y lo individual (Bourdieu, 2003 [1998]: 74).

Pero, regresando a la representación hagámonos una pregunta determinante ¿y qué tiene que ver esta categoría de la representación con las prácticas musicales y con el hecho de que dos universos diferentes de estas, las de lo ceremonial y las de la industria de la música, estén en situación de relación cotidiana? A través de las prácticas musicales y de los universos simbólicos que ellas desencadenan puede dirimirse en los individuos un conflicto motivado por las propias características de *violencia estructural* del campo de interacción social. Esto es, la propia configuración económica estructural de la realidad económica mexicana es y ha sido,

por sí misma, violenta. Así, la interacción cotidiana entre diferentes componentes/posiciones sociales a través de las prácticas musicales, re-instituye, en el orden de lo imaginario, la configuración socioeconómica estructural. A través de los universos de significaciones que movilizan las prácticas musicales, cotidianamente dos representaciones del mundo social están en juego, por no decir en franca confrontación ¿Pero cómo es esto posible? Pues sucede que el material sonoro en el ámbito musical, en todo momento y en todo lugar, ha sido objeto de división, clasificación y jerarquización, elaborando representaciones del material sonoro musical. Sin duda, estas representaciones musicales se desprenden de una representación social más amplia a la cual, al mismo tiempo, alimentan y reproducen. Hay que ver con detalle este aspecto, no sin antes recordar que no habrá que dejar de lado las ideas expuestas sobre los dos sentidos de representación, la conflictividad y la dinamicidad del espacio social, así como el planteamiento de los hábitos como la articulación entre lo social y lo individual y como esquemas flexibles.

iii.ii la representación del material sonoro musical

“La música nos es dada con el único objeto de establecer un orden en las cosas, incluyendo de modo muy particular la coordinación entre el *hombre y el tiempo*” (Stravinsky, citado por Blacking, 2006 [1973]: 57).

iii.ii.i Clasificación

En distintos momentos históricos los grupos humanos han clasificado el material sonoro, entendido este en su sentido acústico, como elemento dado en la naturaleza de las cosas. La ordenación de este material en el ámbito musical se presenta entonces como una forma de representarse ese material y de representarse en las objetivaciones performativas que desde esa clasificación se realizan a través de las prácticas musicales¹. Es decir, las propuestas de clasificación del material sonoro constituyen el material de producción, esto es, de objetivación, con el cual cuentan

¹ Vale recordar que por objetivaciones performativas entiendo al hecho de producir/objetivar un discurso musical: alguien que canta, toca una guitarra, una flauta o unos caparachos de tortuga.

los músicos de una época, cultura o clase determinada. Como se verá, los “medios musicales de expresión” (Weber, 1969 [1922]: 1172) incluyen tanto *la representación del material sonoro musical* como, a los *individuos que la encarnan* y los *instrumentos* musicales de los cuales se “valen” para expresarse.

Primer aspecto: *la representación del material sonoro musical*. Ya a fines del siglo xix (1885) Alexander J. Ellis, según John Blacking, “demostró que las escalas musicales no son naturales sino considerablemente artificiales y que las leyes de la acústica pueden ser irrelevantes en la organización humana del sonido” (2006 [1973]: 105; Meyers, 2001 [1992]: 21). Por su parte, Leonard B. Meyer sostiene un argumento parecido al señalar que solamente “existen los universales acústicos del mundo físico y los universales bio-psicológicos del mundo humano” (2001 [1998]: 236). Asimismo parece advertirlo Curt Sachs desde la musicología comparada de mediados de siglo pasado al plantear que las escalas musicales empleadas por occidente “son abstracciones artificiales, inanimadas, tanto en las melodías individuales como de los patrones generales” (Sachs, 1966 [1959]: 42)². Posteriormente, desde la etnomusicología, J. Blacking afina el argumento al reconocer a la música como “sonido humanamente organizado” (2006 [1973])³. Fijación, permisibilidad, fórmulas típicas y reglamentación hacen parte de la propia clasificación (ver Weber, 1969 [1922]: 1141). El material sonoro tan ha sido sometido a clasificaciones por parte de los grupos humanos que uno de los objetivos principales tanto de la musicología comparada como de las pasadas y recientes investigaciones etnomusicológicas, ha sido reconocer la configuración de los sistemas musicales en su ámbito estrictamente musical, en términos, de sus

² En la musicología comparada hay un reconocimiento implícito de que los sistemas musicales no occidentales representan lo que denomino una propuesta de clasificación, esto es, de representarse el material sonoro musical. Sachs: “Todas las culturas no europeas tienen en común una modalidad de creación y recreación artística, que se diferencia fundamentalmente de la moderna occidental” (1966 [1959]: 64).

³ J. Blacking advierte que las propuestas son arbitrarias al señalar lo siguiente: “la música *no puede* ser entendida meramente como sonido y que sus formas no poseen significación a no ser que sean consideradas como productos artificiales de la cultura” (2001 [1967]: 197).

contornos, reglas, estructuras y patrones⁴. La comparación y la caracterización de los sistemas musicales, de lo que llamo aquí las propuestas de clasificación del material sonoro, ha representado una de las motivaciones ideológicas y académicas de la musicología histórica y la etnomusicología. Vale decir que una de las aportaciones importantes de ésta última ha sido la insistencia del estudio de la música dentro de su contexto y la aproximación a los fenómenos musicales no solamente como parte de una cultura o grupo social, sino la búsqueda de relaciones funcionales y estructurales entre la música y la cultura. De ahí, su insistencia ideológica y metodológica de reconocer el rasgo pertinente de un sistema musical para su análisis y su reflexión. Lo que no es más que otra forma de decir que no todos pueden ser medidos “con la misma vara”, como pretendidamente lo hizo la musicología comparada de principios del siglo xx (ver Sachs, Hornbostel y el mismo Weber).

Las clasificaciones del material sonoro de toda una época o de un grupo en particular, en tanto tienden a la sistematisidad, necesariamente delinear sus contornos a través de la fijación de las distancias, de las formas, de las series de relaciones al interior del mismo sistema. De otra forma, la fijación de una propuesta clasificatoria necesariamente involucró su propia limitación⁵. Y si bien es pertinente agregar que la fijación de los sonidos en una determinada propuesta de clasificación no petrifica la objetivación performativa de la música, en su sentido práctico, la delimitación de los márgenes y las normas representa en el fondo una constricción que al tiempo que orienta, limita en tanto instituye⁶.

Por tanto, todas las culturas y los grupos humanos han clasificado el material sonoro en el ámbito musical, esto es, lo han ordenado, jerarquizado, simbolizado. Este hecho no constituye otra cosa más que representarse en el mundo a través del

⁴ Precisamente, según el mismo J. Blacking aquí citado, la “principal tarea del análisis musical es explicar patrones de sonido organizado” (2001 [1967]: 194).

⁵ Para occidente el mismo Curt Sachs señala lo siguiente: “El terreno se ha estrechado progresivamente; de las infinitas posibilidades de figuras melódicas nacieron las melodías concretas, pero el músico aun no tiene acceso libre al material sonoro” (1966 [1959]: 46).

⁶ Hablando de los sistemas de notación gráfica para las músicas “cultas” de occidente el mismo Sachs nos dice que “[a]un allí, donde a cada sonido le corresponde un signo propio, inconfundible, el instrumentista goza de amplia libertad para disolver en melodía viviente lo rígido, lo abstracto del texto anotado...” (1966 [1959]: 53 y ver p. 54).

establecimiento de un material de producción desde el que se objetivan las prácticas musicales. Efectivamente, las prácticas musicales ponen en escena una clasificación que al mismo tiempo que ha sido el producto del trabajo de los hombres, les permite reproducir un mundo social más amplio dentro del cual ellos mismo se desplazan y se representan. En breve, las propuestas clasificatorias del material sonoro musical se inscriben ya en una visión, en una visión de mundo que en el fondo no es otra cosa más que una propuesta particular de asumirse en el mundo y desplazarse en él.

Si bien todas las propuestas clasificatorias valoran y jerarquizan su propia propuesta, además de tender a fijarla e instituir la, vale preguntarse ¿y cómo es que eso se hace o se hizo posible? Precisamente a través de su materialización en los instrumentos musicales y, lo más determinante, en los cuerpos de los individuos. Revisemos someramente este último punto y reservemos para el apartado siguiente lo relativo a la fijación de la propuesta en el instrumental musical y todas sus consecuencias. “Sencillo”, parte de los procesos de socialización de los individuos dentro de un grupo determinado, incluyen la incorporación de una propuesta de clasificación del material sonoro musical al cuerpo mismo a través de los *hábitus*, como esos esquemas prácticos para la acción que revisé anteriormente. En este sentido, no es aventurado hablar de la existencia de una suerte de modelación cultural sonora emocional socialmente instituida e inculcada, y en términos de que los individuos hemos sido dispuestos a, o para atender y representarnos en una propuesta determinada. Y si las propuestas son instituidas en los cuerpos a través de los *hábitus*, por ejemplo, es comprensible decir junto con Max Weber, desde un mirador occidental, que ciertas relaciones interválicas y armónicas, esto es, la relación entre un sonido y otro o entre un grupo de sonidos y otro, se *sientan* precisas, o imprecisas, justas o desafinadas, agradables o desagradables (1969 [1922]: 1144)⁷. Además, el sentido de la prohibición le es inherente a toda propuesta clasificatoria en tanto se trata de delimitar, de fundamentar y legitimar un cierto orden de las cosas (lo permitido/lo no permitido, lo deseable/lo indeseable y lo

⁷ C. Sachs parece advertir la idea de la incorporación. Ver pp. 83, 91-98 (1966 [1959]).

indemne/lo punible)⁸. La prohibición, la punición o el castigo (ver Weber, 1969 [1922]: 1137 y 1155) están en el orden de la contención de las propuestas clasificatorias del material sonoro.

Ahora, si bien señalo que todas las culturas o grupos humanos han elaborado una propuesta de clasificación hay que agregar que esta se realiza desde un orden de racionalidad, pero no propiamente en el sentido del proceso de racionalización del sistema armónico tonal de occidente tan detalladamente caracterizado desde la sociología por Max Weber, como se verá en apartados posteriores. Lo significativo es subrayar que toda propuesta de clasificación necesariamente guarda un margen de teorización; teorización no necesariamente explicitada, o materializada en sistemas de notación gráfica o cualquier otro sistema, pero que, sin embargo, se alimenta de la participación activa de los músicos y a partir de la cual se desarrollan los saberes prácticos que les permiten a estos hacer música⁹. A estas alturas la siguiente pregunta nos ayuda con la argumentación: ¿los sistemas musicales de los grupos humanos de diversas épocas se reducen a todas estas disquisiciones o incluyen los procesos de simbolización de los sonidos, entendiendo por estos últimos el acto de otorgar sentidos? Absolutamente, los incluye, y si bien la musicología comparada pretendió encontrar las “leyes particulares” de músicas particulares prescindiendo de los contextos culturales de producción (Sachs, 1966 [1959]: 92), la etnomusicología de los años posteriores vendría a demostrar que ello no era del todo pertinente, en tanto los sistemas musicales solamente adquieren su sentido y su significado pleno en los propios contextos sociales y culturales de producción (Merriam, 2001 [1997]: 59-78; Blacking, 2006 [1973]; Meyers, 2001 [1992]: 19, 25).

Segundo aspecto: *los individuos que encarnan la representación del material sonoro*. J. Blacking plantea que los “patrones de sonido” (2006 [1973]: 37) adquieren su significado en su contexto y a través de una especie de “consenso

⁸ Como veré en el siguiente capítulo durante el establecimiento de la sociedad colonial novo hispana muchas de las sonoridades musicales precolombinas fueron expeditamente prohibidas.

⁹ Ver apartado del capítulo segundo en el cual hago un desarrollo detallado de lo que entiendo por *saberes prácticos* (pp. 89-95).

cultural” (Ibíd.) dentro del cual pueden desplegarse las nociones de normalidad¹⁰. Pero aquí la idea de la “normalidad” tiene dos lecturas complementarias e igualmente importantes: por un lado, normalidad en el sentido de que norma, limita, acota y reglamenta, así como, por otro, normalidad en el sentido de lo conocido, lo habitual y lo familiar o compartido, esto es, lo que sucede al interior de un “terreno de experiencia común” dentro del cual “distintas personas sean capaces de oír y reconocer patrones en los sonidos que llegan a sus oídos” (Blacking, 2006 [1973]: 38). El mismo Max Weber parece advertir que “nuestro sentir” (1969 [1922]: 1144, 1146) auditivo y emocional obedece más bien a una normalidad normada e inculcada, dentro del cual el mismo “sentido armónico” (Weber, 1969 [1922]: 1152, 1150, 1159, 1166) presente en la música y el escucha de música armónica tonal, figuraría no precisamente como una característica intrínseca a la propuesta musical de occidente, sino como el resultado de un largo proceso de interacción con una propuesta que posibilitó la disposición corporal a la percepción del “sentido armónico”. En otros términos, dicho sentido, que para M. Weber representa una característica del sistema musical tonal moderno de occidente, responde a la impronta de la propuesta que lo normalizo in-corporándolo en los individuos¹¹.

¹⁰ El mismo Blacking refiere que “...la creación y la ejecución de la mayor parte de la música obedece fundamentalmente a la capacidad humana para descubrir patrones de sonido e identificarlos en ocasiones posteriores. Sin procesos biológicos de percepción auditiva y sin consenso cultural sobre lo percibido entre por lo menos algunos oyentes, no pueden existir ni música ni comunicación musical” (2006 [1973]: 37). Además, él mismo plantea el argumento siguiente que refuerza el anterior aduciendo que la “música puede expresar actitudes sociales y procesos cognitivos, pero es útil y eficaz sólo cuando es escuchada por oídos preparados y receptivos de personas que han compartido o pueden compartir de alguna manera, las experiencias culturales e individuales de sus creadores” (Ibíd.: 103). El mismo autor plantea en otro documento y hablando de las canciones infantiles de los *venda* que “las canciones pueden entenderse únicamente cuando se conoce su trasfondo cultural” (2001 [1967]: 182).

¹¹ A mediados de los cincuenta del siglo xx, J. Blacking apuntala el argumento planteando que: “Lo que engancha a uno, a otro lo repele; no a causa de alguna cualidad absoluta presente en la música misma, sino por lo que la música ha venido a significar para esa persona en tanto que miembro de una cultura o grupo concreto” (2006 [1973]: 64). El mismo E. M. V. Hornbostel, uno de los máximos exponentes de la musicología comparada, parece conceder esta suerte de gracia solamente a occidente: “Desde nuestra infancia hemos sido educados exclusivamente en la música armónica, todo nuestro pensamiento musical se orienta de acuerdo con la percepción armónico-tonal” (2001 [1905]: 50-51). Y tal vez sea por ello que se tiene la “tendencia difícilmente evitable de ajustar *lo inusual* a nuestros conceptos y de escuchar a la europea la música exótica” (Ibíd.: 43, cursivas mías). Hasta cierto punto Hornbostel parece advertir la incorporación de un sistema clasificatorio a través de configuraciones que orientan la experiencia.

La incorporación de las clasificaciones en el ámbito de lo sonoro musical nos habla pues del sonido como un componente más en la construcción de los *hábitus* y el papel que estos operan en la reproducción social de las representaciones que nos permiten desplazarnos en el mundo¹². Si traemos a colación aquí las nociones del tiempo y del espacio como las otras evidencias que articulan las percepciones de la realidad, y si le sumamos a ello que el sonido organizado y simbolizado socialmente articula a las otras dos, se puede decir entonces que la clasificación del material sonoro musical y las objetivaciones performativas (prácticas musicales) que se desglosan a partir de ella, constituyen un importante vehículo de comunicación y de reproducción de las representaciones. Algunas ideas de Blacking apuntalan la idea: “Cada cultura posee su propio ritmo, en el sentido de que la experiencia consciente se ordena en ciclos de cambio estacional, crecimiento físico, actividad económica, profundidad y amplitud genealógica, vida y más allá, sucesión política y cualesquiera otros rasgos recurrentes a los que se dote de significación” (2006 [1973]: 57). Más aún, y este planteamiento es central, se puede decir “que la experiencia de la vida ordinaria tiene lugar en un mundo en el tiempo real. La cualidad esencial de la música es su poder para crear otro mundo de tiempo virtual” (Ibíd.)¹³. Si digo que el sonido articula el tiempo y el espacio, y si se dice, junto con J. Blacking que “...la música no puede existir sin una percepción de orden en el ámbito del sonido” (2006 [1973]: 39 y ver 38), se comprende entonces que esta percepción es posible gracias a la incorporación y al conocimiento, no necesariamente consciente, de una propuesta clasificatoria; propuesta que en tanto “sonido humanamente organizado” (Blacking, 2006 [1973]: 38 y ver 63) y

¹² J. Carlos Aguado emplea la categoría de *evidencias ideológicas* en una forma parecida, según mi lectura, con lo que P. Bourdieu entiende por *hábitus*. Por *evidencias* entiende “representaciones concretas que se alimentan de la experiencia inmediata y posibilitan la acción” (2004: 40). Adelante: “Las evidencias son vínculos de representación social que constituyen una verdadera estructura simbólica al establecer relaciones de significado entre los hombres y las cosas en el mundo [...] La funcionalidad de la ideología se refiere a la cualidad de las evidencias de posibilitar la acción, dándole sentido” (Ibíd.: 41; ver también Aguado y Portal, 1992: 48, 52-53, 63-67, 84).

¹³ Con relación a esta última idea de la cualidad musical de crear un “tiempo virtual” (ver también Blacking, 2006 [1973]: 99-100), yo mismo refiero a esta cualidad como la *fundación* del espacio comunicativo. Ver también A. García de León donde expone una idea similar (2002: 85-86).

“destinado a otros oídos humanos” (Ibíd.: 40) que se moviliza a través “patrones aceptados socialmente” (Ibíd.: 55-56) y previamente establecidos¹⁴. El mismo Max Weber implícitamente señala que el “disfrute” musical también está condicionado, en el entendido de que otros pueblos no occidentales y con lo que yo denomino otra propuesta de clasificación del material sonoro, no comprenden el “sentido armónico” del sistema tonal de occidente y por tanto “no lo disfrutaban como acorde a la manera nuestra” (1969 [1922]: 1152). Este enunciado, que bien parece esconder un juicio de valor, tiene cierta veracidad, en tanto “la interpretación de los tonos según su procedencia histórica *domina* también ante todo nuestro ‘oído’” (Ibíd.:1172; las primeras cursivas mías). En el orden de lo musical, por tanto, decir “sensibilidad moderna” (Ibíd.: 1158), más allá de la declaratoria ideológica que parece encerrar la enunciación, se advierte ya la presencia determinante de una propuesta clasificatoria, por lo menos como pretensión. En el ámbito de la música lo “agradable y lo normal” (Weber, 1969 [1922]: 1155) se inscribe más dentro de lo habitual, ya que esas declaraciones corresponden en última instancia a las determinaciones históricas en las cuales se circunscribe una propuesta clasificatoria del material sonoro¹⁵.

Tercer aspecto: los *instrumentos* musicales de los cuales se valen los individuos para expresarse. Sin más, los instrumentos musicales son determinantes para las propuestas en tanto es en ellos en donde se *fija* una propuesta clasificatoria. Como lo plantea Max Weber para el proceso de racionalización de la música “cultura” de occidente, los instrumentos representan el “soporte” del “desarrollo de la

¹⁴ Los patrones de sonido organizados por el hombre o por las culturas guardan para J. Blacking relación con los patrones más generales de la organización humana y cultural (2006 [1973]: 63). Es por ello que para él, debían buscarse “las relaciones entre los patrones de organización humana y los patrones de sonido producidos como resultado de la interacción organizada” (Ibíd.), además de “descubrir las relaciones estructurales entre la música y la vida social” (2006 [1973]: 102). En otro documento plantea que “en cualquier nivel de análisis las formas de la música se hallan relacionadas con las formas culturales de las cuales se derivan” (2001 [1967]: 185). Más adelante: “La música es expresión de realidades culturales [...] a pesar de que se le pueda disfrutar sencillamente como sonido, no podrá ser nunca entendida plenamente como tal” (Ibíd.: 195). Y sin duda, uno de los aportes más significativos de la etnomusicología queda plasmado en estas palabras del mismo Blacking, que bien pueden ser leídas como una clara respuesta a la “Escuela de Berlín” (musicología histórica o comparada) de la cual C. Sachs y E. M. V. Hornbostel aquí citados, fueron dos de sus exponentes: “Los estilos musicales solamente pueden compararse cuando su significación en el contexto es plenamente entendida, tanto ‘internamente’ con relación a otros estilos de la misma tradición como ‘externamente’ con relación a la cultura dentro de la cual se producen” (Ibíd.: 201).

¹⁵ El mismo Hornbostel habla de “hábitos de percepción armónica” (2001 [1905]: 52).

sensibilidad musical” (op. cit.: 1178); así como la herramienta principal de las actividades pedagógicas de éste ámbito. Es decir, el instrumental musical es el soporte y uno de los medios para la incorporación de la propuesta al cuerpo social y al cuerpo de los individuos. Eso, y no otra cosa, es la “sensibilidad musical”. Pero, tan hay una clasificación del material sonoro en el ámbito musical que puede hablarse de una relación de ida y vuelta entre la construcción y afinación de los instrumentos musicales, por ejemplo, y la misma propuesta de clasificación. Esto es, en los instrumentos musicales se materializa la propuesta al tiempo que ellos mismos hacen posible la reproducción la primera. Lo que Weber observa para Occidente (Ver 1969 [1922]: 1140) vale de hecho para todas las propuestas de clasificación, valorización y jerarquización que los grupos humanos hacen y han hecho del material sonoro en el ámbito musical. En este sentido plantear que en el proceso de racionalización de la música “cultura” en occidente los instrumentos musicales son la materialización en los cuales se fija la propuesta, no puede más que agregarse que, de hecho, eso sucede en todas las culturas musicales¹⁶.

En gran medida, las transformaciones de los instrumentos musicales, de sus procesos y materiales de construcción, así como de sus afinaciones, corresponden a la búsqueda incesante, por lo menos en las “altas formas” musicales de las posiciones hegemónicas de occidente, de nuevas posibilidades articulatorias en términos de la objetivación del material sonoro clasificado o reclasificado ¿Pero, vale preguntarse, que es lo que motiva esta búsqueda incesante? Antes de intentar dar respuesta hay que revisar la relación que se entabla entre instrumento musical y propuesta clasificatoria. Esta, está dada de la siguiente forma: un instrumento se logra en la medida en la que se *limita*, se acota, se le da forma y se fijan sus posibilidades articulatorias¹⁷. Si bien es cierto que muchos instrumentos musicales,

¹⁶ En los “fundamentos racionales y sociológicos de la música”, hasta aquí aludidos, Max Weber insiste en este punto, y ciertamente no sin razón. Para éste, los instrumentos musicales fueron uno de los principales puntos de apoyo que permitieron fijar lo que denomino la propuesta clasificatoria de las “altas formas” de la música en occidente (ver 1969 [1922]: 1141, y ver 1137-138).

¹⁷ El mismo M. Weber refiere que gracias “a su limitación sonora, el instrumento a reforzado la sensibilidad tonal moderna,” (1969 [1922]: 1173).

de distintas culturas musicales, dependen en última instancia del ejecutante para la obtención de un resultado acústico musical socialmente deseado, la propuesta clasificatoria, por lo menos, delimita, en tanto orienta sus posibilidades. Inclusive, puede decirse que la construcción y la ejecución de un instrumento musical implica ser previamente depositario de todo un conocimiento y de un saber práctico que le permita al individuo construir, hacer música (objetivar) y generar conocimiento sobre estos mismos procesos¹⁸. La construcción, la ejecución y la conceptualización sobre ambos procesos, en muchas culturas, como en varias de las agrupaciones músicoceremoniales de San Mateo, hace parte no solamente de un mismo proceso, sino es realizado por los mismos músicos: ellos construyen muchos de sus instrumentos. El ser poseedor de este saber práctico es en todos los casos el resultado, con claros márgenes de variabilidad según el momento histórico y la cultura musical, de la división del trabajo y de la diferenciación de las especialidades.

Para cerrar este apartado hay que señalar, por último, que todas las clasificaciones del material sonoro musical, en los tres aspectos esbozados aquí, tienen un profundo sentido político al interior del o de los espacios sociales donde se despliegan. El sentido político de estas formas en principio arbitrarias de representarse el material sonoro musical hay que reflexionarlo en función del momento y las circunstancias históricas dadas, para intentar determinar las motivaciones y los intereses que detrás de las propuestas clasificatorias se ponen en juego y de los cuales ella misma es ya un reflejo. Al interior pues del campo de la música de un espacio social y de un momento histórico determinado las transgresiones deliberadas hacia la propuesta, así como la defensa a ultranza (legal incluso) y conservadora de las formas canónicas, deben por tanto reflexionarse en

¹⁸ Por ejemplo, casi la totalidad de los instrumentos musicales empleados por las agrupaciones músico ceremoniales de San Mateo, como los *montsenaab* y los *caballeros*, son construidos por los ejecutantes. Esto es, el flautista construye sus flautas para tocar repertorios diferentes; las amolda, las ajusta a un sonido deseado. El par de tambores que acompañan al flautista también son construidos por este grupo; el par de caparachos de tortuga que en determinadas ocasiones completa la anterior orquestación, son tratados por los mismos integrantes. Por su parte, el par de *skil* (suerte de “racimos” de pequeños cencerros) batidos por los *caballeros* o por el movimiento de mulas cuando se les cuelga como una especie de “collar”, son cuidadosa y ceremoniosamente construidos y destruidos por sus integrantes.

función de las posiciones diferenciales que ahí se suceden y de los intereses económicos e ideológicos que a través de tales movimientos y actitudes se dirimen¹⁹. En este sentido, las propuestas han tenido siempre un claro sentido político, bien como control e imposición, o como rebeldía. Hay que agregar, por otro lado, que al interior del campo, las relaciones, los intereses y las posiciones inciden, de ida y vuelta, en la transformación tanto de la propuesta como de los procesos de interacción, personalización y “lecturas” (como apropiación) que los grupos interactuantes hacen de la propuesta general en una sociedad compleja y profundamente jerarquizada, como la mexicana.

Por último, tan es político el asunto que muchas de las transformaciones de las propuestas de clasificación del material sonoro han sido el resultado de búsquedas deliberadas, como el propio caso de occidente que aquí, por razones que se irán vertiendo, se hace absolutamente insoslayable en la exposición. Y justo esto es el motivo del siguiente apartado. Revisemos pues, someramente el sentido general del caso particular, por demás trascendente para el tema que nos ocupa como iremos viendo en adelante, del largo proceso de racionalización de la música armónica tonal de occidente y el uso político que se le dio a este.

iii.ii.ii El caso de occidente

En el documento hasta aquí citado de Max Weber, éste traza la trayectoria, los diferentes momentos y las motivaciones sociales del proceso de racionalización de la música armónica tonal en occidente, así como de algunas de sus consecuencias

¹⁹ Un ejemplo puede ilustrar el planteamiento: toda la historia, y no me refiero a las historiografías, de las músicas de la iglesia católica, tanto en occidente como en la Nueva España, ha estado siempre plagada de expeditas prohibiciones por parte de los jerarcas de la institución, lo cual no ha significado, como de hecho no significó, que sus servidores musicales asalariados pugnaran, bien desde dentro o desde fuera de la iglesia, por la transformación de las “altas” formas musicales. Claro está, como se verá, que fueron las clases pudientes las que se apropiaron del monopolio de las “bellas artes”, arrancándoselo a la iglesia, para poner en juego sus propios intereses (ver Weber, 1969 [1922]: 1155). De igual forma, a partir del siglo xix y durante todo el xx, en función de estas mismas pugnas de intereses podemos comprender a los vanguardismos musicales que sin lugar a dudas “atentaron”, deliberadamente, en contra de las formas canónicas del arte del mundo burgués (ver E. Hobsbawm, 2005 [1995]:183, 186).

históricas. Vale decir, con todas sus letras, que este proceso de racionalización, al interior del mismo occidente, se hace desde las posiciones hegemónicas como las de las cortes, la iglesia y, después, la burguesía. En efecto, el mismo Weber plantea que los principales espacios propulsores del proceso de racionalización fueron precisamente los de las “altas formas” musicales de diferentes épocas. De igual forma, no está de más decir que, es justamente en estas formas en las que más repercute el propio proceso. Sin embargo, M. Weber hace una clara distinción entre las teorizaciones, bien escritas o materializadas en las configuraciones de los instrumentos musicales, y la práctica musical en sí como las ocasiones performativas en las que la tendencia a la rigidez se ve en cierto sentido disminuida (Weber, 1969 [1922]:1128-1129)²⁰. En la reconstrucción interpretativa, comparativa y analítica que hace Weber de la trayectoria del proceso de racionalización de la música tonal en occidente (Ibíd.:1140), el reconocimiento de sistemas musicales que han teorizado el material sonoro musical en función de procedimientos diferentes al de occidente, está muy diluido. Sin embargo, advierte que “hay que guardarse de considerar la música primitiva como un caos de arbitrariedad sin normas” (Ibíd.:1134).

Ahora, ¿tiene algún sentido ubicar el origen del proceso de clasificación del material sonoro realizado por occidente? Semejante empresa no solamente es descomunal, sino en este trabajo innecesaria. Baste con decir que el posible origen de lo que Weber llama, capitularmente desde mi punto de vista, el proceso de racionalización y su propia evolución representa un momento muy particular y determinante no solamente al interior de la historia de occidente, sino en el mundo entero, dadas las particulares características y motivaciones de sus principales promotores: la burguesía. Si bien para J. Blacking el origen de la música tonal puede ubicarse en siglo xv (2006 [1973]: 108), Weber plantea que el proceso de racionalización de la música de occidente es más reciente ya que “con plenitud de

²⁰ El mismo Curt Sachs hace esta distinción para el caso de occidente: “La melodía no se ha petrificado, como actualmente entre nosotros, formando un todo susceptible de ser fijado mediante la notación” (op. cit.: 54 y ver 53; ver Hornbostel, 2001 [1905]: 54-55).

conciencia sólo se ha desarrollado en la música occidental a partir de principios del siglo XVII” (1969 [1922]: 1157) ¿Pero qué implica este proceso? Primero, la propuesta clasificatoria del material sonoro musical que hacen, valga la redundancia, los teóricos musicales servidores de los grupos y posiciones hegemónicas de occidente, construye la noción de un *centro* que funciona como una especie de “anclado tonal de la música armónica en el tono fundamental” (Weber, 1969 [1922]: 1124); implica el establecimiento racional y lógico del sistema de relaciones a través de la fijación de las formas como el establecimiento del sistema temperado²¹. Para tales efectos, los sistemas modernos de notación y la sofisticación técnica de muchos instrumentos musicales jugaron un papel central. En lo que toca a los sistemas de notación hay que decir que ellos mismos hablan de sus pretensiones (ver Weber, 1969 [1922]: 1161 y 1162). La fijación de los valores y de su posibilidad de representárselos en la notación musical implicó ciertamente el desarrollo progresivo de la polifonía en occidente (Ibíd.: 1163-1164), como una de las formas que “nos condujo a Palestrina, Bach y Beethoven [...] [pero que, sin embargo] debilitó nuestras posibilidades y nuestra sensibilidad melódica y rítmica” (Sachs, 1966 [1959]: 63). Es decir, fijación que al mismo tiempo que permitió el notabilísimo desarrollo de las “altas formas” de occidente, implicó también, como lo consigna el mismo C. Sachs, “maldición y bendición al mismo tiempo” (Ibíd.)²². Lo más significativo, sin duda, es que “la creación de la tonalidad moderna” (Weber, 1969 [1922]: 1130), o del sistema tonal de occidente como el resultado de un largo camino de racionalización, implicó un proceso de *homogenización* de las distintas

²¹ A este respecto C. Sachs nos dice lo siguiente: “solamente en el transcurso de los últimos siglos nos hemos encerrado dentro de los rígidos esquemas de compás que aprisionan toda la corriente métrica bajo el yugo de la arsis y la tesis, de secuencia constante. La culpa recae sobre nuestra factura armónico-acórdica, y sólo de la estrechez de ese estilo nació nuestra convicción de que esta monotonía niveladora es algo natural. La naturaleza misma la desconoce” (1966[1959]: 94). J. Attali nos dice a propósito lo siguiente: “El orden de la música tonal, en efecto, no deja más que libertad de expresarse en el interior de sus reglas. La armonía implica pues la combinatoria, la disposición de combinaciones de sonidos autorizados” (1995 [1977]: 98).

²² “Es obvio [nos dice Max Weber] que la plurivolcalidad [polifonía] sobre la base de un sistema de notación racional había de proporcionar a la racionalización armónica del sistema musical el apoyo más eficaz” (1969 [1922]: 1164 y ver 1165). Y luego “...la posibilidad de fijación del valor relativo de los signos y el esquema firme de la división en compases permitían determinar unívoca y claramente las relaciones de las progresiones de las distintas voces unas con respecto a otras, o sea que admitían una verdadera ‘composición’ polifónica” (Ibíd.: 1163-1164).

características estilísticas de las prácticas musicales al interior del mismo occidente. De igual manera, en el ámbito social y político una de las implicaciones más significativas del proceso de racionalización del sistema tonal de la música en occidente fue precisamente el desplazamiento que una burguesía pujante, en principio promotora del mismo proceso, empieza hacer con relación al antiguo poder y dominio de la iglesia católica en el ámbito de la educación, la promoción y el control de la producción de las “altas formas” musicales. En breve, antes eran los intereses de la alta jerarquía eclesiástica los que ritmaban (Ver Weber, 1969 [1922]: 1165).

Por otro lado, el proceso de racionalización del sistema tonal en occidente pareciera que encuentra su justificación ideológica en una particular lectura de las leyes naturales del comportamiento acústico y físico del sonido. A través de un método deductivo se reconoce una suerte de “base musical” (Weber, op. cit.: 1168) natural, a partir de la cual se despliega el proceso de racionalización que no es otra cosa más que una forma particular de representárselo²³. Procedimiento que, hay que agregar, se acompaña de una experimentación incesante en distintos ámbitos del conocimiento aplicado al campo musical. No es fortuito que, como señala el mismo M. Weber, el proceso de racionalización de la música en occidente se haya caracterizado por un “progreso técnico creciente” (op. cit.: 1178) que repercutió directamente en el desarrollo de los instrumentos musicales y en una clara atención a la demanda, por ejemplo, de “las orquestas más conspicuas” (1969 [1922]: 1174). Y es precisamente aquí, en el plano de los instrumentos musicales, en donde mejor se ven reflejadas las consecuencias no solamente musicales, sino socioeconómicas y políticas del proceso de racionalización de la música de occidente. Hay que desarrollar brevemente esta idea. El instrumento musical es un elemento

²³ Algunas líneas del mismo Attali ilustran la cuestión: “Ya no se trata de seguir pensando la música como un conjunto ordenado naturalmente, sino de imponerle el reino de la razón y de la representación científica del mundo: el orden armónico no es garantizado naturalmente por la existencia de Dios; de ser construido por la ciencia, querido por los hombres”. Y más adelante: “la burguesía europea va a conseguir así una de sus más bellas producciones ideológicas: crear un soporte teórico y estético para su orden necesario, hacer creer dando a entender” (1995 [1977]:93).

determinante puesto que es en ellos en donde se fija una propuesta clasificatoria, además de representar el principal “soporte” del “desarrollo de la sensibilidad musical” (Weber, *Ibíd.*: 1178). Es decir, y como he planteado, el soporte de la incorporación de la propuesta clasificatoria al cuerpo social y al cuerpo de los individuos. Sin duda alguna, el ejemplo más ilustrativo e importante lo representa la aparición del piano, que a partir del siglo xviii, se delinea como el principal instrumento, el hegemónico, portador del sistema tonal de occidente, así como de una serie de valores sociales ligados esencialmente, a través de él, a la burguesía²⁴. Su arribo se explica en función de la incesante experimentación técnica para la obtención de mayores posibilidades articulatorias, pero, principalmente, de “la decisión [que] dependió de las decisiones del mercado de la producción de instrumentos musicales convertida al capitalismo” (Weber, *Ibíd.*: 1180)²⁵; mercado que a partir de esas fechas empezaría a contar con una demanda creciente en tanto se había afianzado como el principal instrumento pedagógico de occidente debido a que materializaba el largo proceso de racionalización de la música armónica y tonal occidental²⁶. No es de extrañar, por tanto, que haya sido justamente el piano el instrumento musical que adquiriría un enorme valor social en el ámbito burgués²⁷. Más aun, no “fueron, pues, sino el virtuosismo internacional de Mozart y la necesidad creciente de los editores de música y los empresarios de conciertos, así como el creciente consumo de música [impresa y de la venta de pianos], de acuerdo

²⁴ El tantas veces citado C. Sachs nos dice con relación al piano lo siguiente: “El que canta no necesita un sistema tonal. No le interesa la organización de los sonidos según leyes establecidas, y el oyente tampoco se interesa en ello. Aun nosotros que, sobre la base del piano, recordamos auditivamente con exactitud las relaciones de los tonos y los semitonos dentro del sistema occidental, en el canto nos contentamos, como lo enseña la experiencia, con intervalos defectuosos. Solo donde interviene el trabajo manual, solo cuando la mano maneja el cuchillo y el taladro para cortar tubos, surge la pregunta: ¿Cuál es la medida?” (op. cit.: 39).

²⁵ Weber: “la construcción de pianos depende de la venta en gran escala [...] el piano es un instrumento doméstico esencialmente burgués” (op. cit.: 1183).

²⁶ De nuevo Attali: “La burguesía, incapaz de pagarse una orquesta a domicilio, ofrece un piano a sus hijos. Hace falta también una producción que ejecutar. La obras con pocos instrumentos, o su adaptación, conquistan la preferencia de los editores”. Y adelante: “La amplitud del repertorio para piano en el siglo XIX va ligada sin duda al lugar que ocupa este instrumento en los salones burgueses del siglo XIX, como medio de trato social, de imitación de los salones parisienses y de las cortes” (1995 [1977]: 105).

²⁷ El mismo Max Weber nos dice que el piano se afianza primero en las regiones del norte de Europa, en tanto en los países del sur el “canto a-capella y la ópera, y aun conformada esta última de tal manera que sus arias satisficieran a la necesidad doméstica de melodías fáciles de entender y de cantar, siguieron siendo el ideal italiano, determinado por la falta de la cultura del ‘home’ burgués” (*Ibíd.*: 1181).

con los efectos del mercado y de la masa, los que impusieron el triunfo del piano de martillos” (Weber, *Ibíd.*: 1182)²⁸.

Y con el piano, o a través de éste, la burguesía impone no solamente una propuesta clasificatoria del material sonoro, sino todo un sistema de valores sociales esencialmente relacionados, como lo señala con claridad Max Weber, a la burguesía como la clase social hegemónica que impone su representación en el concierto del mundo. Y es por ello que se puede afirmar, junto con Bolívar Echeverría, que en el trance del siglo xviii-xix, se asiste al “triunfo de la modernidad capitalista como esquema civilizatorio universal” (2000 [1998]: 20)²⁹. Y es precisamente esto último lo que pretendo desglosar en el siguiente apartado.

²⁸ Weber: El piano “se había convertido ya en el siglo xix en artículo de comercio y se producía en calidad de existencias para la venta. Y la lucha desenfadada de la competencia entre las fábricas y los ejecutantes, con los medios específicamente modernos de la prensa, las exposiciones y, finalmente (a la manera en cierto modo de la técnica de venta de las cervecerías), la creación por parte de las fábricas de instrumentos, de salas de conciertos propias (en Alemania, en particular, la de Berlín) llevaron a cabo aquella perfección técnica del instrumento, la única capaz de satisfacer las exigencias cada vez mayores de los compositores. Ya para las últimas obras de Beethoven los instrumentos más antiguos no habrían estado a la altura” (*Ibíd.*: 1182). Algunas ideas más de C. Sachs aclaran bien la concepción ideológica desde la cual se reflexiona el punto aquí abordado: “La tercera etapa de nuevo orden es el surgimiento del concepto de la personalidad artística en el arte sonoro. Este hecho es la consecuencia directa del acrecentamiento del factor artístico en la música, pero depende también del individualismo propio de toda civilización más elevada. Fama, honor y dinero corresponden ahora a los músicos favoritos de los grandes y el oído se agudiza para captar las sutilezas del talento personal [...] De esa situación se sigue una doble consecuencia: libertad y atadura” (op. cit.: 50).

²⁹ Bolívar Echeverría, plantea que la modernidad capitalista representa una de las cuatro modalidades de modernidad que el reconoce como *ethos*, y las cuales no necesariamente se suceden la una a la otra, sino que pueden coexistir. El actual *ethos realista*, que se hace hegemónico a partir del siglo xvii, para este autor se encuentra en franca decadencia. Así, nos dice lo siguiente: “Cuando hablamos de crisis civilizatoria nos referimos justamente a las crisis del proyecto de modernidad que se impuso en este proceso de modernización de la civilización humana: el proyecto capitalista en su versión puritana y noreuropea, que se fue afirmado y afinando lentamente al prevalecer sobre los alternativos y que domina actualmente, convertido en un esquema operativo capaz de adaptarse a cualquier sustancia cultural y dueño de una vigencia y una efectividad históricas aparentemente incuestionables” (2000 [1998]: 34). Se estaría hablando, por tanto, del “capitalismo liberal” (*Ibíd.*: 35). Por su parte, Carlos Aguirre Rojas plantea, precisamente, que el “consenso liberal” instaurado a partir del xviii, está roto: “Al cuestionar todos estos pilares centrales de la geocultura dominante dentro del sistema-mundo entre 1789-1968, los procesos de las tres últimas décadas vividas van a ir también desechando y deslegitimando ciertas nociones esenciales de la visión burguesa del mundo, como las del progreso lineal y continuo, la de la sexualidad limitadamente productiva, las de las nociones y también muy restrictivas de la democracia, de la libertad o de la propia política, lo mismo que las de la educación, las costumbres, la vida cotidiana o la propia ‘civilización’. Desmontando todos los supuestos culturales del proyecto de la modernidad burguesa, protestante y del norte de Europa, que finalmente se trató de imponer como modelo civilizatorio por todo el mundo” (2004 [2003]: 88-89).

iii.iii El sistema tonal como instrumento facilitador de la homogeneización diferenciada

Primero, es pertinente aclarar nuevamente que el sistema tonal es una propuesta en parte promovida y en parte apropiada por la burguesía, pero que, de ningún modo, constituye la totalidad de los sistemas musicales del occidente mismo, ni su proceso de homogeneización aludido en el apartado anterior, representa una aniquilación de los sistemas musicales de las posiciones no hegemónicas tanto al interior del mismo occidente, como fuera de éste. Sin duda no, en tanto los grupos sociales y las culturas, estando en situación de relación, se han movido siempre en atención a dos temporalidades o *pautaciones sociales*. Por un lado, dentro del tiempo pautado por las posiciones hegemónicas, pero también, por otro, desde las *posiciones de sí y para sí*. Retomemos algunas ideas de Martín-Barbero ya aludidas en el capítulo anterior; éste, plantea que se trata de reflexionar “el modo en que trabaja la hegemonía y las resistencias que moviliza, del rescate por tanto de los modos de apropiación y réplica de las clases subalternas” (2001 [1987]: 240).

El proceso de racionalización del sistema tonal en occidente es históricamente trascendente porque implicó no solamente el establecimiento lógico/racional del sistema de relaciones a través de la fijación de las formas posibilitando el notable desarrollo de las expresiones musicales, sino, también, por la aplicación de las leyes del mercado al campo de la música. Max Weber advierte que a partir del siglo xvi los sectores más bien acomodados de las sociedades de occidente manifiestan una clara exigencia creciente hacia una “belleza sonora expresiva” (1969 [1922]: 1175). Esto equivale a decir que tales sectores demandan tanto de músicos como de compositores y de constructores de instrumentos musicales, la ampliación de las posibilidades expresivas y articulatorias, lo cual bien puede entenderse, por lo menos, como la pretensión de una clase naciente, de un sector social, la burguesía, que trata de hacerse y de imponer sus representaciones en el campo de las “altas formas” musicales. Esto es, de desplazar lo poderes hegemónicos de la iglesia y las aristocracias para legitimar su representación musical en el espacio social y en el

concierto del mundo. En última instancia, el mismo Weber implícitamente reconoce la creación del sistema tonal de occidente como el resultado de esta pretensión pujante (Ibíd.: 1174-1183). En el ámbito musical, como en muchos otros, la burguesía se pone al centro y es ella la que marca el compás, la que ahora ritma los tiempos de las representaciones sociales a través de las prácticas musicales.

Si bien es pertinente señalar que todos los grupos y sectores sociales, así como toda las culturas, tienen parámetros, construcciones ideales y arbitrarias de belleza que imponen a sus miembros a través de medios diversos y a partir de los cuales demandan lo que Weber llama una “belleza sonora expresiva” (belleza instituida), la diferencia entre este hecho inobjetable y el momento histórico que pretendo aquí marcar, radica en que a partir del siglo xviii-xix, el viejo sistema de interrelaciones y dependencias económicas encuentra un punto de quiebre en el cual se consolida una posición hegemónica que incide en el resto³⁰. En este nuevo momento de interrelaciones y dependencias las posiciones hegemónicas en el mundo pretenden perpetuar sus posiciones así como la configuración diferencial del sistema estructural del cual se benefician dentro de la división mundial del trabajo. En breve, pretenden imponer sus representaciones del mundo en todos los ámbitos de la vida social, como, efectivamente, en el de las representaciones musicales. Es en este sentido que el aliciente profundo de la llamada demanda de “belleza expresiva”, es el interés que la burguesía naciente (xvi) tiene de hacerse, apropiándose las o promoviéndolas, de sus propias representaciones musicales y de mostrarlas como las

³⁰ Algunas ideas del mismo C. Aguirre Rojas, reseñando los planteamiento de I. Wallerstein, apuntalan las ideas anteriores: “Un primer proceso que el capitalismo histórico ha cumplido a lo largo de los últimos cinco siglos ha sido la creciente y progresiva *universalización orgánica de la historia humana*, universalización que lejos de ser un proceso armónico e idílico, se ha cumplido más bien como una empresa de constatación de sojuzgamiento de los pueblos, conquista y avasallamiento de las civilizaciones, incorporación forzada de áreas y regiones a la dinámica capitalista, e intentos persistentes, más exitosos o más fallidos según el caso, de imposición de los modelos civilizatorios y culturales de Europa y del Occidente al resto de los grupos humanos y de las sociedades” (2004 [2003]: 93). El matiz es precisamente marcar el mecanismo de la *proximidad distanciada* en el ámbito de las prácticas musicales, y luego, por tanto, la expansión del sistema capitalista a la regulación y control de todos los ámbitos de la vida social. Como se verá en capítulos posteriores, la conquista y la evangelización de los pueblos originarios del territorio después novo hispano, son el resultado del proceso inicial de expansión territorial del la cual nos habla Aguirre Rojas. La política de control y de sometimiento a través de las representaciones (como las musicales), se inscribe también en este proceso de larga duración. Asimismo, hay que entender a partir del siglo xix-xx a las industrias culturales en este gran proceso de expansión del capitalismo como sistema.

legítimas. La diferencia histórica, radica, también, en el hecho de que los intereses económicos de la misma burguesía naciente consolidan el proceso de articulación de la gran mayoría de las regiones y los grupos humanos en el mundo entero, construyendo todo un sistema socioeconómico y político de interrelaciones y dependencias, con claros y definidos centros hegemónicos de dirección, de poder y de concentración de la riqueza acumulada³¹. En gran medida, y no me parece descabellado plantear lo siguiente, la trama de los últimos cinco siglos de la historia de la humanidad, entendida esta en su conjunto, ha radicado precisamente en la guerra a muerte por definir los centros del poder y de acumulación de la riqueza. En este largo proceso es la misma burguesía, que logra instaurar un juego en el concierto del mundo, la que requiere de todas estas representaciones para justificar su desplazamiento y para instaurarse en una posición hegemónica³². Una lucha, una batalla por la imposición de las representaciones que ciertamente no siempre corrió sobre rieles y que encontró sus ocasiones de reflujo ¿Cómo explicar, por ejemplo,

³¹ Estas ideas del mundo capitalista como un sistema ya Marx y Engels lo habían planteado desde el xix: “La sociedad burguesa abarca el conjunto de las relaciones materiales de los individuos dentro de un estado determinado de desarrollo de las fuerzas productivas. Abarca el agrupamiento de la vida comercial e industrial de una etapa, y en este sentido, sobrepasa los límites del Estado y de la nación, aunque por otra parte, necesite afirmarse al exterior como una nacionalidad y organizarse, al interior, como un Estado” (1985 [1845-6]: 57; ver 77-78). Carlos Aguirre Rojas habla precisamente de un “esquema [...] capitalista diferenciado” (op. cit.: 46), planteamiento que, dicho sea de paso, fue ampliamente desarrollado por las teorías de la dependencia latinoamericana, como el mismo Aguirre lo reconoce (Ibíd.: 47), y cuyas tesis bien pueden “resumirse” en las siguientes líneas: “la pobreza, el subdesarrollo, el atraso y la dependencia y debilidad estructurales de América Latina y de todo el tercer mundo [...], son justamente la *condición* y la *base real de posibilidad* de la existencia y el crecimiento de la riqueza, el mayor desarrollo, el avance y la independencia y la fuerza del centro del sistema o del llamado ‘primer mundo’” (Ibíd.; ver 44-45, 130-131).

³² Y a propósito de la política de las representaciones que promueve la modernidad capitalista, Aguirre Rojas nos dice lo siguiente: “el liberalismo también promueve la división tajante entre el presente y el pasado, en su afán de distinguir el hoy del ayer, y afirmar el mundo burgués del presente frente al pasado feudal, y la modernidad capitalista burguesa contra la venerable tradición premoderna y precapitalista en general” (op. cit.: 125). Unas líneas más: “El liberalismo también ha proclamado y defendido con orgullo la distinción entre las sociedades del mundo europeo y las del mundo no europeo, afirmando que esa ruptura con el pasado y esa nítida distinción de lo económico, lo social [lo cultural] y lo político eran sólo logros de la Europa civilizada, capitalista, moderna, burguesa y liberal. En cambio, en el resto del planeta, y siempre según esta versión autocelebratoria de la ideología liberal, seguía imperando mucho más el mundo de las tradiciones y de ese ‘pasado’ ya superado por Europa, a las vez que las relaciones sociales eran más mixtas o entremezcladas, lo que evidentemente dificultaba la aplicación del mismo esquema epistemológico para el estudio de las sociedades y de lo social en esos mundos no europeos. Y es esta distinción, hoy en día tan cuestionable y cuestionada, la que constituye la base epistemológica supuestamente racional de la conformación de la etnología, la antropología [la musicología comparada, la etnomusicología] y el orientalismo modernos en el espectro global de las actuales ciencias sociales” (Ibíd.: 126).

los procesos de conquista, evangelización y colonización de todos los territorios americanos sino como la consecuencia directa de la expansión del capitalismo naciente por el mundo entero?

Es en este sentido que puede decirse que el proceso de racionalización del sistema musical tonal de occidente va de la mano de los intereses ideológicos y económicos del desarrollo creciente de la burguesía. Ambos procesos implicaron la imposición de todo un nuevo sistema de valores sociales. El caso de los instrumentos musicales, y al interior de ciertos espacios sociales, es paradigmático. A partir del siglo xviii (1969 [1922]: 1174) los instrumentos de cuerda (violín, viola y violoncelo) conquistan una posición privilegiada en el espacio y en el repertorio de las orquestas modernas, cuyo proceso de desarrollo corre a la par del desarrollo experimental de los primeros (Ibíd.: 1174-1175). Los propios instrumentos musicales adquieren un valor en función del origen y del autor de su producción. Es decir, el valor acústico, estético y económico del instrumento recae ahora en el productor cuyo nombre lo encarna el propio instrumento (un violín Amati, un Guarneri un Stradivari) (Ibíd.: 1175-1176). Y no es sorprendente que uno de los atributos del instrumental musical haya hecho incluso de la “elegancia” (Ibíd.: 1175) un claro símbolo de distinción. En otros términos, la simbolización social que recae sobre los instrumentos musicales, en una especie de nuevo valor agregado, se empata claramente con el proceso de valorización económica de los mismos músicos intérpretes de todo el universo de la música de las “bellas artes”. Esto, que no es otra cosa más que decir que la remuneración salarial de los músicos entra en otro sistema de valorización y jerarquización, representa en el fondo un proceso de cosificación de los mismos músicos, por ejemplo, dentro de las orquestas modernas, instituyendo una tabulación social que permitió fijar el “rango social” (Ibíd.: 1176) tanto de los instrumentos de la orquesta como de sus ejecutantes³³.

³³ Sin duda es cierto que la valoración social y económica de los servicios de los músicos es un asunto que le precede al capitalismo, como lo consigna el mismo M. Weber en las siguientes líneas: “El tañedor de laúd, debido a que este instrumento lo tocaban también los aficionados de la corte, gozaba de consideración social, y sus honorarios eran en una orquesta de la reina Isabel el triple de los del violinista y el quintuple de los del

Por otro lado, si bien es cierto que el proceso de lo que Max Weber denomina la racionalización de la música armónica tonal en occidente, como la fijación de las formas en una suerte de pretensión casi obsesiva, aplica a las denominadas “bellas artes”, de ningún modo puede soslayarse la influencia histórica que esta propuesta clasificatoria tuvo en todos los sistemas musicales del mundo. Precisamente es este impacto el que pretendo denotar aquí como argumento central, en la medida en que esta propuesta clasificatoria del material sonoro musical es impuesta en el mundo entero como la legítima, la verdaderamente “artística” y excelsa³⁴. En una palabra, como la hegemónica. Y si bien, a la par de este largo proceso de expansión del capital por el mundo entero, le corresponde una expansión igualmente proporcional de una visión del mundo, ello de ninguna manera se traduce como la incorporación democrática de los grupos humanos del mundo a esa representación del mundo. Es decir, la difusión de la propuesta clasificatoria del occidente hegemónico se realiza si no como vehículo para que los grupos humanos realizaran desde entonces sus objetivaciones musicales, si por lo menos, o al mismo tiempo, para presentárselos como el legítimo. Las propias “bellas artes” son ya el resultado de la pretensión de la burguesía por hacerse de formas y espacios sociales en los cuales escenificarse y reproducirse, lo que no es otra cosa que decir, legitimarse³⁵ (ver Attali, op. cit.: 87). En todo caso, la distribución desigual de los recursos, incluidos, como se verá, de los bienes simbólicos, es la condición de la existencia del capitalismo. El gran éxito,

gaitero. Y al organista por su parte, se le consideraba como artista. El virtuoso del violín había de empezar por conquistarse una posición semejante, y no fue sino después de haberlo conseguido [...] cuando empezó también a desarrollarse una literatura más abundante en relación con los instrumentos de cuerda” (Ibíd.: 1176).

³⁴ Ver nota al pie 28, de éste capítulo.

³⁵ Carlos Marx y Federico Engels plantean algunas ideas pertinentes para la argumentación que intento desglosar. Nos dicen: “Las ideas de la clase dominante son en cada época las ideas dominantes, es decir, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad resulta al mismo tiempo la fuerza *espiritual* dominante. La clase que controla los medios de producción material controla también los medios de producción intelectual, de tal manera, que en general las ideas de los que no disponen de los medios de producción intelectual son sometidas a las ideas de la clase dominante. Las ideas dominantes no son más que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes o sea, las mismas relaciones dominantes concebidas como ideas, es decir, la expresión de las relaciones que hacen de una clase determinada una clase dominante, en una palabra son las ideas de su dominio [...] mientras dominan como clase y determinan toda una época en toda su amplitud es evidente que dominan en toda la extensión dominando al mismo tiempo como pensadores, como productores de ideas que les regulan la producción y distribución de pensamientos en su época” (Marx y Engels, 1985 [1845-6]: 78).

pues, es que la burguesía logra implantar un sistema de valoraciones involucrando a todos los grupos humanos y logra instaurar un *consenso* en el mundo y, en este caso, el en ámbito de las prácticas musicales; consenso, evidentemente forzado, como ha señalado Antonio Gramsci (1997 [1975]), ya que en última instancia la expansión del capital ha hecho de la fuerza su instrumento primordial. Las nociones de hegemonía, subordinación, subalternidad y lucha por la hegemonía empleadas por Antonio Gramsci en el análisis fragmentario de la función de los intelectuales y la organización de la cultura, son herramientas de pensamiento que permiten aproximarse al conflicto de las representaciones atendiendo su carácter político. El sistema de relaciones de una sociedad y de un momento histórico, se da gracias a lo que llama el *consenso*, es decir, el consentimiento “voluntario” por parte de los diferentes componentes de una realidad, a partir del cual la permanencia de un estado social se sucede. Siguiendo al mismo autor, la reproducción de un orden de las cosas a partir de la construcción del consenso social se da a través de la imposición de una “concepción del mundo” (1997 [1975]: 18). Esto es, sobre la base de la dimensión simbólica de la realidad social. Hugo Zemelman, por su parte, nos dice que la idea de la dominación simbólica remite ineludiblemente al poder ejercido y toda relación de poder produce subalternidad (2000 [1996]: 58; ver, también, Marx y Engels, 1985 [1845-6]: 79).³⁶

El largo proceso del establecimiento de un sistema económico mundial necesitó de todos sus frentes. Esto es, se clasificó y se jerarquizó a las regiones del mundo y a los mismos grupos humanos. Cómo entender, si no, el mirador epistemológico desde donde puede decirse “música primitiva” o “verdaderamente primitiva” (Weber, *Ibíd.*); tal como lo hizo la antropología del xix para clasificar a los grupos humanos, así lo hizo la musicología comparada en el ámbito de lo

³⁶ Desde la filosofía Bolívar Echeverría, disertando en torno a la existencia de la noción ideológica del “hombre en general” de la cual ha echado mano occidente para afianzarse, nos dice a este respecto lo siguiente: “El desarrollo de una economía realmente existente, es decir, basada en la unificación tecnológica del proceso de trabajo a escala planetaria, vuelve impostergable la hora de una universalización concreta de lo humano. Cada vez se vuelve más evidente que la humanidad del ‘hombre en general’ sólo puede construirse con los cadáveres de las humanidades singulares” (2002 [1998]: 26-27).

musical³⁷. Es así que los grupos humanos a través de la interpretación sobre sus prácticas y sistemas musicales son clasificados, valorizados y jerarquizados, desde un mirador particular; hecho que en el fondo no es otra cosa más que una forma particular de representarse la historia del género humano a través de la interpretación de las músicas del mundo y de posicionarse ante ellas. La historia del proceso de racionalización de la propuesta musical de las clases hegemónicas de occidente se hace precisamente a través del análisis comparado, como metodología nodal, con relación a otras propuestas clasificatorias del material sonoro en el mundo. Evidentemente, ello implicó, y no ciertamente como agregado, la jerarquización de todas las propuestas en el escenario del espacio mundial. La misma clasificación sistemática de todos los instrumentos musicales en el mundo, por ejemplo, obedece a un impulso de racionalización y jerarquización (Sachs, 1966 [1959]: 26); ordenación que parte de un juicio en el que se ve a los instrumentos como si ellos mismo estuvieran ya, de sí, desorganizados³⁸. Tomando pues como ejemplo a los

³⁷ Unas líneas de Curt Sachs ilustran la idea: “También el placer provocado por el ruido tiene fundamentos fisiológicos y es tan fuerte en los pueblos primitivos como en el niño” (Sachs, 1966 [1959]: 35). Por su parte, el mismo Max Weber que documenta y apoya sus especulaciones en la literatura musicológica de la época, como en los trabajos del mismo V. Hornbostel, que junto con C. Sachs representan dos de los máximos exponentes de la musicología histórica y comparada, traza precisamente y a través de la comparación una interpretación de lo que denomina el proceso de racionalización del sistema tonal de occidente. Así, nos dice que la música “verdaderamente primitiva” (1969 [1922]: 1125) es aquella no solamente “no racionalizada totalmente” (Ibíd.: 1125), sino “sólo poco” (Ibíd.: 1125). Vale agregar que al considerar al rasgo melódico como el parámetro principal para la evaluación y jerarquización comparativa de las músicas de algunas culturas musicales del mundo, la teorización de Weber, tanto de la musicología comparada, no sólo es sesgada, sino limitada y legitimadora. Aquí, se soslaya el hecho de que algunas músicas no privilegian ese rasgo y ya no se diga de la total ausencia, como ha señalado críticamente la etnomusicología, del contexto cultural de la producción musical al cual toda música se encuentra interrelacionada (ver Blacking, 2006 [1973]: 26, 48, 62 y 126 –en la cual se refiere directa y críticamente al trabajo de Max Weber hasta aquí citado recurrentemente –).

³⁸ La propuesta de clasificación de los instrumentos musicales elaborada por Curt Sachs, es una de las propuestas que más ha impactado, en términos efectivamente de su funcionalidad clasificatoria y descriptiva de los instrumentos musicales, en tanto el elemento pertinente es la evaluación y el reconocimiento del elemento que permite la producción del sonido de los instrumentos. Con aportaciones y sugerencias posteriores, esta propuesta es sin duda una herramienta metodológica útil en la investigación de los sistemas musicales. Sin embargo, lo que aquí intento denotar son las implicaciones ideológicas y políticas de esta propuesta. No hay mucho que agregar a las siguientes líneas que ejemplifican con claridad el lugar epistemológico y la posición política desde dónde se está pensando: “Aquí se trata del intento de poner orden en el mundo de los instrumentos musicales que, desde la época de la prehistoria, hace miles de años, se prolonga en el acervo de los actuales pueblos no europeos y constituye el único vestigio del instrumental prehistórico. Las riquezas de este acervo son tan considerables, las etapas de evolución tan estrechas, las transiciones tan fluidas, que cabe suponer se ha perdido muy poco de las variedades prehistóricas esenciales. Pero todo esto se encuentra hoy en día acumulado desordenadamente, de suerte que en la misma tribu podemos oír el ruido producido por calabazas rellenas con granos de trigo, cuyo uso se remonta hasta la

instrumentos musicales, hay que decir que la historiografía misma del sistema tonal de occidente en gran medida ha sido la representación discursiva e ideológica, hecha desde una posición hegemónica, de las múltiples y complejas historias de todas las propuestas clasificatorias del material sonoro musical de los grupos humanos; más aun, de todas las culturas musicales del mundo. No está demás agregar que esta narrativa musicológica apuntala toda una representación de la “historia universal”.

Para Weber, por ejemplo, el margen gradual de racionalización es la pauta para la determinación del “primitivismo” en las músicas³⁹. Pero según la argumentación que se sostiene aquí, ¿es esto posible, cuando, de hecho, todas las propuestas de clasificación del material sonoro están motivadas por un orden de racionalidad? Esto mismo parece sostener J. Blacking cuando afirma, y precisamente en abierta crítica a la orientación evolucionista de la musicología histórica, que la música vendría es resultado de “racionalizaciones de un sistema” (2006 [1973]: 107). Weber reconoce un cierto punto de disyunción entre las denominadas músicas “verdaderamente primitivas”, las que según su punto de vista han racionalizado muy poco su sistema,

Edad de Piedra, al lado de cascabeles de la edad de Bronce; en el mismo país resuenan flautas de la antigua India, junto a violines árabes del medioevo” (Sachs, 1966 [1959]: 31).

³⁹ Si se considera que Weber escribe desde un mirador evolucionista y desde una perspectiva comparativa (que bien podría encuadrarse dentro de las motivaciones epistemológicas de la musicología comparada), no sorprende el hecho de que reconozca a la racionalización que occidente aplica al material sonoro como el pináculo de la evolución de las músicas en este ámbito, por ser esta la más compleja y sofisticada. Efectivamente, y siempre recordado que se reflexiona desde un mirador, como toda perspectiva evolucionista se traza una relación de continuidad entre sencillez/primitivismo – complejidad/modernidad. No deja de ser interesante que Weber exponga sus ideas justo en un momento en que la etnomusicología se está gestando como un campo de estudio y dentro del cual, uno de sus propulsores más significativos, la escuela norteamericana, al tiempo que trata de desmarcarse de la musicología comparada delinea uno de los perfiles y de las aportaciones más importantes de la etnomusicología; esto es, el estudio de las músicas de los pueblos en sus contextos y a través del trabajo de campo. No está de más recordar que la motivación esencial de la musicología comparada, dentro de la cual como se ha señalado se puede ubicar este notable documento de Weber, era trazar la trayectoria histórica y evolutiva de la música de las “bellas artes” de occidente a través del estudio comparado y descontextuado de las músicas *grabadas* de diversos pueblos del mundo, principalmente por viajeros. De más está decir que esta perspectiva epistémica, tan determinante para las ciencias sociales y para las concepciones ideológicas de occidente durante el siglo xix y principios del xx, necesariamente hecho mano de la construcción ideológica de un *continuum*, como una trayectoria que reconocía una suerte de punto cero de partida que irrevocablemente parecía terminar en la Europa central y en Norteamérica. No es casual que se trace una relación entre las prácticas musicales de los niños de occidente y las prácticas musicales de pueblos enteros reconocidos como primitivos, y que las primeras sean reconocidas como sobrevivencias (Tylor, 1975-?- [1871]), como una suerte de presencias arcaicas o como evidencias arcaicas vivientes (Weber, *Ibíd.*: 1124 y ver Blacking sobre refutación de la posición evolucionista en música y directamente de este trabajo de Weber, 2006 [1973]: 126).

y aquellas que iniciaron un proceso de racionalización más amplio o sofisticado. Para la “música primitiva” este punto lo representa el hecho de que “fue una buena parte sustraída muy tempranamente al puro goce estético y sometidas a fines prácticos, ante todo mágicos: en particular apotropeicos (relativos al culto) y exorcísticos (médicos)” (Ibíd.: 1137)⁴⁰. Por su cuenta, “con el despertar de *necesidades puramente estéticas*, iniciase regularmente su racionalización propiamente dicha” (Ibíd.: 1138, cursivas mías).

No está demás recordar que no son las posiciones hegemónicas de una sociedad en una época determinada las principales promotoras de las transformaciones de los sistemas clasificatorios del material sonoro, sino las marginales o secundarias como la propia burguesía naciente con relación al clero y a la aristocracia. Sin duda, ello nos remite a la lucha de las representaciones que a través de las prácticas musicales se dirime en tanto se trata de ritmar los tiempos y los espacios sociales, así como de conquistar posiciones sociales más favorables. Ahora, si bien, es cierto que desde una posición hegemónica existe una clara tendencia a imponer como la legítima su propuesta de clasificación del material sonoro, no puede dejarse de lado el hecho, probado, de la participación de las “formas bajas” (o de posiciones marginales) en las reconfiguraciones clasificatorias elaboradas y asumidas como propias inclusive por las posiciones hegemónicas⁴¹. Recordemos aquí la idea de los dos movimientos enunciados anteriormente: 1) tendencia a perpetuar y 2) sobrevivir, luchar por conquistar autonomía o favorecer posición. Al interior del campo, transgresiones deliberadas hacia la propuesta, posiciones resueltamente conservadoras (control/poder), deben por tanto reflexionarse en función de las posiciones diferenciales que ahí se suceden. Efectivamente la tensión del campo parece estar motivada por la doble tendencia

⁴⁰ Esta mención no deja de guardar cierta positividad. Algunos de los trabajos de M. Eliade y de Lévi-Strauss desarrollan precisamente esta función apotropeica de la música en ciertas culturas (“el tambor chamánico”, en 1976; y “la eficacia simbólica” en 1994 [1949], respectivamente).

⁴¹ Para el caso de la Nueva España Antonio García de León expone con claridad las relaciones de flujo y reflujo en términos de influencias, de las formas musicales populares y las “cultas”, tanto al interior de la colonia como fuera de ella (García de León, 2002).

que lo atraviesa ya que al mismo tiempo que algunas posiciones tienden a reproducirlo, otras posiciones pugnan por trasformarlo.

La reflexión sobre dinámica del campo de la música en México (entendido este como la producción, circulación y consumo de las músicas como bienes simbólicos), y retomando los planteamientos de M.-Barbero, radica en reconocer y problematizar las maneras en cómo opera la hegemonía así como las resistencias (interpelaciones) que moviliza (2001 [1987]: 240). Ahora, ¿qué es lo que está en juego al interior del campo de la música? Desde las posiciones hegemónicas de los diferentes momentos históricos el juego radica en imponer y reproducir sus representaciones musicales como las legítimas; desde la marginalidad o posiciones subalternas, se trata de otorgarse un sentido representacional positivo, lícito y afirmativo aun a través de las formas impuestas; se trata, en breve, de otorgarse un sentido positivo de sí y para sí, de hacer valer los universos emotivo/expresivos (representacionales, en una palabra) que sus músicas activan y movilizan⁴².

El punto es que las distintas posiciones hegemónicas del campo de la música en México han caminado hacia el mismo rumbo: hacia la imposición de una representación del material sonoro musical, lo cual desembocó en una situación de relación entre los diferentes “agentes” del campo. Esto es, las posiciones se “aproximan” en la medida que comparten elementos de un mismo código. Ahora bien, lejos de que ello haya representado para las posiciones hegemónicas una contradicción, constituye, precisamente, el punto de enganche que posibilita tanto el control de los “ruidos” como la diferenciación en el orden de lo simbólico de las cuales se valen para reproducirse⁴³.

⁴² Sin duda el asunto es complejo en tanto se considere la posición históricamente asignada a las poblaciones originarias en el orden de lo imaginario (colonial, luego nacional). Una imagen que puede ir de lo satanizado a lo idealizado; de lo satirizado a lo denigrado y estigmatizado. Imágenes que han repercutido en los procesos y mecanismo de auto adscripción de los pueblos (a este propósito ver Bartolomé, 2004 [1997]: 20, 71-72).

⁴³ J. Attali: “es preciso prohibir los ruidos subversivos, porque anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad: la preocupación por el mantenimiento del tonalismo, la primacía de la melodía, la desconfianza con respecto a los lenguajes, los códigos, los instrumentos nuevos, el rechazo de lo anormal [...], traducciones explícitas de la importancia política de la represión cultural y del control del ruido” (1995 [1977]: 17).

Por último, para cerrar el apartado y con él el capítulo, voy a plantear una tesis radical la cual reconozco como una de las consecuencias históricas más determinantes de la difusión del sistema tonal de occidente por el mundo entero, en general, y particularmente en la comunidad de San Mateo del Mar. La tesis la denomino la *proximidad distanciada* y consiste en lo siguiente. Las prácticas musicales del universo de lo ceremonial de San Mateo y de la actual industria de la música, *grosso modo*, comparten una representación del material sonoro musical cuyo origen histórico puede rastrearse en las formas músico ceremoniales de San Mateo. De hecho, sus actuales prácticas musicales dan cuenta, en una suerte de, permítaseme la expresión, pozo estratigráfico, de diferentes épocas a través de las cuales la propuesta clasificatoria musical de occidente fue atravesando hasta desembocar en la consolidación del sistema armónico tonal. El punto de arranque de esta relación lo ubico en la difusión de las formas musicales de occidente específicamente en la Nueva España a partir de los proceso de evangelización de las poblaciones originarias, lo cual será motivo de reflexión del capítulo siguiente. Pero lo determinante es que precisamente el sistema armónico tonal es el lenguaje de la industria de la música y si he dicho que si bien algunas prácticas músico ceremoniales pueden dar cuenta de etapas diferentes de la evolución del sistema tonal, el objetivo aquí no es probar ello, sino subrayar que la mayoría de la música ceremonial, en efecto, se hace a partir del sistema tonal. Este hecho lo reconozco como el resultado de los proceso de *homogeneización diferenciada* fervientemente alentados por las posiciones hegemónicas a lo largo de los últimos siglos ¿Y que se entiende aquí por homogeneización diferenciada? Esto es, la difusión de una representación del material sonoro musical ha tendido a homogenizar las diversas propuestas de representarse musicalmente. Sin embargo, se homogeneiza imponiendo pero se mantiene un margen que permite distinguirse y reproducir las diferentes posiciones sociales en una realidad profundamente jerarquizada. Además, si bien se impone una forma de representarse el material sonoro ello no quiere decir, como veremos en el capítulo cuatro, que los procesos de simbolización sean los

mismos. De ninguna manera. Sin duda no se comparten las simbolizaciones culturales pero sí elementos de un mismo “lenguaje” musical en su aspecto “gramatical”. Es en este sentido que, para cerrar, planteo que desde una posición local, esto es desde San Mateo, el consumo de los productos de la industria de la música y de sus contenidos musicales resulta en cierto sentido familiar, en tanto las propias prácticas locales se hacen desde una misma plataforma. Ello posibilita, precisamente, lo que denomino la *proximidad distanciada*. Pero revisemos ahora los momentos y procesos históricos que fueron haciendo esto posible y las consecuencias que de ello se desprendieron.

Capítulo cuarto

El concierto apostólico y la personalización de las músicas

“tan pocos ministros pobres [dominicos], desnudos, flacos, penitentes, envueltos en unos andrajos de toscos sayal, desasidos de su voluntad, arrojados a los peligros, tropezando en los lazos de Satanás, expuestos a tantos riesgos de un gentilismo bárbaro tan dilatado, fueron poderosos para entrarse por las asperezas incultas de los montes, penetrar inaccesibles serranías, trajarles intratables cavernas, despojar de las aras a sus mentidas deidades, hollarles sus ídolos, despreciar sus ritos, saquear sus grutas, dismantelar altares, castigar sus sacerdotes, abominar sus costumbres, entredecirles sus vicios, y en voraces hogueras consumir sus más apreciables alhajas de los templos, y reducirlos a los verdaderos de nuestra Santa Fe” (Burgoa, 1989 [1670]: 39-40).

Preámbulo

Planteo que a partir del siglo xvi se inicia en los territorios americanos, la Nueva España en particular, un proceso de legitimación de una propuesta de representarse y de clasificar el material sonoro musical. Esta propuesta, que ininterrumpidamente comienza a llegar a estos territorios a partir del siglo xvi y a través de las prácticas musicales para el culto católico tanto como de las formas más bien de carácter profano, puede entenderse como un *estado* del largo proceso de consolidación de la propuesta clasificatoria del material sonoro elaborada y propagada principalmente por las posiciones hegemónicas del occidente europeo, la cual encontraría casi al finalizar la vida colonial novo hispana, como se ha visto ya en el capítulo precedente, su punto de culminación en lo que Max Weber denomina la música armónico tonal. El reconocimiento de las músicas europeas como el resultado de un *estado* del proceso de transformación de la propuesta de occidente, me lleva a plantear que esta suerte de “lenguaje”, en su nivel “gramatical”, no fue ni ha sido siempre el mismo.

Sin embargo, como trataré de probar a lo largo del capítulo, ciertos elementos de este *estado* de la propuesta se “cristalizaron” en las prácticas musicales de los pueblos novo hispanos que ocuparon posiciones económicas, políticas e ideológicas caracterizadas por su marginalidad. Y si bien es pertinente reconocer desde el inicio a la propuesta de clasificación de occidente en estos territorios como una propuesta siempre cambiante y en interacción permanente con diversos componentes de otras propuestas de clasificación musical, también es pertinente plantear que las transformaciones y las apropiaciones se realizan a partir y desde un modelo general hegemónico. Por tanto, en este capítulo abordo la reflexión sobre las razones políticas del proceso de legitimación de la propuesta clasificatoria en su nivel formal, así como las repercusiones de este mismo proceso en la “personalización” en el caso particular de las prácticas músico ceremoniales contemporáneas de San Mateo del Mar. Para tales efectos, me dispongo primero desde un mirador que reflexiona las razones políticas de la imposición principalmente a través de la evangelización; y despliego las reflexiones entendiendo a la vida colonial como un “orbe económico” articulado a grandes distancias y estructurado en redes regionales en una especie de semicírculos socioeconómicos. En este sentido, la comunidad particular de San Mateo no la reflexiono como una entidad aislada, tal y como lo planteó no solamente para los casos de comunidades sino de regiones enteras, Gonzalo Aguirre Beltrán en su célebre tesis de *regiones de refugio* (1987 [1967]). En todo caso, me referiré a la comunidad de San Mateo como una suerte de *refugio activo* en relación estrecha y permanente con su circuito regional y este último, a su vez, en relación estrecha con otro circuito mayor¹.

¹ Bolívar Echeverría nos dice a este respecto lo siguiente: “Parece ser que furtivamente – como surgen las alternativas discontinuas de las que está hecho el progreso histórico –, desde los años treinta del siglo XVII, y al amparo de las inoperantes prohibiciones imperiales, se fue formando en la España americana el esbozo de un orbe económico, de una vida económica de coherencia autónoma o una ‘economía mundo’ (como lo llama Braudel), que se extendía, con una presencia de mayor o menor densidad, desde el norte de México hasta el Alto Perú, articulada en semicírculos que iban concentrándose en dirección del ‘Mediterráneo americano’, entre Veracruz y Maracaibo, desde donde se conectaba, mucho menos de bando que de contrabando, a través del Atlántico, con el mercado mundial y la economía dominante [...] un orbe económico cuya presencia sólo puede entenderse como resultado de la realización de ese ‘proyecto histórico’ espontáneo de construcción civilizatoria al que se le suele denominar ‘criollo’, aplicándole el nombre de la clase social que ha

iv. i Encuadre general

Formalmente, las expresiones musicales que participan en la celebración del calendario ceremonial de San Mateo del Mar, son diferentes. Sin embargo, en mayor o en menor medida, cada una de ellas comparte con las demás elementos de un mismo lenguaje musical introducido por occidente a partir del siglo xvi y a través de los procesos de evangelización y reestructuración de la vida social y cultural de los pueblos originarios². Vale recordar que entiendo a las prácticas musicales como un sistema de representaciones dentro del cual la manera de organizar el material sonoro musical es ya una forma de representárselo³. Habrá que concentrarse primeramente en el primer aspecto. Esto es, en las formas en que la propuesta clasificatoria del material sonoro de occidente es impuesta como la legítima.

El origen del “lenguaje” musical empleado por las prácticas musicales ceremoniales contemporáneas de San Mateo del Mar, sin lugar a dudas hunde sus raíces en el acontecimiento histórico fundante de la conquista y la evangelización a partir del siglo xvi. Con el correr de los tiempos la incorporación orgánica de la propuesta por parte de los pueblos adquirió características locales y regionales particulares a lo largo y ancho del territorio americano. Vale decir que en la actualidad en las prácticas musicales ceremoniales de San Mateo pueden reconocerse elementos musicales del estado de la propuesta clasificatoria de occidente al llegar en el siglo xvi⁴. Tales elementos son para los músicos de San

protagonizado tal realización, pero que parece definirse sobre todo por el hecho de ser un proyecto de creación de ‘otra Europa, fuera de Europa’: de re-constitución – y no sólo de continuación o prolongación – de la civilización europea en América, sobre la base del mestizaje de las formas propias de ésta con los esbozos de forma de las civilizaciones ‘naturales’, indígena y africana, que alcanzaron a salvarse de la destrucción” (2000 [1998]: 49-50).

² En adelante me referiré a los grupos humanos que habitaron el territorio americano antes de la presencia de la población hispánica como *pueblos originarios*, como el caso mismo de los Huaves. También los aludiré con la denominación genérica de *pueblos*.

³ La agrupación que músico ceremonial que más distante se encuentra del sistema armónico tonal es la de los *montse naab*, ya que aquí el sentido armónico no es el rasgo pertinente, tanto como el ritmo y la melodía. Más aún, como veré en el capítulo sexto sus representaciones sociomusicales son muy significativas y se relacionan estrechamente con una estructura cultural de claro origen mesoamericano como he señalado en el capítulo primero.

⁴ Conviene aquí recordar las palabras de Margareth J. Kartomi con relación a los “procesos y resultados del contacto entre culturas musicales”: “La síntesis musical intercultural no es la excepción, sino la regla” (2001 [1981]: 362). Y esto también vale para el código musical de occidente.

Mateo, como en el caso específico de los *cantores*, una suerte de trasfondo sobre la base del cual despliegan sus expresiones. El origen de la forma de clasificar el material sonoro de la cual echan mano los músicos ceremoniales de San Mateo del Mar, se ubica tanto en los procesos de conquista, evangelización y colonización que durante el siglo xvi los españoles realizan sobre los pueblos originarios y sobre lo ancho y largo del territorio novo hispano, como en la interacción con diferentes grupos socioculturales (como la población de origen africano) y dentro de una vida social más bien “bulliciosa” y “holgada”, sobre todo a partir del siglo xvii (ver García de León, 2002: 56). Para encuadrar la argumentación es importante reflexionar primeramente en torno a las alusiones de occidente sobre lo ceremonial y las prácticas musicales de los pueblos durante los momentos iniciales de la interacción. A manera de pregunta, ¿cuál es el sentido que la mirada y la escucha occidental otorga tanto a la vida de los pueblos como a sus manifestaciones músico ceremoniales y qué implicaciones ideológicas y políticas se desprenden de ello?

Para Francisco de Burgoa, cronista dominico cuyo recuento sobre la actuación de su orden en la provincia de Antequera constituye, el primero y uno de los pocos documentos coloniales que habla de los huaves y de lo que hoy se conoce como San Mateo del Mar, la importancia de la empresa evangelizadora de los primeros religiosos en aquella provincia residía en “asegurarles el paso a la tierra de promisión, que poseían bárbaras y supersticiosas naciones de este nuevo orbe” (Burgoa, 1989 [1670]: 27). Para este cronista dominico los primeros evangelizadores representan un ejército miserable, en acorde perfecto al “espíritu de pobreza” (Ricard, 2004 [1947: 225] de la mentalidad religiosa de la época, al servicio de Cristo y en franco y encarnizado combate contra las fuerzas del Demonio enajenante⁵. Asentemos con claridad desde el principio que los primeros misioneros

⁵ No están demás algunas reflexiones de Guido Münch con relación a los escritos de Fray Francisco de Burgoa: “Para entender a Burgoa es preciso ubicarse en la imagen del mundo, *Imago Mundi*, que prevalecía en su época. Influida por ella, el mismo Burgoa se representa en su obra para explicar los sentidos bifurcados de la realidad del tiempo y la significación global de su propia existencia. En su relato expone la cosmovisión religiosa de la imaginaria medieval europea, por lo que se presenta a sí mismo como el héroe místico que en

reconocen en las prácticas musicales de los pueblos (cantos y danzas esencialmente) una especie de *disposición cultural*, que reorientada y llenada de un contenido otro podría convertirse en un eficaz instrumento que ayudaría a tan afanosa cruzada. Esto es, evangelizar, convertir, controlar⁶. Para el padre Burgoa “el sentido del oído, y la potencia del entendimiento, son los que sirven a la fe, el uno como postigo por do entra, y el otro como asiento donde reposa; y ambos son tan despegados de materialidades, que teniendo los demás sentidos alguna unión y vecindad con sus objetos; el oído con el sonido de lo más distante se contenta, y el entendimiento prescinde, y desnuda de lo material, y corruptible la especie” (1989 [1670]: 40). El sentido del oído se presenta como uno de los instrumentos claves para la profesión de la nueva fe “y con estas fianzas [nos dice el mismo Burgoa] salieron los *clarines apostólicos* a resonar por todo el orbe tan desalhajados, que sin talega ni alforja lo conquistaron de polo a polo, y siguiendo sus huellas nuestros primitivos religiosos negándose hombres, y acreditándose espíritus caminaban volando, y volaban veloces, ligeros, sin peso de embarazo terrestre” (cursivas mías, op. cit.; y ver Münch, op. cit., pp. 138-139).

Burgoa se representa a los primeros evangelizadores más como una suerte de legionarios cuyo único interés era llevar la luz del Evangelio a los pueblos y territorios dominados por la ignorancia y por Satanás. No está de más decir que la

la tradición legendaria se enfrenta al dragón infernal para salvar a los indios que, engañados, sufren las miserias de la prisión eterna” (folleto sin fecha de edición, p. 121).

⁶ Este reconocimiento fue una constante por parte de todos los que escribieron sobre las prácticas ceremoniales de los pueblos y así aparece permanentemente en la literatura contemporánea sobre el tema. Para ganar la batalla recurren a diversos instrumentos. Encuentran en las expresiones musicales un camino eficaz como parece advertirse en las siguientes reflexiones de Francisco de Burgoa: “es muy digno de advertir, que el sentido del oído, y la potencia del entendimiento, son los que sirven a la fe, el uno como postigo por do entra, y el otro como asiento donde reposa; y ambos son tan despegados de materialidades, que teniendo los demás sentidos alguna unión y vecindad con sus objetos; el oído con el sonido de lo más distante se contenta, y el entendimiento prescinde, y desnuda de lo material, y corruptible la especie, que forma, y por eso son a propósito instrumentos para la fe, y el que hiciere hacer eficaces, y de virtud, que obren, sacuda la grosería de materialidades pesadas, que embotan tanto, y entorpecen las voces, que de antes siendo unos esqueletos animados, y de unos cadáveres vivientes, resonaban en los abismos, y hacían estremecerse a las tartáreas legiones del infierno, y con estas fianzas salieron los *clarines apostólicos* a resonar por todo el orbe tan desalhajados, que sin talega ni alforja lo conquistaron de polo a polo, y siguiendo sus huellas nuestros primitivos religiosos negándose hombres, y acreditándose espíritus caminaban volando, y volaban veloces, ligeros, sin peso de embarazo terrestre” (cursivas mías, Burgoa, 1989 [1670]: 40 y ver Münch, op. cit., pp. 138-139).

empresa evangélica, la “conquista espiritual” en palabras de Robert Ricard (1986 [1947]), no solamente de los dominicos en el istmo de Tehuantepec donde históricamente han habitado los huaves, sino de las diferentes ordenes religiosas en la totalidad del territorio novo hispano, encarna en sus principios sustanciales una contradicción fundante: el ejercicio de la violencia, a través de la negación y deslegitimación discursiva y práctica, en última instancia, de la existencia de los pueblos, como la estrategia irrenunciable para su pretendida redención. En este proceso, como lo demuestra la literatura de la época y los estudios contemporáneos, tanto el reconocimiento de la disposición cultural musical aludida anteriormente como la reorientación que los misioneros le dan a la misma, las prácticas musicales juegan un papel determinante, como le revisaré en el apartado siguiente (Ricard, 1986 [1947]: 177, 192-193, 272, 291, 322, 336; Robles-Cahero [?]: 65-66). La sumisión en beneficio de la pretendida redención del sometido nos habla de la fundamentación ideológica y discursiva de la dominación (Burgoa, 1934 [1674]: 347-348). La evangelización como una empresa estratégicamente coordinada (Ricard, 1968 [1947]: 109-137, 177), desplegada para redimir a los pueblos originarios del engaño y de las fuerzas del mal, parte de una negación ineludible a partir de la cual se despliega toda una política de representaciones, como conversión forzada, encaminada a sentar las bases de la sociedad colonial. Es así que las bases ideológicas profundas de la dominación, parten y se revisten de un discurso religioso desde el cual se piensa, se observa, se escucha y se actúa. No es asunto de extrañeza, por tanto, que las manifestaciones musicales de los pueblos que mantuvieron siempre una relación estrecha con los cultos, hayan sido entendidas y nombradas por los evangelizadores como las expresiones audibles de su “falsa religión” (Gruzinski, 2004 [1988]: 27)⁷. Para S. Gruzinski los primeros años de la conquista y la evangelización, y aun durante el siglo xvii, “partes enteras de las culturas indígenas se hundieron en la clandestinidad para adquirir frente al cristianismo de los

⁷ Expresión tomada de los resolutivos del III Concilio Mexicano celebrado en 1585 el cual expresamente prohibía entonar “canciones de sus historias antiguas o de su falsa religión” (p. 27, citado por Serge Gruzinski, op. cit.).

vencedores, el estatuto maldito y demoníaco de la ‘idolatría’” (Ibíd.: 23-24, ver 29 y 149-185). Durante estos primeros tiempos de la vida colonial los “objetos” de las “idolatrías” no son para los frailes más que “piedras sin rostro” (Burgoa, 1934: 330)⁸. Desde la mirada de occidente las prácticas “idolátricas” no solamente se reconocen como ilícitas, sino que representan una *distorsión*, un “cáncer” extirpable (Ibíd.: 331). Más aun, si su erradicación es vista como responsabilidad de los ministros del culto católico (Ibíd.: 333), los propios “idolatrías” ni siquiera son considerados como responsables de sus actos, sino como “miserables ignorantes” (Ibíd.: 334) que aun recibiendo la luz y la redención a través del bautizo, no saben aprovecharse de ello “para salvarse” (Burgoa, 1934 [1674]: 359; ver 353-356).

Es importante hacer una revisión histórica superficial de la plataforma epistemológica, del *Imago Mundi* en palabras de G. Münch (op. cit: 121), a partir del cual se despliega la interpretación, el discurso y las acciones de los religiosos que se encargaron de la evangelización y que sin duda fueron los principales agentes que directamente se relacionaron con las prácticas musicales de los pueblos más allá de los primeros conquistadores militares que sin duda debieron haber escuchado y simbolizado los sonidos de la guerra durante los combates de las conquistas (Martínez, 2004: 32)⁹. La reflexión somera sobre este punto permite entender la forma en que se deslegitima a las culturas de los pueblos, y a los pueblos mismos, al tiempo que se sientan las bases del ejercicio del poder. Como he señalado, con el sometimiento bélico y los procesos de evangelización y después de colonización, se inicia un proceso de reconfiguración de las sociedades originarias en el cual

⁸ El mismo S. Gruzinski nos dice con relación a la “idolatría” las siguientes ideas que sin duda comparto: “Es evidente que las sociedades puestas en presencia por la Conquista se enfrentaron no sólo en el plano religioso, político y económico, sino también y de una manera más global en el terreno de los enfoques respectivos de la realidad. Situada desde esta perspectiva, la ‘idolatría’ prehispánica habría sido más que una expresión ‘religiosa’ que traducía una aprehensión propiamente indígena del mundo, que manifestaba aquello que para los indios constituía la realidad objetiva y su esencia. La ‘idolatría’ prehispánica, conciente o no, tejía una red densa y coherente, implícita o explícita de prácticas y saberes en los que se situaba y se desplegaba la integridad de lo cotidiano” (2004 [1998]: 153). En este sentido, la lucha por las representaciones que implica la pugna por la pauta y la imposición de los principios de legitimidad, es, ya, consecuentemente, política y económica.

⁹ No sin razón Antonio García de León nos dice que “los primeros conquistadores habían penetrado a un mundo totalmente nuevo y desconocido – lleno de animales, plantas, objetos, [pueblos], ritos y costumbres – que no tenían nombre en su lengua y que había que apellidar por primera vez” (2002: 33).

occidente les asigna una condición nefasta, de distorsión, que bien puede caracterizarse como una *negación*. Toda la empresa colonial se cimenta en esta plataforma ideológica. Los procesos de evangelización a través de las prácticas musicales se incluyen en esta perspectiva en la medida en que no se pierda de vista que las expresiones musicales fueron directamente asociadas a lo demoníaco, a la negatividad por antonomasia para el pensamiento religioso hispánico¹⁰. Estos procesos dieron pie a una reconfiguración ideológica-informativa y política, que los pueblos se vieron obligados a desplegar como una garantía mínima de continuidad¹¹. En otros términos, la conquista y la evangelización no extermina a los pueblos, sino que las diversas posiciones de occidente enuncian y ponen sobre la mesa las nuevas reglas del juego a partir de una reordenación forzada de las representaciones de la vida y del mundo, así como de la reconfiguración de los componentes y las relaciones estructurales del espectro social en su totalidad¹². Y no está demás plantear que el exterminio de los pueblos en última instancia no era ningún sentido ni viable, ni deseable, ya que para los distintos intereses en juego, esto es, para la construcción de la “Ciudad de Dios” o para beneficiarse de ellos en la producción y la acumulación de riqueza a partir de la obtención de tributo o de las formas variables de trabajo forzado, por no decir explotación con todas sus letras, tanto

¹⁰ Enrique Martínez Miura nos dice que con relación a las prácticas musicales de los pueblos hubo dos posturas distinguibles entre los religiosos: una suave y una blanda (2004: 265). Esto, que no deja de ser cierto como en parte lo prueba a partir de las recurrentes y pertinentes citas textuales de los documentos de militares, cronistas y religiosos de la época, no diluye, desde mi punto de vista, la visión general y la política que predominó no solamente con relación a las músicas de los pueblos, sino a la totalidad de sus culturas (Ver pp. 265-276 en *Ibíd.*). En este mismo sentido de matiz, de reconocimiento de la importancia y la afición hacia las músicas por parte de los pueblos, de su utilización estratégica y su encauzamiento hacia la conversión religiosa, ver R. Ricard, p. 294-295 en *op. cit.*

¹¹ Hay que acotar que la conquista y la evangelización sin duda fueron un drama complejo y variado, atravesado por distintos intereses económicos, religiosos y políticos. En otros términos, si bien pueden reconocerse elementos en común, estos no fueron procesos homogéneos y no siempre parecen haber estado en la misma sintonía, ni siquiera por parte del bloque hegemónico, es decir, el hispánico. A manera de ejemplo señálese los proyectos religiosos utópicos de los primeros momentos con relación a la construcción de una nueva cristiandad, posible según el punto de vista de los misioneros dadas las condiciones de “naturalidad” de los pueblos originarios, alejada de los vicios y corruptelas de la sociedad hispánica. Proyecto que se vería frustrados. A este respecto, ver también Bolívar E. (2000 [1998]: 66).

¹² Bolívar Echeverría hablando de las razones y de las formas que hicieron posible lo que denomina el “mestizaje cultural” en la Nueva España, nos dice que éste fue el resultado de una “estrategia espontánea de supervivencia” (2000 [1998]: 25-26).

unos como otros, los necesitaron¹³. En estos procesos las posiciones hegemónicas llenan de contenido las prácticas culturales de las entidades no hegemónicas, representadas, en este caso, por los pueblos originarios. Por lo tanto, la idea de la negación señalada aquí insistentemente, tiene una positividad política e ideológica en tanto es ella misma la que habilita el ejercicio del poder y el establecimiento de la dominación y, en suma, de la sociedad colonial.

Desde esta perspectiva las prácticas ceremoniales y religiosas de los pueblos son enunciadas y “reconocidas” como idolátricas, hecho que las hace pasar al plano de lo punible. Las pocas formas expresivas precedentes que escapan de ese plano se licitan salvo que se ciñan a los tiempos y los espacios, así como a los contenidos generales de las celebraciones del calendario litúrgico católico. En un segundo momento este margen de permisibilidad sobre las formas expresivas precedentes hace posible que danzas y prácticas musicales se hagan presentes en la ocasión de la fiesta. Pautación impuesta que pronto cobra, como se verá, una respuesta activa por parte de los mismos pueblos. Pero antes de ello, vale preguntarse, ¿cuáles son las motivaciones primeras de la apertura de este margen de permisibilidad y qué está detrás de ellas? Más que el reconocimiento congraciado de esta suerte de disposición dancística y musical manifiesta por los pueblos, este margen de permisibilidad se ve habilitado por una razón de carácter más bien político y estratégico: sostener el orden colonial no siempre resultó una empresa sencilla y dicha promoción y “tolerancia” de las formas expresivas de los pueblos en las ocasiones del culto

¹³ Nuevamente, con relación a la utopía religiosa medieval de la construcción de la nueva cristiandad, Robert Ricard nos plantea unas interesantes palabras: “... el mismo Cortés no quiso que se le mandaran obispos y canónigos, porque, a sus ojos, no practicaban la virtud de la pobreza [...] de la Iglesia Primitiva [...] imaginamos la alegría y admiración de los frailes mendicantes cuando volvieron a hallar en sus neófitos indígenas el espíritu de pobreza a que aspiraron constantemente en Europa. Pensaban, por consiguiente, que iban a realizar en América lo que habían intentado en su patria sin lograr un éxito completo y que el nuevo continente les ofrecía una oportunidad única. Consideraban que el Viejo Mundo cristiano se había envilecido, que se había vuelto la Ciudad del Hombre, y que el Nuevo Mundo, intacto e incorrupto, iba a tornarse la Ciudad de Dios” (1986 [1947]: 28-29). El mismo Robert Ricard nos dice que durante el proceso de evangelización la concentración de los pueblos en comunidades en parte correspondió al la intención de los misioneros por sustraer “a los indios de la mala influencia europea [...] Ningún blanco, ningún negro, ningún mestizo, ningún mulato podía fijar su residencia en estos pueblos” (op. cit.: 253, y ver 223, 254, 330-331; ver también Navarrete 2005: 138). Efectivamente, esta empresa evangélica se veía a la postre desplazada por otra empresa pujante de carácter más bien terrenal. Sobre el espíritu de pobreza de los mendicantes ver la misma obra de R. Ricard pp. 225-228.

católico más parece abrirse para paliar el fantasma de la rebeldía siempre presente. Planteado este marco general habrá que revisar ahora la posición dinámica que los pueblos adquieren en la vida colonial para intentar explicar los procesos históricos que permitieron la configuración de las músicas que en la actualidad hacen lo ceremonial en San Mateo del Mar.

iv.ii Música y evangelización

En los primeros momentos de la conquista los pueblos se “convierten” al cristianismo no por una suerte de cualidades misteriosas, persuasivas y concomitantes de las músicas cristianas que los religiosos emplearon como estrategia para la evangelización y la construcción ideal de la nueva cristiandad, sino atendiendo a una solución contingente como garantía de continuidad dadas las nuevas condiciones militares, políticas y socioeconómicas del proceso de instauración de la sociedad colonial.

La conquista musical de los pueblos implica decir conquista de los universos simbólicos. Como ha señalado Alejo Carpentier con una expresión capitular que sin duda excede a la experiencia referida de Cuba: “Terminada la lucha de los cuerpos, iniciábase la lucha de los signos” (1993 [1946]: 17). La imposición de una representación sonora musical tiene un profundo sentido político en la medida en que el discurso ideológico de occidente, en un juego doble y aparentemente contradictorio, niega la legitimidad de las prácticas musicales de los pueblos nombrándolas como “idolátricas”, al tiempo que reconoce toda una compleja sistemática musical que aprovecha para convertir y controlar¹⁴. Luego entonces, no

¹⁴ Como señala Lourdes Turrent “la Iglesia misional encargada de la evangelización de los naturales se encontró con un hecho notable: el asombroso desarrollo del lenguaje sonoro de los pueblos americanos (2006 [1993]: 45). Enrique Martínez Miura insistentemente subraya las alusiones de las fuentes escritas coloniales hacia el reconocimiento de una suerte de disponibilidad de los pueblos con relación a la música, así como su rápido aprendizaje y la concurrida y ferviente participación en los servicios musicales ligados al nuevo culto. No sin razón, Martínez se refiere a este tópico presente en las fuentes coloniales como “la musicalidad natural de lo habitantes del Nuevo Mundo” (2004: 39, 243; y ver R. Ricard p. 193 op. cit.). El mismo arzobispo de México, Zumárraga, escribía a Carlos V en 1540, lo siguiente: “la experiencia muestra cuanto se edifican de

resulta extraño que las prácticas musicales hayan sido uno de los vehículos esenciales para la promoción de la nueva fe (Ricard, 2004 [1947]: 192). En su sentido general, desde la representación sonora musical de occidente las expresiones musicales de los pueblos originarios son entendidas como la manifestación audible de la “idolatría”¹⁵. De tal suerte que, como apunta nuevamente Carpentier, contra “cantos y tradiciones que aún podían alentar un peligroso espíritu de rebeldía, se movilizaban las fuerzas espirituales de las leyendas áureas y de los antifonarios cristianos” (1993 [1946]). Evangelizar, “conquistar” a través de la imposición de las músicas cristianas implica entonces combatir “contra la idolatría” (Turrent, 1993: 120) y justificar ideológicamente la consiguiente prohibición y punición de las prácticas musicales precolombinas que siempre se mantuvieron al servicio de los cultos “paganos” (ver Jardow-Pedersen, 1999: 23, 27, 169 y Martínez, 2004: 35). La “conquista espiritual” (Ricard, 2004 [1947]: 223) de los pueblos se presenta entonces como la posibilidad de construir una *nueva cristiandad* (Foster, 1985 [1962]: 42, 283-285) para lo cual se hacía necesario emprender la cruzada en contra de la enajenación que las fuerzas demoníacas ejercían sobre los pueblos, y en donde el campo principal de combate sería precisamente la tarea de la conversión religiosa. Para tales efectos la disposición cultural de los pueblos hacia las prácticas musicales hace que los procesos de evangelización encuentren en el canto y la música instrumental, uno de sus vehículos fundamentales para librar la batalla¹⁶. Si bien algunos autores plantean que al poco tiempo, por lo menos para el centro de la Nueva España, se dio “la pauta legal para que la práctica musical de los indígenas

ellas los naturales [de las música en las iglesias], que son muy dados a la música, y los religiosos que oyen sus confesiones nos lo dicen, que más que por las predicaciones se convierten por la música y los vemos venir de partes remotas para la oír” (citado por Ricard, op. cit.: 272).

¹⁵ Fray Bernardino de Sahagún, dice en su *Historia General de las Cosas de la Nueva España* lo siguiente: “Es cosa muy averiguada que la cueva, bosque [...] donde [...] este maldito adversario se esconde [el demonio] son los cantares y salmos que tienen compuestos” (citado por Martínez, 2004: 170). Por su parte Robert Ricard nos dice que según las ordenanzas de la Santa Sede y de los reyes de España, las expediciones de conquista que comandaría Hernán Cortés en los territorios luego *novo hispanos*, “el fin primario [sería] extirpar la idolatría y convertir a los indígenas a la fe cristiana” (Ricard, 2004 [1947]: 76).

¹⁶ Desde el inicio los evangelizadores, como he señalado, pronto advirtieron la trascendencia de las prácticas musicales en la vida de los pueblos, y no es exagerado plantear que, como lo hace Martínez Miura, la conversión de los pueblos se hace precisamente a través de la música (2004: 241).

podiera encausarse hacia la nueva religión” (Turrent, 2006 [1993]: 120), ello no significa que los universos sonoros precolombinos se hayan tolerado abierta y públicamente. Más bien, algunos de sus elementos son empleados para facilitar el proceso de evangelización, en tanto, pronto se comprende la función cultural de las músicas y es a través de ellas que se encauza el proceso mismo de conversión (ver Robles-Cahero, [?]: 65). Pero, hay que subrayar, que es a partir del reconocimiento de la suerte de disposición hacia las prácticas musicales, más que al reconocimiento condescendiente de las formas musicales de los pueblos. Es, en breve, una estrategia de conquista vehiculada por un proceso de evangelización, no una aceptación desinteresada y un reconocimiento pleno de los Otros y sus universos simbólicos¹⁷. Ahora bien, es pertinente acotar este planteamiento señalando, junto con M. J. Kartomi la cual teoriza sobre las “culturas musicales en contacto”, que “la nueva música se encuentra ahora alojada en un contexto social nuevo, que cuenta con su propio conjunto de significados extramusicales” (2001 [1981]: 365).

Por su cuenta, la aceptación y la adopción temprana de las músicas de occidente por parte de los pueblos¹⁸, bien puede reconocerse como una solución contingente de continuidad, y así como en los proceso de evangelización “los españoles acomodaron los lenguajes artísticos indígenas a las necesidades coloniales” (Turrent, 1993: 122), también, parafraseando, los lenguajes artísticos hispánicos son “acomodados”, para una nueva condición sociocultural, política y económica, por parte de los pueblos originarios y en velada atención a sus propias motivaciones e intereses. Esta respuesta activa de los pueblos, como lo he anotado,

¹⁷ Como se verá más adelante si bien se evangeliza por medio de las músicas imponiéndose en este proceso una representación del material sonoro musical, no deja de ser cierto que a “regañadientes” el clero debió permitir cierto margen de permisibilidad en el que las expresiones musicales y dancísticas de los pueblos, a pesar de no estar en estrecha relación con la ortodoxia ceremonial católica, se hicieron presentes. Sin embargo, y a pesar de este espacio de permisibilidad, los pueblos se expresan, predominantemente, a partir de la propuesta de occidente y es en este sentido que no puede entenderse como un “intercambio entre culturas” (Martínez, 2004: 350), sino como, a un tiempo, la estrategia contingente para darse continuidad desde los pueblos y como la política de las representaciones, desde los religiosos, promovida desde lo que M. Foster llama una “cultura de conquista” (1985[1962]: 34-37). En otros términos, es una representación la que se legitima y a partir de la cual los pueblos reconfiguran sus músicas.

¹⁸ Para la rápida aceptación, ver R. Ricard op. cit. p. 250.

la entiendo como una solución de continuidad contingente en pleno proceso de construcción de otra formación social¹⁹.

Para M. Foster en una “situación de contacto”, como la que se sucede en el siglo xvi novo hispano, las culturas involucradas echan mano de un proceso selectivo, cuando esto es posible, de ciertos elementos del total que ambos “ofrecen”. Para éste autor, la “cultura de conquista” es “‘artificial’, ‘regulada’, ‘simplificada’ o ‘ideal’, en tanto es, por lo menos en parte, creada y diseñada deliberadamente” (1985 [1962]: 35). Esta cultura es “el resultado de dos tipos principales de procesos selectivos [...] ‘formales’ e ‘informales’” (Ibíd.: 37). Con relación a los primeros procesos nos dice que la iglesia y los aparatos administrativos juegan un papel determinante. Esta idea de los procesos formales “puede equipararse a la idea del cambio cultural ‘guiado’, ‘planeado’ o ‘dirigido’, en el que se establecen metas específicas y se hacen los esfuerzos para alcanzarlas” (Ibíd.). Con relación a los segundos nos dice que en ellos “nos ocupamos de un gran número de decisiones personales, de las que cada individuo, de acuerdo con su patrón de vida, es un canal de transmisión cultural a la región de contacto” (Ibíd.). Retomo estos planteamientos: lo *formal* como lo políticamente promovido (política de las representaciones) y lo *informal* como el resultado de las situaciones emergentes y particulares en la interacción concreta de los grupos e individuos en interacción. La idea de los “procesos informales” ayuda a entender, desde mi punto de vista, que la realidad colonial fue más allá de los intereses de la administración colonial y del clero. Esto es, las interacciones en el plano no formal, siguiendo a M. Foster, parecen haber sido la orden del día, como lo demuestran la propia configuración de las prácticas musicales (en el nivel del lenguaje y la instrumentación, por ejemplo) en una suerte, permítaseme la expresión, de idilios por debajo de la mesa. El mismo

¹⁹ El “alojamiento” de la música en otro “conjunto de significados extramusicales” (Kartomi, op. cit.: 365), remite al planteamiento aquí esbozado de las respuestas activas; y así parece entenderlo M. J. Kartomi al decir que no “debería considerarse a las respuestas como entidades estáticas, sino como momentos cambiantes en el tiempo” (Ibíd.: 367).

M. Foster ubica a la configuración de las músicas coloniales en el plano de los procesos no formales (Ibíd.: 40), pero ello será motivo de reflexiones posteriores.

Dentro los procesos formales de “cultura de conquista” se pueden ubicar la estrategia evangelizadora desplegada por los primeros misioneros a través de las prácticas musicales. Y si bien en esa empresa ellos mismos reconocen la trascendencia cultural de las músicas en la vida de los pueblos y “acomodan” “los lenguajes artísticos indígenas” (Turrent, 1993; 122) al tiempo que los pueblos responden activamente, no puede plantearse sencillamente que se “permitió un espacio donde florecieron varias clases de hibridaciones” (Martínez, 2004: 239), sin que se reconozca que, en el fondo y a pesar de la respuesta activa, se legitima una representación del material sonoro. Y si bien, efectivamente, los procesos formales de la conquista de los pueblos no hacen “tabla rasa [...] de los sistemas musicales imperantes en las culturas encontradas” (Ibíd.), la evidencia etnográfica contemporánea, como se verá, demuestra que en el sentido estrictamente musical en las prácticas musicales de los pueblos hay un claro predominio de los elementos musicales de la propuesta de occidente, ciertamente resignificados. Esto ha sido la consecuencia histórica de un largo proceso de desplazamiento de una propuesta por otra. Es en este sentido que me parece desproporcionado plantear que en la situación de contacto iniciada durante el siglo xvi, haya habido un “entrelazamiento de las músicas” (Martínez, Ibíd.: 247), lo cual no niega que efectivamente hayan participado elementos musicales de las culturas originarias, como sucedería con algunas músicas catedralicias novohispanas (Behague, 1983: 25, 26-56; Martínez, op. cit.: 285; Robles-Cahero [?]: 62). Y si bien, como parece probarlo la *Psalmodia Christiana* (Martínez, Ibíd.: 247-248) de Fray Bernardino de Sahagún, la evangelización recurrió a la composición de piezas musicales occidentales cantadas en las lenguas de los pueblos, principalmente el náhuatl, así como a piezas musicales “con el estilo de los naturales para superponerles textos deseados” (Martínez, Ibíd.: 246), no puede decirse que haya habido un “entrelazamiento” por que los términos de la participación, dadas las características del proceso de conquista y colonización,

no podía en ningún sentido equiparar los componentes, aun, cuando se hayan reconocido la inclinación cultural de los pueblos hacia las músicas. La interacción entre el universo hispánico y el precolombino, bien como estrategia de conversión por parte de unos, bien como respuesta activa a una situación de contingencia por parte de otros, no necesariamente se traduce como “mezcla cultural”, “hibridación” (Martínez, *Ibíd.*: 283), “fusión cultural” (*Ibíd.*: 285 y 388) o “mestizaje musical” (Robles-Cahero, [?]: 67, 71), expresiones que poco ayudan a comprender los procesos de personalización. En todo caso, el matiz tiene que plantearse reconociendo que si bien hubo procesos diversos de selección y apropiación que dieron pie a configuraciones musicales diversas, estos se sucedieron sobre la base del predominio de una propuesta musical, la de occidente, en una situación inicial en la que, como ha planteado M. Foster, “se debían encontrar las respuestas fundamentales a las nuevas condiciones de vida, y era imperativa [la] adaptación rápida a las condiciones que habían cambiado, tanto por parte de los indios como de los españoles” (Foster, *op. cit.*: 399)²⁰. Y efectivamente, este parece haber sido el primero de los momentos de incidencia crítica que permitiría la personalización de las músicas de los pueblos; periodo que, para Foster, fue “el periodo de cimentación de las culturas coloniales” (*Ibíd.*).

²⁰ Así parece reconocerlo en el último párrafo de su texto Enrique Martínez Miura: “En su sentido puramente musical, con las matizaciones necesarias que impone la presencia de formas antiguas y el surgimiento de manifestaciones híbridas, varias partes del Nuevo Mundo, en especial lo que hoy es Méjico, vieron como se trasplantaba con éxito el sistema musical procedente de Europa” (2004: 288). Por su parte, desde la musicología histórica mexicana Antonio Robles-Cahero asume una posición celebratoria y omite la dimensión de conflicto que caracterizó los procesos de interacción y de configuración de las músicas de los pueblos, a pesar de que pomposamente intitule su artículo como “Occidentalización, mestizaje y ‘guerra de los sonidos’: hacia una historia de las músicas mestizas de México”. El párrafo conclusivo de su documento es significativo, no tanto por sus virtudes explicativas, sino por la concepción ideológica desde la que se enuncia: “Habría que recordar [...] que los mestizajes suponen un combate, guerras de las imágenes o de los sonidos en las que, a fin de cuentas, no hay vencedores ni vencidos, sino nuevos mundos visuales y sonoros desconocidos que asumen con mayor facilidad la alteridad y la tolerancia; sino identidades múltiples que, como las máscaras de carnaval, no se resignan a ser una sola cosa” (*Ibíd.*: 74).

iv.iii. Prácticas musicales y reestructuración social

En la nueva condición histórica la vida de los pueblos se ve sometida a un reacomodo profundo de las estructuras sociales que les daban cuerpo, así como a la necesaria reconfiguración de su representación del mundo y de la existencia. En estos procesos juegan un papel de primordial importancia la implantación del calendario litúrgico católico, el ciclo de las principales festividades que éste contemplaba, su santoral, así como la imposición de corporaciones e instituciones religiosas y civiles tales como los cabildos, los sistemas de gremios, cofradías y hermandades. Todo ello constituye tiempos y espacios estructurantes que institucionalizan nuevos hábitos y hacen posible la circulación de nuevos contenidos ideológicos (ver Turrent, 1993: 128). Todo, sin lugar a dudas, como revisaré en el capítulo siguiente, sometido a procesos de resignificación²¹.

El proceso de evangelización se despliega a partir del reconocimiento de la función de las prácticas musicales precortesianas tanto del empleo de algunas estructuras sociales de los pueblos. De esta manera, incorpora elementos precedentes para hacer posible la evangelización dando lugar a lo que Arturo Chamorro llama “nuevas formas de organización ritual” (1994 [1992]: 22) a partir de las figuras y las corporaciones sociales precolombinas encargadas de los servicios musicales y religiosos. En el nuevo contexto, grupos de cantores, por ejemplo, son aprovechados por evangelizadores para “organizar el culto en la nueva iglesia” (Turrent, 2006 [1993]: 143). De hecho, nos dice L. Turrent citando a Fray Diego Durán que “la actividad de los músicos aztecas no terminó con la conquista, porque en ellos descansó en gran medida la organización de los bailes y las fiestas cristianas” (Ibíd.:

²¹ Serge Gruzinski nos dice a este respecto lo siguiente: “La cristianización marcó los espíritus y melló el monopolio de la idolatría primero por sus manifestaciones exteriores, mediante la ocupación del espacio, la construcción de capillas, de iglesias y de conventos [así como de la congregación de los pueblos en comunidades]; mediante [la imposición de] sus celebraciones, sus misas, sus fiestas; por el ritmo de su calendario, por la adhesión de los nobles y de los indios de iglesia [...] Vencidos, agotados por la enfermedad, los indios difícilmente contaban con los medios para repeler un cristianismo que por lo demás les aportaba ritos de sustitución adaptados a las necesidades de su supervivencia [...] Con el espacio cristianizado, con el tiempo cristiano, el imperio antaño indiscutido de la idolatría prehispánica vino ameno en el transcurso de las décadas del siglo de la Conquista” (2004 [1988]: 154).

145)²². Algunos de estos espacios, estructuras y organizaciones se destinan al cumplimiento de los servicios del nuevo culto, bien como los organizadores de fiestas o como cantores hacedores de la música vocal e instrumental para la celebración²³. Vale plantear que las corporaciones musicales para el culto católico se organizaron siguiendo el modelo europeo alrededor de capillas musicales²⁴. La rápida aceptación y desarrollo de las prácticas musicales de occidente por parte de los pueblos originarios tiene una expedita repercusión política e ideológica, cuya respuesta jurídica y administrativa no se hace esperar (Turrent, 2006 [1993]: 131-132). El control de los “excesos” que se vehicula a través de las ordenanzas del rey de España y de las altas autoridades eclesiásticas novo hispanas, da cuenta tanto de la preocupación por regular la participación “desbordada” de múltiples manifestaciones musicales, como de paliar el temor siempre real y presente de la veneración idolátrica dentro de los tiempos y los espacios del culto católico; más aun, a través de este²⁵. Turrent señala con precisión que “el gusto que los indígenas

²² De hecho, en las comunidades en las que no fue posible mantener misioneros residentes, esto es en los lugares de *visita*, tanto la organización de las celebraciones como los servicios religiosos recayeron en las figuras como fiscales, cantores y sacristanes (Gruzinski, 2004 [1988]: 157; Ricard, 2004 [1947]: 187). Además, estos nuevos cargos fueron delegados, estratégicamente por parte de los misioneros, según el mismo Serge Grusinski, en los antiguos sectores encargados de los cultos “paganos” (Ibíd.: 182, 184).

²³ La misma Lourdes Turrent plantea que para el centro de la Nueva España “surgió alrededor de los frailes y monasterios un grupo encargado de dar vida a las ceremonias en los pueblos indígenas. Este se hallaba formado por los religiosos (que eran al principio los maestros, organizadores, directores), los indios ministriles y los cantores [...] por el cabildo y las cofradías” (op. cit.: 133).

²⁴ Sobre los cantores, Lourdes Turrent plantea que “el lugar que empezaron a ocupar en su comunidad provenía de los mismo derechos que como músicos, maestros y organizadores de las fiestas, les concedieron los frailes” (1993: 132, ver 125).

²⁵ En 1556 el arzobispo Alonso de Montúfar ordenaba lo siguiente: “El gran exceso en nuestra archidiócesis de instrumentos musicales, de chirimías, flautas, violas, trompetas, y el gran número de indios que gastan su tiempo en tocar y cantar nos obliga a aplicar un remedio y a poner un límite a toda esta sobreabundancia. Por lo tanto, requerimos y ordenamos que, de aquí en adelante, no se toquen trompetas en las iglesias durante el servicio divino, y requerimos que no se traigan más; aquéllas que ya están en posesión de las iglesias se usarán tan sólo en las procesiones exteriores y no como acompañamiento de la liturgia. Y por lo que respecta a las chirimías y flautas, ordenamos que sean almacenadas en las ciudades principales y distribuidas sólo para ser usadas en las ciudades los días festivos de sus santos patronos; y en cuanto a las violas y los otros instrumentos, demandamos que tampoco esos sean usados más; urgimos a todo el clero a instalar órganos por doquier de modo que estos instrumentos impropios e indecorosos sean arrojados de la iglesia. *El órgano es el instrumento apropiado para ser usado en la iglesia*, y deseamos que su uso se vuelva universal en México [...] Encargamos a todo el clero de nuestra archidiócesis y al restante de México que resida fuera de nuestra archidiócesis pero bajo nuestra jurisdicción espiritual, que limite cuidadosamente el número de cantores en toda nuestra jurisdicción de manera que no más de los necesarios continúen gastando su tiempo tan sólo en cantar. Aquellos a los que se permita continuar deben ser capaces de cantar canto llano de modo inteligible. Cantarán canto de órgano sólo cuando su canto se amolde a patrones que consideramos aceptables” (cursivas

tenían por la música y el impulso que los religiosos le daban, mostraba originalidad y una concepción de la ceremonia que la Iglesia y el Rey no podían aceptar” (op. cit.: 131; ver Behague, 1983: 23). No está de más decir que la intención fue controlar la respuesta activa de los pueblos, y efectivamente a través de lo que M. Foster denomina como los procesos formales de la “cultura de conquista”. En otros términos, esta normativización puede entenderse como la pretensión de la administración colonial por normar los tiempos sociales de la incipiente vida colonial a través de la regulación de lo que Robert Ricard llama “el esplendor del culto” (op. cit.: 283; ver 285, 287), dentro del cual, precisamente, las prácticas musicales desempeñaron un papel alarmante²⁶.

Por otro lado, un elemento determinante de la reestructuración de la vida social de los pueblos lo representó la imposición de toda otra representación de la temporalidad esencialmente ceñida por calendario litúrgico católico. Dentro de este, vale denotar al acontecimiento de la *fiesta* católica como uno de los principales espacios de proliferación de prácticas musicales varias, así como el espacio de la difusión, transformación y afianzamiento de las mismas prácticas (Ricard, op. cit.: 273; Robles-Cahero, [?]: 68-69). De igual manera la fiesta constituye la ocasión de

mías, citado por Martínez, op. cit.: 261-262; y ver 252, 255, 260; Robert Ricard, op. cit.: 286, también refiere esta ordenanza). Años después, el III Concilio Mexicano celebrado en 1585, prohibía nuevamente “entonar ‘canciones de sus historias antiguas o de su falsa religión’” (citado por Grusinski, 2004 [1998]: 27). Ordenanza que, agrega Grusinski, “no excluye que el género haya evolucionado apreciablemente” (Ibíd.).

²⁶ En una cédula real del año de 1561, Felipe II, ordena: “A nos se ha hecho relación que hay muy gran exceso y superfluidad en esa tierra [Nueva España], y gran gasto, con la diferencia de géneros de instrumentos de músicas y cantores que hay, con trompetas reales y bastardas, clarines, chirimías y sacabuches, y trompones, y flautas, y cornetas, y dulzainas, y pífanos, y vihuelas de arco, y rabeles y otros géneros de música que comúnmente hay en muchos monasterios; lo cual, todo, dizque va creciendo, no solamente en los pueblos grandes, pero en los pequeños; y que de ello se siguen grandes y vicios, porque lo oficiales de ello y tañedores de los dichos instrumentos, como se crían desde niños aprendiendo a cantar y a tañer los dichos instrumentos, son grandes holgazanes, y desde niños conocen todas las mujeres del pueblo, y destruyen las mujeres casadas y doncellas y hacen otros vicios anexos a la ociosidad en que se han criado; y lo mismo de los cantores. Y que en muchos pueblos los dichos tañedores y cantores no pagan tributo, y carga el tributo sobre los pobres; y que también en muchos pueblos pretenden revelarse de la obediencia de sus cabezas, y toman por principio y medio las dichas trompetas y músicas; y que conviene que vosotros y los prelados y provinciales os juntéis, y platiquéis y déis orden en la reformación de los susodichos, porque importa mucho *al servicio de Dios y quietud de los pueblos* y ocupación de los indios, para evitar los grandes pecados que los susodichos cometen; y me fue suplicado lo mandase proveer y remediar como conviniese” (citado por Martínez, op. cit.: 263, cursivas mías; ver 265, 276).

una intensa activación de los universos simbólicos. La fiesta cristiana, nos dice A. Chamorro para el caso de los purépechas en el occidente de la Nueva España, además del “legado de las visitas misioneras y los centros de práctica de canto cristiano” (1994 [1992]: 21), representa “otra opción [otro espacio/tiempo social] que introdujo, entre otras cosas, una nueva visión del mundo y de los dioses, y una práctica musical multi-instrumental que vino incorporándose a una nueva estructura jerárquica” (Ibíd.). Este otro tiempo/espacio posibilita, además, “una mezcla de estilos y conceptos para crear música, y especialmente sirvió de escenario para una interpretación nativa de la música europea” (Ibíd.). La imposición de la celebración del calendario litúrgico católico y los significados accionados en el contexto de la fiesta, sin duda, hacen posible el surgimiento de procesos de reinterpretación simbólica que desembocaron en otras representaciones del mundo con perfiles característicos. No hay que dejar de lado, por tanto, que las prácticas musicales se insertaron en los contextos de fiesta impuestos por el calendario litúrgico cristiano (ver Olmos, 2003: 55).

Recapitulando, la reorganización estructural de los pueblos como elemento fundamental de la vida social colonial, se ve posibilitada por la incorporación de la celebración del calendario litúrgico cristiano, así como por la creación de corporaciones e instancias sociales como el cabildo, cofradías (Ricard, op. cit.: 289-290) hermandades, cantores, ministriles, fiscales y sacristanes, así como por la importancia de las prácticas musicales como manifestaciones imprescindibles de las fiestas y las celebraciones religiosas del nuevo culto. Pero, el proceso de reconfiguración de la vida de los pueblos a partir del primer momento de incidencia crítica encuentra su correlato en la profundamente significativa reconstitución y reinterpretación simbólica de espacios, tiempos, estructuras y contenidos que hacen los mismos pueblos. La nueva situación implica un necesario reacomodo de las construcciones simbólicas que les dieron sentido a su existencia y a sus actividades económicas principales, justo en función del calendario litúrgico, de su santoral y de

las narrativas asociadas a este (ver Jardow-Pedersen, 1999)²⁷. Los procesos de resignificación parecen favorecerse por el hecho de que en los primeros tiempos de la evangelización hubo un reducido número de mendicantes, lo cual no permitió mantener frailes residentes en todas las comunidades de los pueblos, situación que los forzó a delegar algunas de sus responsabilidades, como he señalado, en fiscales, sacristanes y en corporaciones, como las cofradías principalmente, que fueron creadas para el sostenimiento y la organización de las festividades (Ver Chamorro, 1994 [1992]: 21). “En realidad [nos dice Lourdes Turrent] en los pueblos de visita se dejaba la vida religiosa en manos de los indígenas [primero de los sacristanes y después de los cantores]” (op. cit.: 155). Es justo ésta ausencia de personal religioso la que despeja el terreno para que la maduración de las músicas de los pueblos, así como de las formas en que participan en las fiestas y celebraciones del culto, se haga posible, a pesar de la pretensión de la iglesia y de la administración colonial por ritmar la vida social novo hispana. Lejos de la censura y del control directo de los agentes de la Corona y el Virreinato, así como de los intereses de las grandes corporaciones eclesiásticas, las músicas se personalizan y se integran orgánicamente a la vida cultural y religiosa de sus pueblos.

iv.iv Dinámica y actores del proceso colonial

Las configuraciones actuales de las prácticas músico ceremoniales de San Mateo del Mar, las entiendo como el resultado de un proceso de “larga duración” (Braudel, 1989) dentro del cual reconozco tres momentos o formaciones sociales determinantes: a) el horizonte precolombino, b) la conquista y la evangelización y c)

²⁷ .- Turrent plantea algo para la vida colonial del centro que bien puede valer para el resto de la Nueva España: la “riqueza musical las fiestas que organizaban los naturales, aun después de la decadencia de los órdenes, y el hecho de que esta práctica no pudiera limitarse, se explica en gran medida por la *independencia* que adquirieron los músicos indígenas” (Turrent, 2006 [1993]: 154, cursivas mías).

consolidación de la burguesía y del lenguaje tonal, primero (siglo xviii-xix), generación y difusión de los medios masivos de comunicación, después (siglo xx).

A su vez, estos momentos encuentran tres manifestaciones: 1) la reconfiguración, 2) la personalización y 3) nuevamente otro elemento de fractura. Los primeros momentos también los entiendo como procesos de *incidencia crítica*, los cuales repercuten tanto en las formas musicales como en los elementos simbólicos asociados a las prácticas. Estos procesos de incidencia crítica desencadenan una reconfiguración, en cierto sentido, por darle un nombre, “adaptativa”, de las formas y las prácticas musicales, seguidas de una estabilización pautada por un proceso de relativa corta duración que al cabo del tiempo, a su vez, desemboca en una vuelta a un estado de incidencia crítica reconfigurativa. Subrayemos los tres momentos planteados:

- 1) El universo precolombino de matriz mesoamericana participa en la reconfiguración de las músicas; de hecho, los pueblos parten de aquí.
- 2) la *conquista y la evangelización* (se impone otra representación del material sonoro musical; el de occidente en estados determinados de su propia trayectoria “evolutiva” hacia la música armónica tonal; elementos de las formas musicales adoptadas por los pueblos originarios, como en el caso de los huaves de San Mateo, tienden a permanecer, desde aquéllas épocas a la fecha, en una suerte de “fossilización” dado su “aislamiento” forzado.
- 3) la presencia de la industria musical (a través de los fonógrafos/discos y luego la radio) desde la segunda mitad del xix (bandas de viento) y se continua en las primeras décadas del siglo xx inaugurando otro tipo de hábitos (escuchar música, bailar por gusto), de prácticas sociales y de modalidades para la diferenciación. Se incide, irreversiblemente, en las

“estructuras de la vida cotidiana”, así como en las formas de escuchar, bailar, hacer y dejar de hacer música²⁸.

En este apartado, y en todo el capítulo en general, intento darle un marco histórico a las expresiones musicales agrupadas en torno a la celebración del calendario ceremonial de San Mateo del Mar. La reflexión sobre el origen histórico del universo de las músicas de lo ceremonial me permite plantear que, en un plano meramente formal, éstas encuentran parte sustancial de su origen en estos dos momentos de incidencia crítica formativos fundamentales: a) la conquista y el proceso de evangelización en el cual se impone otra forma de representarse, esto es, de acomodar y clasificar, el universo sonoro musical, y en cual, muy probablemente, se mantienen elementos precedentes. Me reservo, deliberadamente para los capítulos cinco y seis, el desarrollo del segundo momento de fractura o de incidencia crítica. Por último, como en los apartados precedentes he revisado el primer momento de incidencia crítica y el impacto en la vida de los pueblos, ahora pretendo revisar brevemente el proceso de personalización de las músicas así como las condiciones socioeconómicas que lo hicieron posible, ya instaurada la sociedad colonial. Vale aclarar que no intento hacer una reconstrucción histórica de lo que denomino como el proceso personalización de las prácticas músico ceremoniales de San Mateo del Mar, sino plantear un “marco-histórico” desde el cual, siguiendo las reflexiones de Antonio García de León, “la geografía cultural debe ser vista necesariamente como un proceso acumulativo” (García de León, 2002: 50; ver 57), dado que “el modo como se producen las formas y las estructuras culturales es esencialmente de carácter histórico” (Ibíd.: 51)²⁹.

²⁸ Vale destacar al siglo xix como el periodo en que se inaugura otra condición histórica. En este momento se introducen otras prácticas musicales, marcadas por otros procesos sociales y económicos como cierto afianzamiento del capitalismo, no sólo como sistema de producción, sino como forma de vida y su repercusión en las formas de hacer música.

²⁹ García de León, para el estudio interpretativo de las tradiciones dancísticas y musicales del “gran caribe”, plantea un marco-histórico a partir del análisis de las relaciones socioeconómicas de toda una amplia región durante la colonia. Ello le permite reconocer en las expresiones musicales actuales los “pisos” o “capas” que dan cuenta de largos procesos históricos de formación (2002: 87). Estos elementos son reconocidos como elementos vivos que han enfrentado una especie de proceso de “fosilización” (Ibíd.: 13, 38, 66). La configuración económica colonial, aunado a la estrecha relación entre las formas musicales “cultas” y

Para los pueblos, el primer momento inaugura un proceso de interacción permanente entre sus formas musicales precedentes y las nuevas formas musicales de los otros componentes culturales como el hispánico y el africano, esencialmente. En este primer momento de incidencia crítica se legitima una forma de clasificar el material sonoro, una otra forma, cabe decir, que adquiere una dinamicidad sin precedentes en el territorio americano, marcada justo por la relación con otros componentes culturales puestos en la escena interactiva, dentro del cual grupos e individuos coexisten con formas diferentes de representarse el y en el material sonoro musical³⁰. Los tres componentes principales que participan en este momento, tanto para México como para casi la totalidad de Latinoamérica, son los pueblos originarios, la población hispánica que promueve la conquista, la colonización y la evangelización, y, por último, los pueblos africanos, fundamentalmente de la costa atlántica (Pérez, 1990: 46, 59) arrancados de sus territorios y traídos como fuerza de trabajo a los territorios americanos³¹. Valen aquí las evocaciones generalizantes siempre y cuando se les reconozca tanto sus limitaciones como sus posibles virtudes explicativas. La relación diferencial entre los distintos componentes queda pautaada, desde el principio, dadas las características de la empresa colonial que no se hace necesario repetir aquí, por relaciones de poder y dominación, que uno de los

“populares” que caracterizaron tanto a España como a la vida colonial antes del siglo xix (Ibíd.: 14-16, 38, 48, 67), posibilitaron la conformación de un “lenguaje compartido” (Ibíd.: 9) que según García de León es reconocible en las tradiciones musicales del área del “gran caribe” (Ibíd.: 9-10). De tal suerte que la relación de “circularidad” (Ibíd.: 42, 72) entre las formas “cultas” y las “populares” (Ibíd.: 42; y ver 48) encuentra en el espacio festivo su principal punto de articulación (Ibíd.: 40). Las “redes económicas de comercio amplio [...] constituyen vínculos que permitieron en ‘flujo cultural’ y es allí donde se halla el ‘origen de tradiciones comunes [en varios puntos del Gran Caribe y de la península ibérica misma]” (Ibíd.: 40).

³⁰ A este respecto A. García de León nos dice: “La conquista no es pues un proceso univoco, de simple implantación por la fuerza, sino un momento crítico que permite la interacción múltiple, en diversas direcciones, circunstancias y ritmos históricos, en donde muchas veces los conquistadores resultan a su turno conquistados” (2002: 47).

³¹ Sin lugar a dudas, el principal trabajo sobre la participación de los pueblos africanos en la configuración de la música denominada de “tradición oral” en territorio novo hispano, lo constituye el documento de Rolando A. Pérez Fernández especialmente dedicado a este aspecto (1990). Rolando Pérez traza los diferentes procesos de transculturación que posibilitaron la conformación de lo que denomina las músicas afro-mestizas mexicanas (Ibíd.: 40), a partir del reconocimiento de las estructuras y las orientaciones socioeconómicas de los espacios regionales en los que el componente africano se vio involucrado. Reflexiona pues, las transformaciones musicales motivadas por factores socioeconómicos y destaca la intensa y determinante participación de la población de origen africano.

componentes despliega sobre el resto, en la inauguración, por nombrarle de alguna forma, de este complejo proceso histórico, que denomino el *proceso colonial*. En el orden de lo ideológico, y como consecuencia política casi “necesaria”, es un *sistema de representaciones* el que se legitima sobre los demás. Sin embargo, en la práctica, la dinámica social del contexto latinoamericano “transgrede” los márgenes políticos e ideológicos en los que descansaba la legitimidad del orden socioeconómico y político colonial. Esto es, las interacciones entre las representaciones musicales de los componentes principales de las sociedades coloniales fueron mucho más fluidas y fructíferas de lo que la posición dominante hubiera públicamente aceptado o imaginado. Buena cuenta de ello son justo las diversas expresiones musicales que a lo largo de los años coloniales fueron conformándose. No obstante, las músicas de las comunidades y de los pueblos, “alejadas” del “trasiego” de las ciudades coloniales principales, se consolidan en sus propios ritmos sociales y encuentran a caso, en incursiones esporádicas y periódicas de los individuos hacia los centros regionales de importancia económica y religiosa, ocasiones de intercambio de información y prácticas asociadas a las expresiones musicales³². La dinámica de los mercados regionales, las ferias y las celebraciones de las fiestas religiosas constituyen los puntos espacio/temporales de articulación de los diferentes componentes culturales de la vida novo hispana. En este sentido, no es aventurado plantear que la vida de los pobladores de San Mateo del Mar haya estado más volcada hacia sus propios ritmos y que las incursiones esporádicas de algunos de sus miembros hacia el exterior haya permitido el flujo de influencias, principal, aunque no exclusivamente, de afuera hacia adentro.

Para continuar, es necesario hacer algunas consideraciones sobre la posición de los pueblos y lo que llamo el proceso de personalización de sus prácticas. Como he

³² Antonio García de León hace una distinción entre los pueblos, ciudades o comunidades de vida portuaria, como los antillas mayores y menores, así como los puertos principales del Golfo de México, y aquellos, de tierra firme. A estos últimos les confiere una condición de *volcados hacia sí*, a diferencia de los puertos marítimos, oficiales o no-oficiales (piratería), que efectivamente fueron, durante la vida colonial, la puerta de entrada de las múltiples influencias culturales de otros territorios, manteniendo, por tanto, una vida más bulliciosa que contrastaba con la tendencia más bien conservadora de la vida de la tierra firme.

anotado en apartados anteriores en el primer momento la justificación ideológica de la dominación colonial descansa sobre un principio arbitrario y político/moral cuyo despliegue parte de la deslegitimación discursiva, y práctica en última instancia, de la vida de los pueblos. Sin embargo, no siendo suficiente la conquista material a través del empleo directo de la violencia para consolidar el proceso de colonización, se recurre a la imposición de un sistema de representaciones como la garantía profunda de la dominación. Sobre la imposición y adopción de estas representaciones descansa el *consenso* social mínimo que le otorga cierta estabilidad a la vida colonial durante tres siglos. Ante esta política de representaciones la respuesta de los pueblos ciertamente no fue pasiva. En el ámbito de las prácticas musicales y de las representaciones asociadas a estas, la primera respuesta se manifestó adoptando el sistema musical de occidente, situación que permitiría, según pretendo argumentar, el primer capítulo en el que se establece un “código común” (García de León, 2002: 49) a partir del cual se sucede el proceso de personalización³³.

La vida económica regional dentro de la cual puede situarse, durante todo el periodo colonial hasta la fecha, a la comunidad de San Mateo del Mar, ha gravitado en torno a la importancia de la ciudad de Tehuantepec. Señalo esto, en tanto considero que las principales ciudades coloniales, así como aquellas más pequeñas pero de importancia económica regional, pudieron haber determinado los flujos de influencia cultural, en una suerte de “puertos” jerarquizados desde un centro

³³ Algunas ideas de Antonio García de León ilustran la idea: “la música orquestal, tan estimada en el Renacimiento Europeo, era, en muchas partes de América, compartida y ejecutada por el vulgo. Dotaciones completas de series de instrumentos fueron rápidamente adoptadas por los indios, negros y ‘castas’, y desde inicios del siglo XVI las Ordenanzas reales advirtieron en contra de tanta generalización, y de tantas orquestas y grupos que escapaban al control de la Iglesia y de los maestros de capilla” (op. cit.: 49). Por otro lado, y con relación a estas ideas del proceso de personalización de las músicas de los pueblos, sobre todo de los que mantuvieron, como San Mateo, una posición “aislada”, algunas ideas de Bolívar Echeverría sobre lo que denomina “codigofagia” pueden ilustrar: “En España americana del siglo XVII son los dominados los incitadores y ejecutores primeros del proceso de codigofagia a través del cual el código de los dominadores se transforma así mismo en el proceso de asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido. Es su vida la que necesita disponer de la capacidad de negar para cumplirse en cuanto vida humana, y son ellos los que inventan en la práctica un procedimiento para hacer que el código vigente, que les obliga a la aquiescencia, les permita sin embargo decir ‘no’, afirmarse pese a todo, casi imperceptiblemente, en la línea de lo que fue su identidad” (Echeverría, 2000 [1998]: 55-56).

receptor hacia la periferia (de Acapulco y Veracruz hacia las ciudades principales o secundarias y de estas últimas hacia las comunidades periféricas). Recuérdese aquí que las fiestas religiosas y las ferias de importancia y prestigio regional parecen haber constituido las ocasiones de mayor interacción entre los principales componentes sociales de la vida colonial y, a través de éstos, las ocasiones de interacción entre los universos musicales (García de León, 2002: 43). Efectivamente, la participación en fiestas y ferias parece haber sido una de las ocasiones más intensas de interacción sociocultural, en la cual pudieron sucederse múltiples influencias, que a la postre serían apropiadas, modificadas y recreadas en los contextos de *interioridad* (García de León, op. cit.: 61)³⁴. Y en efecto, esto parece haber sucedido con las músicas de San Mateo, ya que durante la colonia la comunidad mantuvo una relación distanciada, pero no aislada, de la vida socioeconómica regional, lo cual pudo haberles permitido, en un mismo movimiento, tanto participar de las ocasiones de interacción, como particularizar sus prácticas musicales al interior de su propio espacio. Es muy probable que las incursiones esporádicas hacia el exterior por parte de algunos de sus miembros les hayan permitido ir incorporando y seleccionando nuevos elementos musicales que se irían acumulando sobre la base de un “tronco común” impostado en el primero momento de incidencia crítica. El distanciamiento, en última instancia forzado dadas las características de la sociedad colonial, que los miembros de la comunidad de San Mateo parecen haber trazado con relación a la vida socioeconómica regional del istmo de Tehuantepec, bien pudo ser el marco que posibilitó la personalización de sus prácticas músico ceremoniales en una especie de “afirmación de lo propio en la asimilación de lo ajeno”, como lo revisaré en los siguientes capítulos (Echeverría, 2000 [1998]: 25)³⁵.

³⁴ El mismo García de León nos dice que “es el campesinado del interior de cada entorno, en virtud de sus aislamiento, el que selecciona y conserva con mayor fidelidad las formas generales, que las va ‘arcaizando’ y ‘fossilizando’ con forme las adopta, las reconstruye y las recrea” (op. cit.: 38).

³⁵ Una cita más de García de León: “El carácter esencialmente rural y primigenio de las nuevas sociedades americanas facilitaba la fusión a partir de lo elementos más simples de lo importado desde Europa y el África. Su expresión se refería a formas aprendidas, a cánones estructurados, pero sobre los que se aplicaba una

Recapitulando: en el primer momento de incidencia crítica marcado por la evangelización, las motivaciones de los pueblos se revisten de las formas de occidente, en una suerte de resistencia disimulada contra la política de las representaciones promovida casi como garantía para la consolidación de la vida colonial. Pero el trasiego de la vida de la Nueva España termina con el tiempo por configurar verdaderos catolicismos populares que son más el resultado de “lecturas” y adaptaciones particulares del catolicismo medieval pregonado por los primeros misioneros. Las prácticas culturales aglutinadas alrededor de estos catolicismo populares representarían en última instancia la materialización de las respuestas activas por parte de los pueblos hacia una situación de dominio y hacia la política de las representaciones promovida por las posiciones dominantes de la vida colonial; adaptaciones que se encarnaron orgánicamente en la vida cultural y económica de los pueblos originando nuevos y complejos sistemas de representaciones.

iv.v Presente comparativo (¿Aclimatación o adopción?)

Las prácticas musicales contemporáneas dan cuenta de aquella reestructuración social y cultural de los pueblos originarios. En ellas se aprecia la presencia viva de prácticas cuyo origen se ubica justo en esa reestructuración. Para el caso de la música, funciones, usos, instrumentos, corporaciones, instituciones, repertorios, estilos, dan cuenta de ello. Por ejemplo, la forma y los temas del canto de los *cantores* de San Mateo del Mar obedece totalmente a los repertorios coloniales, de igual forma, la dotación instrumental de la *mon ind/orquesta de metales/* y la música que hacen corresponde a occidente. Asimismo sucede con las estructuras y figuras jerárquicas hacedores de la música litúrgica y organizadores de las celebraciones, fiestas y procesiones, como el cabildo, los mismos *cantores* como la corporación de la que emanan las autoridades religiosas – maestro de capilla, fiscal, sacristanes y

enorme cantidad de formas improvisadas [...] lo cual iría creando estilos y variantes regionales cada vez más distintivas e identificables, las que serán – bajo estas características de larga duración – típicas de cada entorno hasta nuestros días” (op. cit.: 49).

topiles –, las cofradías – como la de la Cruz Verde del Mar Tileme, o Cruz de los Pescadores – y la ‘hermandad’, hoy casi desaparecida, cuya participación principal se enmarcaba en la celebración de la Semana Santa (ver Rubeo, 2000: 161-200).

La composición de las dotaciones instrumentales atestigua, por un lado, la imposición de una representación de lo musical; por otro, tales composiciones orquestales están lejos de ser sencillas en tanto algunas de ellas combinan instrumentos de orígenes diferentes (ver apéndice 2). Al mismo tiempo, la ejecución performativa de los instrumentos musicales puede evidenciar otro tipo de formas de organizar el material sonoro como sucede, por ejemplo, con las conchas de tortuga percutidas con astas de venado por el grupo de los *montse naab*. Las conchas de tortuga de origen claramente precolombino, pero cuya ejecución involucra patrones y estructuras rítmicas que bien pueden ser de influencia “afrohispanica” (Pérez, 1990: 55)³⁶. A la inversa, la ejecución estilística de instrumentos occidentales puede denotar características musicales que poco o nada tienen que ver con la representación sonora musical de occidente³⁷. Por ejemplo, se hacen cantos en latín

³⁶ Para Rolando A. Pérez Fernández, esta categoría refiere a los procesos de sincretismo, dadas sus similitudes, que se sucedieron entre los sistemas rítmicos hispánicos y los sistemas rítmicos de los pueblos de la costa atlántica de África, bien en el contexto novo hispano o bien, nota importante, en el contexto europeo y aun antes de la conquista de América (Ver, en op., cit., p. 46, 59, 65 y 69; Ver también García de León, para presencia musical africana antes de la conquista, op. cit.: 86). En breve, antes de la conquista existe en la península un lenguaje musical compartido entre los diferentes estratos de la sociedad. Tan es así que los músicos de las capillas y catedrales se desplazaban con soltura en el espectro social y en distintos ámbitos como el religioso y el profano (Turrent, 2006 [1993]: 41). “Convivían, a un tiempo, la música religiosa, las tonadas que se interpretaban durante las procesiones y las marchas de los nobles o de los gremios de cada ciudad. Simultáneamente se escuchaba a los juglares, a los pequeños conjuntos de músicos que cantaban de ciudad en ciudad, a las compañías de teatro etcétera” (Turrent, op. cit: 33, ver 36 y 39). En efecto, se habla de un lenguaje musical históricamente conformado por muy diversos componentes. A este respecto nuevamente Rolando Pérez ha llamado la atención señalando el hecho innegable de la presencia negra en el la península antes de que los europeos llegaran a América y su clara participación en términos de un “proceso de transculturación” en la vida musical peninsular (Pérez, 1990: 23; ver 23-30).

³⁷ Vale aclarar que la reflexión y el análisis exhaustivo de los diferentes componentes musicales sería motivo de otro documento. Baste por ahora referir y plantear algunas ideas, ciertamente hipotéticas, que parten tanto de los datos construidos en campo, como de la revisión de la bibliografía especializada. Con relación a este último asunto, viene a bien una larga cita de Arturo Chamorro: “Muchos estudios han insistido en tratar de deslindar hasta donde podemos encontrar lo mestizo, hasta dónde lo indígena o hasta dónde lo afro. Sin embargo en el desarrollo histórico de nuestra música, nos damos cuenta que se han cimentado fuertes amalgamas y aportaciones de una y otra cultura musical [en siguiente párrafo] El manejo de la rítmica y la técnica de golpe directo por ejemplo en el Cajón de la Costa Chica de Oaxaca [...] además del uso de la marímbola (aunque posiblemente adquirida en fechas recientes) en el sureste mexicano nos marcan rumbos de

los cuales se resguardan en cuadernillos personales, pero y sobre todo anteriormente, muchos de los cantores no sabían leer, lo cual hacía, como sucede actualmente, que se cante el ‘tono’ (la línea melódica) sin que se le preste demasiada atención al contenido literario.

Algunos casos comparativos. Miguel Olmos parece entender este proceso como un proceso de “apropiación” mediante el cual los pueblos originarios, para el caso del noroeste de México, hayan aplicado “otra lógica musical” tanto a instrumentos como a repertorio (2003: 56). No muy distante de estas reflexiones se encuentra Max Jardow-Pedersen al plantear que durante la época colonial los pueblos de la zona maya se relacionan con las músicas españolas mediante un “procedimiento de integración total” el cual consiste, según su punto de vista, en lo siguiente: “se adopta un género musical, se transforma, se relaciona con el propio medio ambiente pero la identidad nativa sigue vigente” (1999: 52). Este mismo autor nos dice que “los cantos católicos [de origen colonial] constituyen un elemento musical adoptado por los campesinos mayas. Su expresión musical y contexto ritual ha cambiado y su ejecución se caracteriza por una calidad de voz y entonación particular que, también, hasta cierto grado, la convierten en música maya” (1999: 53)³⁸.

una fuerte aportación musical africana [adelante] Si bien, en el caso de los huaves quizá han tenido poco contacto con este mundo, es muy probable que hayan recibido la influencia o las aportaciones musicales de otros grupos indígenas en Oaxaca, bien sea del Istmo de Tehuantepec o de la Costa Chica, asimilando a su propia cultura aspectos percusivos integrados a la danza y la ejecución instrumental, lo mismo pudo haber sucedido con otras comunidades indígenas contemporáneas [Chamorro se refiere a la música de los *montse naab* y en especial a las conchas de tortuga y a los dos tambores que forman parte de esta orquestación]” (1984:254-255). Reacuérdesse el dato de la presencia de la *marimbola* como un singular instrumento que se uso en San Mateo en contextos más bien de diversión. Como dato “curioso” el viejo músico Agustín Ortiz, de Tehuantepec y uno de los que introdujo la marimba en su pequeña ciudad, recuerda la ejecución de este instrumento, de claro origen africano, por un ‘negrito’ de uno de los barrios de la ciudad.

³⁸.- Para Pedersen las formas musicales de las denominadas músicas tradicionales de la zona maya tienen un origen claramente occidental. Sin embargo, acota, “el aspecto histórico más importante es que los mayas han ‘reinterpretado’ la jarana [genero musical] tanto como otros tipos musicales” (1999: 168). De tal suerte que durante la conquista y la evangelización “a los mayas no les quedó otra opción que rendirse a la fuerza superior y aceptar la música española [...] la música cambió su significado y, así se estableció la comunicación con sus deidades en su nuevo lenguaje musical” (1999: 170). Si recordamos algunas palabras de M.J. Kartomi la cual nos dice que en las culturas musicales en contacto “la nueva música se encuentra ahora alojada en un contexto social nuevo que cuenta con su propio conjunto de significados extramusicales” (2001 [1981]: 365), puede decirse que sí, que efectivamente hay una reinterpretación (Pedersen) o que se le aplica otra “lógica musical” (Olmos), pero no puede dejarse de lado el hecho de que es una representación del

Sin lugar a dudas, la personalización de las músicas de los pueblos no representa un proceso ni sencillo ni homogéneo a pesar de que puedan reconocerse puntos en común. Y si bien es pertinente precisar que el sistema musical que permea la vida colonial no es siempre el mismo, parto del reconocimiento de elementos de continuidad que perduran sobre las transformaciones marcadas tanto por los gustos y las modas, como por los movimientos musicales abiertamente detractores del sistema musical hegemónico del momento, y cuyo margen de influencia es ciertamente limitado; verdaderas épocas, periodos cortos de incidencia que no implicaron una transformación radical de la propuesta de occidente. Estos momentos pueden verse reflejados en las prácticas musicales de los grupos ceremoniales de San Mateo del Mar. La dotación instrumental actual de la *mon ind/orquesta de metales/* y de la *banda*, por ejemplo, hunde sus raíces apenas en el siglo xix. Para el caso de la banda, a diferencia de la orquesta, su repertorio actual tiene un origen relativamente reciente, dentro del cual los sones regionales, de clara procedencia de la ciudad de Tehuantepec, representan las piezas de mayor antigüedad que bien pueden ubicarse apenas en el siglo xix³⁹. Para el caso del grupo ceremonial de los *malinches*, salvo las sonajas de los danzantes, la totalidad de los instrumentos (violín, tarola y tambora), así como la composición formal de la música que danzan, corresponde absolutamente a la propuesta de occidente⁴⁰. Durante la colonia, la estrecha relación, por no decir la familiaridad, que se entabla entre las formas denominadas “cultas” y las “populares” permite que se consoliden algunos rasgos del sistema⁴¹. Por otro lado, la interacción entre diferentes componentes culturales hace más complejo tanto el proceso de personalización como el reconocimiento y

material sonoro musical la que ha sido sembrada y es a partir del predominio de ella que los pueblos personalizan sus músicas y realizan sus objetivaciones.

³⁹ El mismo origen histórico de la *banda* en San Mateo del Mar puede entenderse como una clara influencia de las agrupaciones y las formas musicales de Tehuantepec, como verá en el capítulo cinco.

⁴⁰ También aquí, hay un predominio de patrones rítmicos de claro origen “afrohispanico” (Pérez, 1992: 55) y cuya maduración se realizó en varias tradiciones musicales regionales de la Nueva España durante la colonia. Ver, también, Antonio García de León, op. cit. Vale aclarar que la reflexión y la discusión sobre el *estilo* musical es sin lugar a dudas todo un campo fértil que bien podría permitir cuestionarse hasta qué punto esta música “es occidental”; no planteo que “sea”, sino que se desprende de la propuesta del sistema armónico tonal.

⁴¹ Véanse Antonio García de León (2002).

delimitación de los elementos. Se suman a ello los universos simbólicos y culturales que los individuos le imprimen tanto a los diferentes elementos componentes como al sistema vuelto hegemónico; pero bien, ello es motivo de reflexión en el siguiente capítulo. Contribuye a la personalización, por otro lado, un aspecto de carácter estructural: la configuración socioeconómica colonial imprime ritmos sociales diferenciados a sus componentes. Esto es, algunas formas musicales se “refugia”, en la “periferia de la periferia”, alejados de la vida bulliciosa de las grandes ciudades coloniales y de sus satélites periféricos, como el caso de la ciudad de Tehuantepec y Juchitán para los huaves de San Mateo del Mar. Alejadas de las modas, aprendidas, apropiadas, modificadas y resemantizadas por los músicos, estas formas musicales se incrustan en el tejido orgánico de la vida económica y cultural de los pueblos. Como conjetura, planteo que la interacción, la acumulación y la innovación son elementos que caracterizan los procesos de personalización de las músicas contemporáneas de San Mateo del Mar. Estos complejos procesos se enmarcan dentro de otro proceso de muy larga duración que tiene como pivote la imposición del sistema musical de occidente. Las múltiples posibilidades combinatorias, dentro de una suerte de visión caleidoscópica, constituyen refracciones particulares posibilitadas por la hegemonía de un sistema musical históricamente impuesto y en permanente movimiento.

Por otro lado, quiero plantear algunas de las formas en que las músicas de lo ceremonial participan dentro la celebración del calendario litúrgico católico en San Mateo, y los aspectos históricos que hicieron ello posible. Efectivamente, como señala M. Foster, durante los procesos de evangelización hubo un cierto margen de permisibilidad del cual ya he hablado; una especie de “rendija”, en cierto sentido estratégica y asumida a “regañadientes” por parte de las autoridades coloniales. En este espacio se filtra el torrente de contenidos de otras representaciones de la vida y la existencia, y permite, al mismo tiempo, lo que denomino la configuración de catolicismos populares (ver Foster, 1985 [1962]: 340-341, 370). Lo significativo, es que en este espacio se filtraron elementos de otras prácticas musicales que no

siempre gozaron de la simpatía, como se ha visto, de la ortodoxia de las altas jerarquías eclesiásticas⁴². No obstante esta celosa “desconfianza”, ello no impidió que tales elementos llegaran vigorosos hasta nuestros días, como en el caso de San Mateo del Mar⁴³.

Como permanentemente aparece en el documento de M. Foster, en la España “profunda” de mediados del siglo xx, participan en las ocasiones festivas ceremoniales del culto católico, otras prácticas musicales y dancísticas que si bien forman parte de las manifestaciones devocionales de gremios, cofradías, hermandades, devotos o simples creyentes y participantes, en sentido estricto no forman parte de los servicios musicales oficialmente promovidos o aceptados por la iglesia. Esto mismo, puede decirse, sucede en San Mateo. Sin embargo, desde mi punto de vista, y aunque M. Foster no lo señale con todas sus letras, todas estas expresiones musicales no solamente participan en el culto y en el desarrollo de las celebraciones, dentro o fuera del espacio de la iglesia, sino que representan manifestaciones que intensifican el contexto general de una fiesta religiosa. En España, gaitas, tambores, flautas, objetos para producir ruido, canciones populares y de moda, constituye un instrumental todo que pone en escena otros timbres, temas y contenidos, que no precisamente corresponden a la representación sonora musical que oficialmente promueve e instituye la iglesia católica (ver Foster, op. cit.: 263 – cencerros dentro de la iglesia –, 275, 315, 317, 318, 353, 366, 387). Igualmente, en San Mateo del Mar, principalmente el caso de la banda, participa introduciendo otros universos y es muy probable que sea esta participación la que delinea las partes más festivas, menos rituales dentro del contexto total de las celebraciones religiosas. Igualmente, es en este espacio en donde puede ubicarse a los bailes populares organizados por los mayordomos con conjuntos del momento y de impacto regional, así como las músicas de las cantinas que generalmente se obtiene de grabadoras y

⁴² El mismo Enrique Martínez Miura plantea que los evangelizadores permitieron “un espacio donde crecieron varias clases de hibridaciones” (2004: 239).

⁴³ No deja de ser interesante que M. Foster de cuenta de que esto mismo sucedía en la España “profunda” de mediados del siglo xx. Esto es, músicas y prácticas culturales, de claro origen precristiano, seguían participando en los contextos de celebración católica.

que reproducen las piezas más exitosas de la industria musical, y a los trovadores itinerantes⁴⁴. El hecho de que varias músicas participen en la celebración del calendario ceremonial, aunque no sean parte de lo aceptado por la iglesia, no demerita su importancia social⁴⁵. La relación entre motivaciones de la iglesia y motivaciones de la gente, puede explicarse a partir de la idea de los dos tiempos de los cuales ya se ha hablado aquí. Por un lado, la pretensión de la iglesia católica por normar la participación musical en el culto y en las ocasiones de fiesta y, por otro, la participación activa de los integrantes de una comunidad en términos de sus intereses y motivaciones estéticas y festivas⁴⁶.

Es en esta fisura, posibilitada en sus orígenes históricos por la permisibilidad a regañadientes de la iglesia, tanto en la España como en América, en donde en los contextos de la celebraciones religiosas se hace posible la participación de otras prácticas musicales, y es precisamente aquí donde se filtran las músicas y los repertorios populares de la época. Estas músicas, que si bien pueden no formar parte determinante de los gestos o momentos rituales, sin duda sí forman parte del contexto general de la realización de la fiesta o la celebración religiosa. Por ejemplo, la pequeña *banda* de San Mateo que toca boleros o sones regionales en la celebración de un *velorio*, que no es propiamente una fiesta, o, reitero, los bailes

⁴⁴ En el contexto de la celebración de la Virgen de la Peña, en Puebla de Guzmán, Huelva el año de 1950, M. Foster nos narra lo siguiente: “Mientras tanto, se escuchaban las notas de una guitarra y de un acordeón en un espacioso cuarto alquilado por la hermandad, y las parejas bailaban sevillanas y fandanguillos. El cardenal Segura, de Sevilla, había prohibido el baile de salón en toda Andalucía, de modo que la hermandad se vio obligada a prescindir de una orquesta verdadera. Sin embargo, una orquesta tocaba en una pequeña cantina fonda, y varias parejas atrevidas, desafiando la prohibición, se arriesgaban a bailar, a hurtadillas, unos *foxtrots*. Hacia la medianoche, la mayor parte de la gente se había ido a casa, a dormir. Pero al día siguiente, cuando salimos a la calle, nos sorprendió encontrar unos cuantos jinetes persistentes quienes, por cierto ya no muy firmes, cantaban y bebían todavía, después de más de doce horas de montar” (1985 [1962]: 379). Y antes, hablando de la Fiesta de Santa Agueda Zamarramala (Segovia): “Fuera ya de la iglesia las mujeres danzaron en la pequeña plaza que está frente a ella. Los músicos tocaron con el clarinete y el tambor, unas cuantas jotas castellanas tradicionales, pero la música degeneró rápidamente en jazz, en especial la *raspa*, que en 1950 gozaba de una tremenda popularidad en España” (op. cit.: 366).

⁴⁵ Es pertinente apuntar que actualmente a la iglesia (párroco) de San Mateo tampoco parece incomodarle el hecho de la participación de estas músicas en las ocasiones de celebración: la realización de bailes, por ejemplo, es algo absolutamente instituido y hasta alentado.

⁴⁶ También en la España “profunda” el origen de la participación activa de estas prácticas musicales, dadas a partir de las segundas motivaciones recién señaladas, parece ubicarse en las prácticas devocionales precristianas como lo plantea el mismo M. Foster (op. cit.: 370).

organizados por los mayordomos de las fiestas principales con conjuntos musicales de impacto regional. La participación de las músicas populares y comerciales del momento sin duda forma parte importante del desarrollo de las fiestas. Volvamos al ejemplo de la banda de San Mateo. Su participación en los contextos de las tres fiestas principales no se ciñe a los bailes populares organizados por los mayordomos, bien en el espacio central del pueblo o en las calles o casas de los celebrantes, sino dentro del curso de la celebración en general. Esto es, en contextos domésticos (casa del mayordomo) se tocan baladas, chilenas, danzones, sones regionales y cumbias; alternando, además, por turnos o *termos*, con los *montsenaab*, los cuales tocan los sones más afianzados en la tradición de la comunidad; es decir, música, esta última, propia y *exclusivamente* del lugar. Pero, vale acotar que en San Mateo estas músicas, la del grupo ceremonial de los *montse naab*, no forma parte de la representación musical católica oficial, pero sí parte esencial, de la realización de los gestos de mayor ritualidad de las celebraciones. Esto es, sus objetivaciones performativas ocupan un lugar simplemente preponderante ¿Y cómo podría explicarse, interpretativamente, el origen de estas formas musicales, como las de los *montsenaab*, por ejemplo, y su participación determinante en el la celebración del calendario ceremonial, aunque no constituyan, en breve, músicas propiamente “católicas”? ¿Cómo pudieron haber surgido estas formas y porqué se acepta su participación? El sistema ceremonial de los huaves de San Mateo se desprende de un particular catolicismo popular que en última instancia guarda poca relación con el actual catolicismo “oficial” representado por la presencia del párroco residente; poca, por no decir casi nada, es la participación de éste último en la realización del primero. En este sentido, la música y la misma agrupación referida con anterioridad, han sido el resultado de una lectura particular y de su incorporación orgánica a un sistema religioso ceremonial.

Las músicas, resumiendo, son el resultado de largos procesos de lo que denomino *personalización* (y como respuesta a la situación de crisis) o lo que M. Foster llama “selección y ajuste” de elementos culturales en una situación de

contacto, particular como la que aquí nos ocupa, y la cual está mediada por lo que el mismo Foster denomina “cultura de conquista” (op. cit.: 390). *Personalización* que aquí no quiere decir más que la configuración instrumental y musical que permiten reconocerlas como músicas particulares/singulares y como consecuencia de una “síntesis cultural” (Kartomi, 2001 [1981]: 361) resultante de un “proceso esencialmente creativo, esto es, [de] la transformación de ideas musicales y extramusicales en interacción” (Ibíd.: 364).

Sin duda, las prácticas musicales de San Mateo del Mar son el resultado de procesos de selección y de ajuste de los elementos de estados diferentes de la “evolución” de la propuesta de clasificación del material sonoro musical de occidente. Este proceso de selección y ajuste, en los primeros momentos de la conquista y la colonización de la Nueva España como en general durante toda la vida colonial, corrió, según M. Foster, en ambos sentidos, en tanto “el español al igual que el indio, se vio expuesto a la cultura de conquista” (Ibíd.), haciendo ello posible la “cristalización cultural” (Ibíd.). Idea que efectivamente guarda relación estrecha con la de la *personalización* de las formas⁴⁷.

Para cerrar, en la tesis que pretendo sustentar aquí, planteo que es una representación del material sonoro musical (en movimiento constante) la que se legitima, principalmente, mediante los procesos de evangelización y a partir de la interacción que los pueblos fueron entablando, en la ocasiones de fiestas, peregrinaciones, ferias regionales y relaciones comerciales, con otras prácticas musicales de grupos o sectores sociales diferentes, que si bien, y en sentido estricto, no formaban parte de las músicas para el culto católico, no puede decirse que ambas, profana y religiosa, partieran de universos musicalmente disímbolos. A partir de la

⁴⁷ Algunas ideas de M. Foster sin duda guarda relación con la anterior idea de García de León relativa a la tendencia hacia la “fosilización” de las formas en los contextos campesinos periféricos. Así Foster nos dice: “Una vez que se hubieron integrado comparativamente bien, y ofrecido las soluciones preliminares a los problemas más urgentes de los colonizadores, sus formas se volvieron más rígidas: puede decirse que se cristalizaron. Después de la cristalización, y durante un periodo de ajustes razonablemente satisfactorios a los medios social y natural, parece que las nuevas culturas coloniales hispanoamericanas se hicieron más resistentes a la influencia española continua” (op. cit.: 399).

interacción con lo uno y con lo otro, planteo que las prácticas musicales de los pueblos, de San Mateo del Mar en específico, se personalizaron, o se “cristalizaron” para tomar en préstamo una expresión de M. Foster, pero siempre a partir de la incorporación orgánica de una propuesta del material sonoro musical en la que si bien no dejaron de participar elementos de las propuestas precedentes, la participación de las propuestas de represtación del material sonoro musical de occidente, tuvieron mayor determinación. En todo caso, como se verá en el capítulo siguiente la mayor participación de los huaves de San Mateo en la configuración de sus prácticas musicales ceremoniales parece haberse desplazado, o haber cobrado mayor envergadura, en la resignificación de la propuesta del material sonoro, pero no en un nivel estrictamente musical, en términos del material sonoro, como propuesta clasificatoria y como lo he venido desglosando en el capítulo precedente.

Capítulo quinto

El corazón de la fiesta

“Del oriente nace el Sol, dando al mundo hermosa Luz, de tu boca nace el Agua y de tu vientre Jesús” (alabanza “los ángeles en el cielo”)

Volviendo un poco a las ideas expuestas en el capítulo dos, relativas a la categoría de representación. Todos los grupos humanos ordenan el mundo en sus distintos ámbitos, a partir del espacio que se habita y en función de la resolución de las necesidades fundamentales de la vida. La simbolización, la jerarquización y la valoración de la realidad del mundo, tiene como objetivo dotar de sentido y funcionamiento a una sociedad. Esto es, darle movimiento, hacerla funcionar.

v.i Religiosidad popular

Como se ha revisado en el capítulo precedente los procesos de conquista y colonización representaron para los pueblos originarios un momento dramático que los empujó a reconfigurar sus propias representaciones del mundo, dadas las nuevas y forzadas condiciones político-económicas que implicaron un profundo reacomodo de la totalidad de las estructuras sociales y que, en efecto, permitieron el establecimiento de la sociedad colonial. El proceso de construcción de la sociedad colonial se despliega sobre dos ejes fundamentales. Por un lado, a través de la reestructuración de la vida que posibilita la construcción de otra sociedad a todas luces diferente y por más que se hayan retomado elementos de la precedente. Por otro lado, el proceso de construcción de la vida colonial corre sobre la imposición de un nuevo sistema de creencias y prácticas religiosas. La caracterización de este último aspecto ha sido motivo de exhaustivas reflexiones, principalmente por parte de la antropología y la historiografía, enmarcándolo dentro de la categoría,

ciertamente no univoca, del *sincretismo religioso* (Broada y Báez-Jorge, 2001)¹. En todo caso, aquí entiendo al cuerpo de prácticas ceremoniales contemporáneas de los huaves de San Mateo del Mar, como la expresión de una religiosidad católica popular y como el resultado de una respuesta activa que a lo largo de los siglos fue adquiriendo características particulares ¿Cómo entender las formas religiosas de los pueblos originarios sino como una respuesta activa a la religiosidad impuesta por los grupos dominantes de la sociedad colonial?

Si bien es cierto que la “política de destrucción” (Parker, 1996 [1993]: 25) de las formas religiosas precedentes pretendió erradicar y desarticular las religiones originarias, no hay que perder de vista un hecho importante, señalado por Serge Gruzinski, relativo a que esta política no siempre pudo penetrar en el ámbito doméstico y privado, ámbito que se mantendría “al margen de la penetración de un cristianismo público, colectivo y ceremonial” (2004 [1988]: 156)². Esto es, si bien la “evangelización de la época postulaba la destrucción de la religión indígena para sustituirla por el catolicismo” (Parker, *Ibíd.*: 24-25), no puede plantearse que se haya hecho tabla rasa de los universos simbólicos y de las prácticas precedentes de los pueblos originarios. Por el contrario, lo que los pueblos parecen haber realizado fueron recreaciones orgánicas de las formas y los contenidos que se ponen en escena durante el proceso colonial y a partir de sus propios universos simbólicos. Esta recreación y resignificación de las formas y los contenidos corresponde precisamente a una suerte de “lecturas” y a respuestas activas que a la postre

¹ El grueso de los textos compilados por estos autores hacen de la categoría de *cosmovisión* el punto en torno al cual giran los diferentes documentos. Aquí, la categoría de *cosmovisión* se presenta al mismo tiempo como un modelo explicativo y estructurante de las realidades sociales y culturales de algunos de los actuales pueblos de raigambre mesoamericana. A través de esta categoría y del análisis interpretativo de procesos rituales se trazan relaciones funcionales entre hombre – cosmos, así como del proceso de reproducción cultural. En tanto se reconoce que la *cosmovisión* tiene un carácter histórico, y a los pueblos originarios como interactivos, en general los autores se refieren al *sincretismo religioso* como un proceso de reinterpretación simbólica. En breve, y en general siguiendo una línea teorizada por Alfredo López-Austin, la reinterpretación supone una adopción/adaptación del discurso y las prácticas religiosas del cristianismo por parte de un pueblo o grupo; esta reinterpretación no parte de la nada, sino que se hace y se adecua al “núcleo duro” (López-Austin) de la *cosmovisión*. Dentro de la reformulación simbólica dicho núcleo tiende a permanecer a través de los procesos históricos de “larga duración”.

² Esta distinción es harto significativa en tanto se considere que es probable que, en el ámbito de las prácticas musicales, haya habido una tendencia a reproducir otra forma de representarse/clasificar el material sonoro musical en los espacios no públicos.

derivarían en verdaderos catolicismo populares distanciados de la ortodoxia cristiana³. En este sentido, la aceptación del cristianismo se da sobre la base de la “pervivencia de creencias ancestrales por vía del sincretismo” (Parker, *Ibíd.*: 27), en un permanente contrapunto, una “dialéctica con la religión y la cultura oficial” (*Ibíd.*: 61)⁴ y, efectivamente, bajo el procedimiento del “*bricoleur* levi-straussiano, [a través del cual] el indígena que emerge de la colonia opera con ‘lo que tiene a la mano’ y constituye, en esencia, los restos y sobras del pasado prehispánico y las imágenes fragmentadas puestas a su disposición por la nueva empresa evangelizadora” (Millán, 2003a: 124-125)⁵.

Esto es, a través de los procesos formales de la cultura de conquista (Foster, 1985 [1962]: 33-50) los sectores hegemónicos de la vida colonial pretenden erradicar las prácticas religiosas precedentes a través de la punición deliberada, así como a través de la promoción de una “doctrina simplificada, escindida entre los polos del bien y del mal” (Millán, 2003a: 121) y que efectivamente fueron el sello estratégico de los procesos de evangelización⁶. Si bien no considero que la reflexión sobre el sincretismo religioso de los siglos xvi y xvii novo hispano se limite a un problema de la lógica de la conexión de los signos, o de la interacción “autónoma” de los universos simbólicos, soslayando la circunstancia histórica que hace esto

³ Parker nos dice que cuando “la rebeldía ya no pudo darse en forma abierta – bajo la forma de rechazo de la religión dominante – entonces se comenzó a desarrollar por la vía de la creencia y la práctica religiosa clandestina, una rebeldía latente” (1996 [1993]: 29).

⁴ Además: “Estas religiones populares son manifestaciones colectivas que expresan a su manera, en forma particular y espontánea las necesidades, las angustias, las esperanzas y los anhelos que no encuentran respuesta adecuada en la religión oficial o en las expresiones religiosas de las elites y clases dominantes” (Parker, 1996 [1993]: 61).

⁵ I. Signorini, el primer investigador que junto con un equipo, trabajo de manera exhaustiva la comunidad de San Mateo del Mar, nos dice lo siguiente: “El catolicismo de los Huaves tiene ya más de cuatrocientos años. Pero no obstante la asidua evangelización llevada a cabo por residentes religiosos durante todo el periodo colonial y hasta la mitad del siglo pasado [xix], cultos y creencias prehispánicas compenetran grandemente el mundo religioso huave y su sistema ritual. Divinidades que son personificaciones de elementos naturales (ciclón, rayo, mar, tierra) acompañan al Dios omnipresente cristiano y sus santos” (1979: 50).

⁶ Esto es, y siguiendo las reflexiones del mismo S. Millán, los “evangelizadores no operan sobre la base de un corpus doctrinal que contenga la teología cristiana en su conjunto, sino sobre un repertorio limitado de imágenes explicables más en razón de sus significantes que en virtud de sus significados” (2003a: 121-122).

posible, los siguientes planteamientos de S. Millán son interesantes⁷. Para éste, el “juego de lecturas e interpretaciones con que la población indígena decodifica los mensajes cristianos” (2003a: 122) se “organiza como una lectura de los signos que opera por la vía de la semejanza o de la analogía” (Millán, 2003a: 123). Sin embargo, mas “que universos, estas imágenes conforman elementos residuales extraídos de un cuerpo doctrinario más amplio” (Ibíd.). Siguiendo a Lévi-Strauss, S. Millán nos dice que estos elementos constituyen “restos y sobras que adquieren relevancia en virtud de sus *propiedades sensibles*” (Ibíd., cursivas mías). Con relación a la participación de los universos simbólicos de los pueblos el mismo autor plantea que “el antiguo cuerpo de creencias habrá de desquebrajarse en piezas y trozos que ya no guardan una relación sistemática entre sí, para dar paso a imágenes y episodios fragmentados de los cuales se retoman ciertos elementos que son susceptibles de enlazarse con la iconografía judeo-cristina” (Ibíd.: 124). Ello, aunado al “modelo reducido y simplificado” (Ibíd.) de la doctrina cristiana del cual echaron mano los evangelizadores, representaría el procedimiento de lo que denomina *bricoleur* (2003a: 124) y que permitiría la generación de catolicismos populares. Hay que señalar que si bien los procesos de conquista y evangelización representaron un claro momento de incidencia crítica en las representaciones del mundo de los pueblos originarios trastocándolos dramáticamente, no me puede decirse que el “cuerpo de creencias” se “desquebraja” desestructurando con ello, literalmente, a la población. Por el contrario, en la generación de los catolicismos populares o comunales, los pueblos parten de sus propias representaciones del mundo.

En el caso que me ocupa en este documento, hay que destacar que me avocaré a la revisión de los procesos de resignificación de la propuesta del material sonoro musical de occidente que hacen los huaves de San Mateo del Mar. Es decir, a partir

⁷ “La noción de sincretismo se revela así como la variante de un principio más general que alude a la conexión de los signos o, mejor aún, a la forma como distintos sistemas simbólicos se articulan bajo reglas que nunca son contingentes, aún en los momentos más álgidos de las vicisitudes de la historia” (Millán, 2003a: 127).

del análisis interpretativo de los elementos sonoros y musicales que participan en sus actuales prácticas ceremoniales, entendidas estas como una clara manifestación de su religiosidad popular, pretendo trazar los componentes de toda una representación sistemática de la vida, articulada, precisamente, por la dimensión sonora de su religiosidad. De otra forma, pretendo detectar y exponer interpretativa y sistemáticamente los principios sonoros ordenadores, desprendidos y asociados a la celebración del calendario ceremonial, así como de las prácticas musicales que participan en éste. Para tales efectos me planteo la siguiente pregunta: ¿cuáles son los principios sonoros ordenadores del universo simbólico de los huaves de San Mateo? Para aproximarme al tema me trazo tres senderos de acceso: a) simbolización de fenómenos sonoros del entorno ecológico natural, b) objetos sonoros rituales y c) prácticas musicales de lo ceremonial. En la revisión detallada de la simbolización del contexto sonoro natural y sus relaciones con el mito, de los objetos sonoros ceremoniales y de la participación performativa de los grupos músico ceremoniales, iré planteando cómo salen a la luz elementos tanto del catolicismo medieval de claro origen colonial sometidos a procesos de resignificación, así como elementos estructurantes de los sistemas de creencias precolombinos. En la práctica, se escenifican elementos temáticos aislados (fragmentados) que trataré de someter a un ejercicio de sistematización interpretativa.

v.ii Simbolización del entorno sonoro natural y algunas relaciones con el mito

Si bien el *tiempo* y el *espacio* constituyen dos evidencias fundamentales a partir de las cuales se construye la ideología, entendida esta como “una estructura simbólica de la acción [o para ella]” (Aguado, 2004: 34, 35), agrego aquí la evidencia del *sonido* en tanto ésta articula, en el caso de los huaves de San Mateo, a las dos

primeras⁸. Aguado y Portal (1992) entienden por espacio a la “red de vínculos de significación que se establece al interior de los grupos con las personas y las cosas”, y al tiempo como “el movimiento de esa red, con un ritmo, una duración y una frecuencia” (72). Más aún, estos mismos autores plantean que la “distancia entre el suceso real y la significación cultural se consolida y se reproduce de generación en generación mediante mitos, tradición oral, historia escrita y rituales” (Ibíd.). Esto es, dicha distancia necesita recrearse periódicamente para que no pierda su fuerza significativa, ya que “la significación que tiene el ordenamiento de las prácticas en tiempo y espacio es continua y cotidiana: ‘somos’ es estas dos dimensiones” (Ibíd., y ver también 68-71 y 98).

En las narrativas mitológicas de los huaves los fenómenos naturales de los rayos, los vientos y la lluvia, están asociados al establecimiento de cierto orden cósmico, social y moral en un tiempo espacio mítico impuesto por las entidades que encarnan tales elementos y que en el pensamiento huave adquieren la connotación de arquetípicas (Signorini, 1979: 50): los *teat montioc*/señor–padre rayo/, *müim ncharec*/señora–madre viento del sur/ y *teat iüind*/señor–padre viento del norte/; elementos todos que giran en torno a la “domesticación” (García, citada por Millán, 2003a: 91) de la lluvia⁹. De tal suerte que la simbolización de las manifestaciones sonoras de estos fenómenos adquiere preponderancia dentro de su visión del mundo. Pero antes de revisar brevemente cada uno de ellos, es necesario desarrollar algunas ideas relativas al *nagualismo* al cual están intrínsecamente relacionadas. En síntesis, los huaves de San Mateo del Mar comparten elementos de la tradición mesoamericana relativas al *nagual* y al *tonal* con algunas variantes significativas

⁸ Nota aclaratoria. Hago más las palabras de Elisa Ramírez relativas a su experiencia con la gente de San Mateo: “Este mundo transcurre entre dos vientos: entre viejos que hablan de la decadencia y jóvenes de lentes negros entre modernas estufas de gas” (1987). Esto es, este ejercicio interpretativo y descriptivo, al mismo tiempo es diacrónico y sincrónico, y es en este sentido que trato de hacer una reconstrucción de los elementos sonoros estructurales del pensamiento del hombre huave “tradicional” (si es que vale esta expresión) a partir de la revisión de la bibliografía especializada y de mis propias experiencias de campo como “presenciante” de todo un ciclo ceremonial. Este capítulo es precisamente un contrapunto que se borda en torno a lo que se dice que existió (pobladores e investigadores) y entorno a lo que observé y escuché.

⁹ Nota aclaratoria. En cursivas pongo las voces en *huave* (*ombeyüts*/nuestra boca/) y entre barras simples (/.../) las traducciones libres y literales. Entre comillas simples (‘’) las voces y traducciones en castellano dadas por los pobladores de San Mateo.

(Tranfo, 1979: 179-183). En términos generales, en la tradición mesoamericana mientras el *nagual* es un individuo poderoso capaz de transformarse por sus propios conocimientos en animal, el *tonal* representa el *alter ego* animal, compañero de los individuos y el cual “constituye una síntesis de las cualidades del individuo portador” (Ibíd.: 178), entablado, en este sentido, una suerte de “identidad espiritual” (Ibíd.: 179). En San Mateo, sin embargo, “todos tienen el *tonal*, pero no todos son *naguales*” (Ibíd.: 180)¹⁰. Aquí, según un informante de Luigi Tranfo (J.O.) y de casi la totalidad de los antropólogos y lingüistas que han trabajado en la comunidad, “el verdadero *nagual* es el *neombasiik*, mientras que el *neawineay* es sólo un inócuo tipo de brujo que nada tiene que ver con los *naguales*” (op. cit.: 190). “El *neombasiik* (*ombas* ‘cuerpo’, *oik* ‘nube’) es un hombre capaz de transformarse y de transferirse a la velocidad del rayo; pero tales acciones no se refieren a su apariencia corpórea [del individuo] que permanece inmutada en donde la operación, pura proyección mental, se ha efectuado” (Tranfo, 1979: 191)¹¹. Además, las dos características de los *naguales* es que su condición es innata y el hecho de que, a diferencia del resto de los individuos que tienen su *alter ego* pero no pueden nunca conocerlo, el *nagual* sí sabe cuál es su *tono* (Ibíd., y ver 197, 297)¹². En el pensamiento huave esta última categoría se designa con la voz *ombas/cuerpo/* (Ibíd.: 196). Y si bien el *ombas* generalmente es un animal compañero que efectivamente habita en un lugar distante, fuera de los contornos “civilizados” de la comunidad, en el espacio silvestre, estos “puede[n] ser también rayo, volcán, viento del Sud”

¹⁰ No deja de ser interesante el hecho de que en San Mateo del Mar, la pérdida – *caída* del *tonal* se asocia con la pérdida del alma.

¹¹ Ver Elisa Ramírez (1987: 52, 59, 71 y 256).

¹² Según el mismo Luigi Tranfo, a diferencia del *brujo vulgar*, que al mismo tiempo se distingue del *neawineay* (“cierto tipo de brujo”) el *nagual* se transforma con la mente mientras que el brujo y el *neawineay* “sólo sabe hacerlo corporalmente, sin posibilidad alguna de viaje místico” (Tranfo, 1979: 191); mientras que los poderes de los primeros son aprendidos, los del otro son innatos (Ibíd.). Por su cuenta, la diferencia entre el brujo vulgar y el *nagual*, es que mientras los poderes del primero se unen “con el maleficio y con la voluntad de hacer daño a terceras personas” (Ibíd.: 193), los poderes del *nagual*, o del *neombasiik*, en huave, tienen un profundo carácter positivo, como se verá. El *neawineay* se transforma en animal “‘para ir de paseo’ [...] para curiosear, ver el mundo” (Ibíd.: 192). Mis propias observaciones solamente pudieron registrar la diferencia entre los *naguales* (como entidades poderosas de tiempos pretéritos o como parte de narraciones míticas) y los *brujos*, tanto como perjudiciosos (aun existentes según la gente) y los deambulantes nocturnos, los *neawineay* (también “desaparecidos”).

(Ibíd.)¹³. Y, precisamente, es el primero de estos el directamente asociado a los *teat montioc*/señor – padre rayo/¹⁴. Además, y efectivamente como señala el mismo L. Tranfo, entre la díada tono/nagual de un individuo y el “plano mítico” (Ibíd: 200), en donde el *motiok*/rayo/ se convierte en uno de los protagonistas fundamentales que “a través de luchas violentas con otros *naguales*, sobre todo *ndiiek* ‘serpiente’” (Ibíd.), se exorciza el peligro de las inundaciones y de los ciclones al tiempo que instaura el curso “normal” y deseado de la anhelada estación pluvial¹⁵.

La simbolización del fenómeno acústico y natural del *rayo* como *teat montioc*, entidad masculina, moralmente justiciera y sacralizada, tiene consecuencias profundamente significativas en el pensamiento y en la vida de los huave, dadas las connotaciones ordenadoras que recaen sobre esta figura. Y no está demás subrayar la clara articulación de esta simbolización con la pesca, como la actividad sustancial de la vida económica de la comunidad¹⁶. Esto es, la solicitud y la búsqueda de la regulación de la estación fluvial tienen como finalidad última garantizar la abundancia de peces y de camarón de la cual depende la economía de la comunidad. Pero en este juego intervienen otros elementos naturales también significativos que

¹³ Como ha señalado Alessandro Lupo algunos de ellos precisamente viven en las montañas distantes (1994: 71). Los alcaldes, por ejemplo, hacia el final de la estación de secas piden la lluvia a las divinidades que se dice habitan en Cerro Bernal (que se encuentra en la actual costa chiapanéca), (Ibíd.).

¹⁴ La diferencia entre *montioc* y *neombasik*/nagual/ no parece ser del todo clara, por no decir que parecen confundirse. Para Tranfo “el *neombasik* es un individuo de cualidades superiores, defensor de los bienes de la comunidad que ha tenido el don divino de conocerse a sí mismo [conociendo su *ombas*, su *tono*]; él es digno de este particular don, que es la razón principal de su fuerza” (Ibíd.: 198, y ver 200; Lupo, 1994: 71; ver Millán, 2003b: 11-12).

¹⁵ “Aunque todos están de acuerdo en confirmar la desaparición de los *naguales* [nos dice L. Tranfo], los efectos de estas míticas luchas se producen hoy en día” (Ibíd.: 200), en el contexto de la celebración del Corpus Christi. Efectivamente, la idea de la desaparición de los *montioc* será una constante en el discurso de la gente. Por otro lado, en la actualidad se sigue escenificando esta batalla mítica entre el rayo y la serpiente en la danza de *omal ndiek*/ cabeza de serpiente/, efectivamente en la fiesta del Corpus y en plena puerta de la estación pluvial.

¹⁶ “El rayo tiene enorme potencia, y exige constante respeto. Cuando se oye el trueno, el pescador que lanza su atarraya inmerso en la laguna debe inmediatamente salir del agua. No hacerlo es considerado por el rayo falta de respeto, que puede castigar fulminando al ofensor. Lo mismo sucederá a quien de cualquier otro modo le ofenda, por ejemplo hablando mal de él y del mal tiempo que trae. Pero también puede actuar como vengador frente aquellos que tengan la más mínima intención de dañar a un inocente. En otros casos todavía la muerte por fulguración es interpretada como el resultado de la intervención del rayo contra un individuo de *tono* ‘serpiente’” (Tranfo, op. cit.: 200).

es necesario revisar uno por uno para, finalmente, elaborar una interpretación general.

Los vientos. Si bien se hace una clara distinción entre los *vientos del sur* (soplan del océano hacia tierra firme, son femeninos, cálidos y traen la lluvia) y los *vientos del norte* (soplan del continente hacia el océano, se asocian a lo masculino, traen el frío y ‘arriman el camarón a la orilla’ de las lagunas del interior), sin duda son los primeros los que adquieren una significación determinante. El viento del sur es *müim ncherrec*/señora–madre viento del sur/ y es, de hecho, *ombas/tono*/ exclusivamente femenino (Tranfo, op. cit.: 218)¹⁷; el viento del sur es “portador de agua” (Ibíd.: 312). De tal suerte que la búsqueda de una relación equilibrada entre los *montioc* y *ncherrec* se encuentra en relación estrecha con el régimen de lluvia “de cuya regularidad depende la abundancia de peces y de camarón en las lagunas y por consiguiente la precaria economía huave – es el tema central de la actividad ceremonial pública y de la narrativa tradicional” (Lupo, 1994: 69-70).

Sin duda, el sonido y la experiencia de los vientos remiten a concepciones relacionadas con el cómputo del temporal y las actividades económicas y ceremoniales. En contraparte de *ncherrec*, la audición de *teat iüind*/señor–viento del norte/, que se desplaza del continente hacia el océano (norte – sur) durante los últimos cinco meses del año, aproximadamente, puede indicar abundancia de camarón durante la *cosecha* (Millán y García, 2003a: 42-43). La presencia sonora del viento es profundamente audible y evidente. No solamente es un indicador temporal, sino efectivamente una *presencia* en tanto adquiere una denominación de sagrado (Lupo, 1994: 71). Los vientos del sur traen las lluvias y los del norte el frío y el camarón, la *cosecha*, como el periodo de tiempo de mayor producción camaronera, el cual se da dentro de una anhelada relación equilibrada entre ambos

¹⁷ L. Tranfo dice: “el hombre y su *tono*, cualquiera que éste sea, son la misma cosa, son una unidad. La relación más frecuente es la de hombre y animal, pero existe también la relación con el viento del Sur, el rayo y el volcán, que son los *tono* más potentes” (op. cit.: 252 y ver 254, 300).

(García, 2003a: 24, 42)¹⁸ (ver apéndice uno). Recapitulando, “[l]os rayos son *montioc*, son naguales que tienen poder y trabajan con el viento del sur” (Ramírez, 1987: 39)¹⁹.

Si bien las evidencias audibles más significativas dentro del pensamiento huave lo constituyen los *teat montioc*/señor – padre rayo/, *müüm ncherrec*/señora–madre viento del sur/ y *teat iüünd*/señor–padre viento del norte/, incluyó aquí otro elemento audible que considero significativo en tanto articula el “abandono” de los antepasados mitológicos de los hombres huaves de San Mateo, instaurando con ello una relación de “súplica” de los hombres hacia las divinidades. Este elemento tiene que ver con la entidad mitológica *mijmeor kaan*/‘la virgen de piedra’/ (era ella la que asignaba a los miembros de la comunidad el *ombas*/tono/) y con el traslado de la morada de los *montioc*, de San Mateo al Cerro Bernal, precisamente a raíz de la llegada del catolicismo. El sonido del ‘mar vivo’ (océano pacífico), espacio/entidad sagrado por antonomasia, se asocia con cierta noción de *castigo* impuesta por *mijmeor kaan*, divinidad femenina que habitó la proximidad intermedia meridional, entre el ‘mar vivo’ (sur) y la comunidad, y que en la actualidad se asocia a la Virgen de la Candelaria (ver Ramírez, 1987: 35)²⁰. Esta entidad femenina impone a los pobladores de San Mateo una suerte de castigo por haber aceptado la religión cristiana iniciando con ello una especie de “camino del olvido”, que, junto con otros eventos míticos que revisaré, abre la posibilidad de la súplica y de la “solicitud”.

¹⁸ Elisa Ramírez, por su cuenta, nos dice lo siguiente: “El viento del norte es hombre, es manso. El viento del sur es mujer, viene del mar azota muy bravo. Es mujer, es culebra que puede venir como ciclón. El viento del sur sopla en marzo y abril, ese tiempo es bueno para trabajar; pero el sur en el mes de mayo es malo, porque anuncia ciclón” (1987: 39).

¹⁹ A. Lupo nos dice lo siguiente: “si los huaves continúan considerando al Cerro Bernal como la morada de las divinidades de la lluvia y en consecuencia dirigen hacia él sus súplicas, su tradición mitológica confirma que en el pasado los miembros más eminentes del pueblo [los naguales] iban todos los días a ‘trabajar’ allí. En efecto esas personas, que tenían como alter ego los rayos y los vientos del sureste y eran capaces de controlar místicamente esos fenómenos en virtud de la coesencia espiritual” (1994: 72; ver Signorini, 1979: 51).

²⁰ Además, la sal del océano pacífico, y del agua salada por tanto, tiene para los huaves propiedades curativas, apotopáicas (Signorini y Tranfo, 1979: 234-235; Rubeo, 2000: 181). Por otro lado, las mismas imágenes de San Mateo y de la Virgen de la Candelaria son asociadas a los vientos del norte y los del sur respectivamente; además, la disposición espacial de estas imágenes dentro del altar principal de la iglesia corresponde a esta misma concepción: al norte San Mateo, al sur la Virgen de la Candelaria.

Con la presencia del cristianismo esta entidad traslada su morada hacia el Cerro Cristo²¹ (norte) iniciando con ello el movimiento y el *sonido* del ‘mar vivo’. Es decir, implícitamente, este movimiento instauro en el paisaje mitológico el sonido del oleaje del mar. Aquí, la presencia religiosa española aparece como un elemento de fractura que en la memoria colectiva se reproduce permanentemente a través del habla cotidiana. Es común que dicha presencia se enmarque dentro de una narrativa que remite a un universo mitológico sacralizado en donde las presencias de las entidades anímicas como los *teat montioc*, *müm ncherrec* y *teat iünd*, o la misma *mijmeor kaan*/‘virgen de piedra’/, constituían personajes que dotaban de sentido a la existencia del grupo y normaban el desarrollo de la vida social²².

Pero la temporalidad que abre la puesta locutoria de estas narrativas no tiene un sentido histórico en la medida de que se exponga algo pasado, que sucedió y no sucede más. Por el contrario, hablamos aquí de una temporalidad de orden mitológica. Las percepciones de la temporalidad que abren las ocasiones de habla en que se juegan estas narrativas, se empalman con las percepciones de las temporalidades del tiempo cronológico, o lo que, *grosso modo*, podemos reconocer como el presente.

Por otro lado, además de la simbolización de los elementos sonoros naturales brevemente revisados, la audición y la simbolización de los sonidos animales parece ser un indicador más de temporalidades. La ausencia o presencia de estos constituye un indicador del tiempo y de la espacialidad. Apenas caen las primeras lluvias y los cambios en el entorno sonoro son audibles. Con las lluvias primeras, por ejemplo, las calles y los caminos se llenan de sapos pequeños y son un indicio de que las

²¹ En San Mateo se reconoce Cerro Bernal a una isla que se ubica hacia el lado sur, en el océano pacífico y frente a las costas del actual estado de Chiapas. Se dice que aquí habitan los *montiok* rayos (Signorini, 1979: 51). Precisamente, es a ellos a quienes las autoridades principales solicitan “lluvia y bienestar” (Ibíd.) ‘para el pueblo, las plantas, lo animales y para el mundo’ (P.S., alcalde mayor en 2005). Por su parte, se dice que *mijmeor kaan* habita en el Cerro Cristo (en una isleta al interior del ‘Mar Superior’ o ‘Laguna superior’, ubicado al norte de la comunidad) y es común que se diga que las personas no bautizadas pueden ver a esta entidad. También, Cerro Cristo es asociado a la abundancia (ver Signorini en “Tono y nagual” en donde se plantea que la gente que no recibe el bautismo puede tener otro tipo de poderes, 1979; Millán, 2003a: 80-81).

²² Algunos informantes refieren que cuando llegaron los dominicos mucha de la gente de la comunidad no quiso bautizarse y prefirió inmolarse metiéndose en ollas grandes que fueron enterradas (L.Z.).

lluvias llegaron, de que están en puerta. De la proximidad de las lagunas el croar de las ranas y el sonido que la gente dice producen las tortugas se impone en el silencio reinante de las madrugadas del pueblo. Apenas con la luz primera del día el croar de las ranas y el sonido producido por las tortugas se mezcla con el alboroto de los gallos y de los zanates. Con la luz más clara el sonido producido por sapos y tortugas, desaparece²³. Lluvia, rayos, vientos y animales construyen el ambiente sonoro del anhelado temporal.

v.iii Objetos sonoros ceremoniales

*Nangaj manchiüc/sagradas campanas*²⁴.- Las campanas tienen un valor mitológico y religioso profundo en tanto representan la victoria y la afirmación de la comunidad con relación a los pueblos hegemónicos vecinos. Los pobladores refieren que los naguales de San Mateo se las robaron a la gente de Juchitán y se las trajeron volando (Tranfo, 1979: 191), “entre nubes, con mucho viento, agua, lluvia y relámpagos” (Ramírez, 1987: 71)²⁵. Las campanas y el campanario, son por tanto un espacio de confluencia de varias narrativas asociadas a los naguales y a los ‘brujos’, al cómputo cotidiano del tiempo, a la imposición del orden de Dios, a varias agrupaciones músico ceremoniales y a la competencia de la comunidad con otras comunidades vecinas. Todo, evidentemente, atravesado por lo sonoro.

²³ Elisa Ramírez en su trabajo sobre la tradición oral de los huaves de San Mateo nos dice al respecto de los sonidos animales lo siguiente: “Los pájaros sirven para saber el tiempo; los ancianos saben si cantan sólo porque están contentos o por otra cosa. Un ceniztli en noche de luna anuncia buena marea; un *lele* (correcaminos), anuncia, si hay norte, que va a venir la calma; o, si hay calma, que va a venir el norte. Otros cantan para anunciar visita – también la lumbre y la ceniza anuncian visita si se sabe oír” (Ramírez, 1987: 43; Rita, 1979: 286, 311).

²⁴ Según sus propias inscripciones las dos campanas principales (las grandes) datan del siglo xviii.

²⁵ Otra versión sobre el origen mítico de las campanas de San Mateo, citado por la misma Elisa Ramírez, refiere que ante la amenaza expresa de decapitación por parte de los pobladores de Juchitán hacia dos hombres de San Mateo, si no los ayudaban a sacar las campanas de un pozo, los primeros accedieron haciendo nubes para sacarlas y “[l]lovió muy fuerte, sopló un viento muy violento desde el sur” (1987: 256). Y reacuérdesse aquí, tomando en préstamo las palabras de A. Lupo y las ya anteriormente citadas de L. Tranfo, que “los antepasados de los huaves actuales eran todos *mombasiük* ‘hombres de cuerpo-nube’, o ‘personas con algún fenómeno meteorológico por *alter ego*’ [*motiok*/rayo o *müm ncherrec*/madre viento sur]” (Lupo, 1994: 71).

La gente habla del toque de campanas como un claro indicador de temporalidades. En el último toque de las ocho de la noche de cada día, se habría el tiempo para que los *neawineay* se transformaran en animales, teniendo como plazo para volver a su cuerpo humano antes de la última campanada de la madrugada (Tranfo, 1979: 192; Ramírez, 1987: 53), cuando los miembros de la iglesia (los *cantores*) se disponen a realizar el ‘santísimo rosario’ y entonar cantos y alabanzas. De igual manera, a los toques de las campanas se le atribuyen poderes ordenadores como queda demostrado en el hecho de tocarlas cuando hay un eclipse, hecho que es interpretado como una manifestación sintomática de un desorden temporal y el cual puede ser neutralizado tanto con los sonidos de las campanas, como con ruidos de latas metálicas (Ver Tranfo, 1979: 283 y 311; Ramírez, 1987: 37; Millán, 2003a: 2003: 60-61)²⁶. Al mediodía el sol “se detiene arriba del pueblo” (Ramírez, 1987: 35) y las campanas se tocan nuevamente para hacer que retome su desplazamiento normal. Subráyese pues el poder de delimitar los contornos simbólicos del tiempo de “lo civilizado”, de lo ordenado, que se le atribuye al sonido de las campanas. Un sonido que puede marcar y que incluso puede reinstaurar o “anunciar el regreso del orden divino” (Rubeo, 2000: 176; Chamorro, 1984: 138-139)²⁷.

Con relación a las actividades ceremoniales que coordinan la autoridades religiosas desde la iglesia, las campanas marcan *movimiento*: los mayordomos o las autoridades (alcaldes, presidente municipal y regidores) llegan, salen, regresan; la procesión sale, regresa; tal imagen se cubre (semana santa) se limpia, se atavía y se dispone para una procesión (cualquiera que ésta sea); se convoca a misa, se intentan neutralizar temblores y, dato interesante, para movilizar a los difuntos, para hacerlos

²⁶ Elisa Ramírez refiere que en los eclipses de luna “los niños hacen *ruido* con latas para asustar a Xaweleat [entidad mitológica que se “come” a la luna], para que deje a la luna” (op. cit.: 37, cursivas mías). Denótese, de nuevo, la función ordenadora (a través del espanto) del *ruido*; ruido metálico, además, como el de las campanas y, como verá adelante, el de los *skil*.

²⁷ Hay otra ‘campana’ de madera que se baña con cera, una o dos veces, solamente durante la elaboración de las velas para la celebración de la Semana Santa. En rigor, este objeto no tiene sonido, pero su significante de campana y el hecho de que sea de cera pueden aproximarlos a la noción de vela, además del tratamiento ritual de que es objeto. Esto es, se le cubre con servilleta de telar como a las velas que se obsequian o que se ofrendan. En este sentido, tal pareciera que el elemento de articulación entre los dos objetos rituales (campana y vela), sea un doble elemento de “negatividad”: la campana de cera no tiene sonido y no se enciende.

venir, en las celebraciones de Todos Santos. Esta última mención merece un comentario detallado. El sonido de las campanas llama a los difuntos de la comunidad para que ‘bajen’ del cielo a las casas de sus familiares²⁸. Además, esta convocatoria sonora se ve reforzada por el vuelo de papalotes que durante los días previos y posteriores a la celebración de Todos Santos, la gente realiza para hacer *bajar*, primero, y luego *subir* a sus difuntos. La evocación/presencia de los difuntos es una ocasión que remarca las filiaciones genealógicas de los individuos y de las familias, así como de otras relaciones de parentesco. En las casas se les abre la puerta, se les disponen sillas para que se sienten y se les da “de comer”. Así, los difuntos son la evocación de la memoria en tanto la celebración adquiere un cierto sentido de vuelco al pasado; de otra forma, de vuelco de la temporalidad pasada en presente y una ocasión para rehacer la memoria que se hace presente. En sentido estricto, no solamente son los difuntos familiares los que vuelven, sino todos los ancianos antepasados, los *tiat cheech*/los abuelos o los antepasados/. El día primero de noviembre, al medio día en punto se dan doce campanadas, luego repique y a partir de ahí, toque de difuntos todo el día y la noche entera hasta el día siguiente²⁹. Este momento también indica que las mujeres pueden llevar flores y velas, en una especie de obsequio y ofrenda, a las casas de los difuntos familiares y conocidos. Cuando se dan o reciben velas se dice que son para “fulana” o “perengano”; esto es, se nombra a los muertos haciéndoseles con ello presentes a través de la evocación hablada. La evocación de los *tiat cheech* remite claramente a la construcción de un sentido de pertenencia y genealogía colectiva precisamente a través de la denominación de los *tiat cheech* como /los abuelos, los antepasados/; los ancestros.

Sin duda, como anoté, las campanas juegan un papel importante en la demarcación cotidiana de los tiempos³⁰. Pero, hay varios eventos en los cuales su

²⁸ M. Foster refiere un uso similar en algunos pueblos de España (1985, [1962]: 345)

²⁹ El toque del medio día indica que se deben encender las velas de los altares familiares, que se debe sahumar el altar, la puerta principal del recinto en el que éste se encuentre y la puerta de la calle. Estos gestos que se hacen en la iglesia por el maestro de capilla son repetidos de la misma forma en los espacios domésticos.

³⁰ En otro momento, como señalé, las campanas marcaban varios tiempos con connotaciones diferenciadas: el toque de la madrugada para el rosario de la madrugada y el regreso de los “brujos” convertidos en animales a

ejecución se carga de significados. En la Semana Santa, por ejemplo, por la tarde del Jueves Santo, después de la representación de la “última cena”, las campanas llaman, por última vez y hasta el sábado de gloria, a misa. El sonido de las campanas cede su turno a un singular instrumento cuyo sonido es objeto de atributos que se indican desde su propia enunciación en *ombeyüts* y en español, y el cual vale considerar como todo un objeto sonoro ceremonial: *manchiüc nimeech*/la campana del diablo/³¹.

En la celebración de la Semana Santa el sonido-*ruido* de esta ‘campana’ puede traducirse como la evidencia audible de la ausencia de las autoridades positivas, dado que su ejecución coincide con la entrega de los bastones de mando por parte del cuerpo de autoridades y con el establecimiento de un desorden temporal de dimensiones cósmicas, curiosamente relacionado al *silencio* (Rubeo, 2000). Esto es, la presencia y el dominio del Diablo, de lo nefasto encarnado en la captura y en la consecutiva muerte de Jesús. Pero la mención del Diablo adquiere aquí otros atributos que guardan poca relación con la concepción cristiana del mismo³².

Esta singular campana se toca desde el Jueves Santo hasta el Sábado de Gloria. El primer día se ejecuta dando tres vueltas por las tres secciones que componen a la

su cuerpo-persona, las de las doce para indicar el medio día cuando el Sol se detenía en el firmamento y el sonido de las campanas lo hacía recobrar el movimiento (Ramírez, 1987: 35), y las campanadas de las ocho de la noche que indicaban nuevamente el tiempo de los “brujos”.

³¹ La /campana del diablo/ de San Mateo es de hecho una matraca que puede ser tocada por voluntarios. Sin embargo, esta no es una matraca convencional, como las que suelen usarse tanto en España (Foster, 1985 [1962]: 309, 319) como en Latinoamérica entera con las mismas funciones que en San Mateo y dentro del contexto de la Semana Santa. Esta es un instrumento de forma triangular, de entrechoque, con tres suertes de “agarraderas” metálicas por cada lado. Cada una de las tres partes de madera que la componen no mide más de cincuenta centímetros de largo y en las partes centrales de las dichas “agarraderas”, que se encuentran sobre las partes de madera, hay unas laminillas que producen un sonido seco (“agarradera” golpea laminilla) al ser batido la totalidad del instrumento con las dos manos. Por último, con relación al uso de diversas matracas en los contextos de Semana Santa hay que subrayar que es muy generalizado, lo cual puede entenderse como clara influencia colonial (Ver Chamorro, 1984: 87-89, 140; Foster, op. cit.: 273).

³² Veneranda Rubeo, parafraseando a J. Galinier, nos dice que la presencia acústica de la /campana del diablo/ marca la sustitución de una “música de orden” (Rubeo, 2000: 176) por “la sonoridad de instrumentos de ‘ruido’” (Ibíd.). Vale citar directamente las ideas de J. Galinier, referidas por Rubeo: “Los intérpretes distinguen entre los ‘instrumentos de músicas’ (chirimía, tambor) y los instrumentos ‘de ruido’ (matraca, rombos, objetos metálicos), que expresan dos tipos contrastantes de sonoridades; los primeros competen a una música ‘de orden’, los segundos a un procedimiento de exacerbación del desorden, cuyos momentos culminantes se traducen en la Pasión de Cristo” (Galinier, 1990: 260; para /campana del diablo/ ver también Ramírez, 1987: 43).

comunidad durante toda la noche. Durante el viernes, acompaña la procesión matutina de las mujeres que corre por el costado sur³³ (ver apéndice 4). Apenas amaneciendo el día Viernes Santo y al son de la /campana del diablo/ los cuatro ‘judíos’ son recargados en los postes, dos en cada uno de ellos, que sostienen a un de los tres artefactos ceremoniales que se les nombra *marquesante*; se recargan en el del lado norte, esto es, en el centro del pueblo. Los ‘judíos’ son cuatro “monigotes” de tamaño más o menos natural hechos de vara de carrizo seco, con “manos” y “cabeza” de madera (reciclables). Son vestidos con ropas habituales. Los cuatro *judíos* son hechos el día miércoles santo en el atrio de la iglesia. La elaboración corresponde uno por cada uno de los tres topiles de la iglesia y uno por los policías. V. Rubeo señala que antes la elaboración de este judío, “el fantoche más importante” (2000: 174) correspondía al grupo de los *monench*, esto es, a un grupo de varones *solteros* que era conformado para cumplir una serie de significativas actividades ceremoniales en lo que la misma Rubeo reconoce como todo el “periodo pascual” (Ibíd.). Este último judío se asocia a ‘Pilatos’ y a ‘Judas’, y de hecho es común que se les diga ‘Judas – Pilatos’ o ‘Pilatos – demonio’. Además la denominación de estos en *ombeyüts* es precisamente la de *nemech*, cuya traducción podría ser Diablo o demonio. Aquí vienen a colación algunas acotaciones importantes sobre el posible significado de *nemech*/demonio – diablo/. A pesar de que la gente traduce con las dos últimas categorías castellanas lo relacionado con la primera de ellas, existe poca relación. V. Rubeo considera que para el caso de los huaves de San Mateo, y apoyada en las interpretaciones que I. Signorini y A. Lupo hacen de la noción del “mal” entre los náhuas de Puebla, el demonio y el mal “*Nimeech*, que no está bien definido en su sustancia y que generalmente ‘anda en el aire y no se puede ver’ [...] es a menudo identificado en el folklore local con el ‘salvaje’, ser que ha elegido como hábitat el monte (es decir, el área salvaje, el espacio fuera del control humano) o las cuevas de las montañas” (2000: 183-184).

³³ Esta procesión se acompaña también por los *monind* con piezas lentas y en tonalidad menor hasta el ‘calvario’. Este espacio se localiza en el cruce de dos calles a escasos cien metros del centro de la comunidad, hacia el poniente y frente de la fachada de la iglesia

La misma autora continua: “Además de poseer un carácter extra-urbano, como espíritu dominador de los espacios salvajes, es decir, de todos los ámbitos que escapan a la socialización, y que por ello no pertenecen al dominio de la cultura, *nimeech* se presenta también bajo la forma de un elegante extranjero, visiblemente acaudalado y a veces parecido a un ‘vaquero’, con sombrero y a la grupa de un caballo” (Ibíd.). Vale señalar que algunos de los atributos “físicos” de los judíos empleados en la celebración de la semana santa es que son de “piel” blanca, barbados y de ojos azules. La relación entre agentes externos y significados asociados al significante demonio o diablo, parece ser un tópico, ciertamente no sin sentido, dentro del pensamiento de varios pueblos originarios (ver Bartolomé, 2004 [1997]: 47).

Pero volcamos al dato de los judíos recargados en el marquesante central y su relación sonora con la /campana del diablo/³⁴. Es importante señalar este gesto ya que si se considera que los *marquesante* representan una constelación celeste, el hecho de poner los ‘judíos’ en sus postes bien puede indicar la presencia, el dominio temporal de lo nefando no solamente sobre la comunidad, sino sobre la idea del cosmos entero. Los cuatro judíos serán quemados el Viernes Santo después de la procesión vespertina del ‘santo entierro’ en la laguna *kiriw*, al sur del poblado y apenas a unas cuantas calles del centro.

Un segundo momento de participación de este instrumento, /la campana del diablo/, se hace el mismo Viernes Santo al recibir con la puerta cerrada de la iglesia las dos procesiones que avanzaron por el sur (mujeres, acompañadas de campana del diablo y los *monind* con piezas instrumentales en tonalidad menor) y por el norte (varones)³⁵. El último momento de participación de esta campana es el Sábado de Gloria para llamar, para señalar que los gestos rituales que se hacen dentro del

³⁴ Recordemos que los *marquesante* son unos objetos rituales que se emplean durante toda la cuaresma y la Semana Santa. Estos representan una constelación celeste que lleva el mismo nombre (Lupo, 1991: 225; Millán, 2003a: 48) y es adornado, durante toda la cuaresma, con lirio acuático, *nakël*, y con otras plantas como el *ok/‘coyol’*/ durante el miércoles y el jueves santo, siempre por los alcaldes y sus suplentes. Ver capítulo uno de este documento.

³⁵ Veneranda Rubeo apunta que el hecho de que la /campana del diablo/ reciba a las procesiones con la puerta cerrada, alude a las dificultades con las que se encontró Jesús en su vida (op. cit.: 172).

contexto de una misa nocturna, marca el restablecimiento del orden cósmico a partir de la *ascensión* de Jesús al cielo. El párroco enciende la primera vela con un fuego hecho para la ocasión en el costado norte del atrio de la iglesia³⁶, mucha de la concurrencia hace lo propio poniendo fin a las al “desorden cósmico” (Rubeo: 2002). Se descubren las imágenes religiosas del templo que habían sido cubiertas durante todo el periodo pascual, redoblan las campanas, “la ‘voz’ de Dios” (Rubeo, 2000: 176) y en el cielo estallan cohetes. Los bastones de mando vuelven al cuerpo de las autoridades y con ello, en breve, dentro del contexto de la celebración de la Semana Santa, el orden se reinstaura en la comunidad y en el cosmos entero.

Viene a bien señalar, como elemento de contrastación, que dentro del marco de la celebración del Corpus Christi, el cuerpo y la sangre de Cristo se materializa simbólicamente en el *Santísimo Sacramento*. Para el catolicismo institucionalizado Jesucristo es la luz, el Sol del universo³⁷. Es por ello que la forma materializada del *Santísimo* sea justamente un sol en resplandor³⁸. Ahora, si se plantea aquí que el alcalde mayor representa en la Semana Santa a Jesucristo y es en el mismo alcalde en el que recae la responsabilidad principal de solicitar, mediante las plegarias, el favor divino para que la ‘santa lluvia’ llegue al pueblo (‘y a todo el mundo’; P.S.) y haya vida para la gente, las plantas y los animales, se comprende entonces que la

³⁶ Recuérdese aquí que las velas son asociadas a las estrellas del firmamento y que la iglesia se asocia al cosmos. A este respecto A. Lupo nos dice lo siguiente: “Su carácter sagrado [del cielo] está confirmado por la presencia de las estrellas que lo adornan como las velas en la iglesia [...] siendo el cielo la residencia de los ‘dioses vivos’ y de las almas de los muertos de la misma manera que la iglesia es la sede de los santos, a las velas que en ésta son testimonio de las ‘pietas’ de los fieles, les corresponden en la bóveda celeste las estrellas, consideradas como auténticas velas” (1994: 221; ver Ramírez, 1987: 38). Con relación a la residencia de las almas de los muertos en el cielo ver I. Signorini (1975: 157). La oposición luz/oscuridad, y la relación de significados que pueden entablarse con las velas, se ejemplifica con las ideas asociadas al adulterio, en donde éste es considerado “como una acción que ‘apaga la vela’ (la luz que se encendió en algún lugar’ en el momento de la purificación llevada a cabo por el matrimonio), con el consiguiente regreso del demonio” (Signorini, op. cit.: 42). O bien, en caso de viudez, “podían casarse nuevamente, pero siempre con un viudo o una viuda, para no apagar la vela que antes habían prendido con el difunto” (Ramírez, 1987: 15). Como se verá más adelante las velas son una de las ofrendas principales de ceremonias rituales varias, por no decir que, como objeto ritual y gesto de encender, estas representan un elemento medular en la vida religiosa de los huaves de San Mateo. Se cuida, además del anterior ejemplo, que no sean apagadas por el viento (Signorini, op. cit.: 242).

³⁷ E. Ramírez nos dice que en San Mateo el “Sol es macho, es Dios entero, está allí desde el principio: por eso brilla menos en Semana Santa porque es cuando Dios se está muriendo” (1987: 35).

³⁸ Para los huaves de San Mateo el inicio del día, nos recuerda Carla M. Rita, “es a la hora del crepúsculo [...] y no la media noche” (1979: 313); es decir, cuando “nace” el sol.

figura arquetípica de Jesús se convierte en un espacio/significante el cual es depositario y receptáculo de otros significados desprendidos no de los distintos catolicismos que a lo largo de diferentes momentos históricos han ido marcando la vida de los huaves de San Mateo, sino justo de una lectura particular, personalizada en cierto sentido, hecha desde una experiencia cultural singular del y en el mundo. Luz/noche–oscuridad; orden–positivo/desorden–peligro; vida/muerte, Jesús–Sol/*nemech*–diablo y masculino/femenino, representan algunos de los elementos estructurales y estructurantes de la representación del mundo de los huaves de San Mateo³⁹.

Una última mención con relación a *manchiüc nimeech*/la campana del diablo/. Esta campana se ejecuta tanto en las calles circundantes del pueblo, como en la parte superior de la iglesia, en la bóveda. Este gesto, junto con la ejecución de otros objetos sonoros que participan en todo el “periodo pascual” (Rubeo, 2000), bien puede entenderse como la presencia sonora de lo nefando en la superficie del “mundo”, así como la inversión de los sonidos musicales socialmente reconocidos como normales (ver Rubeo, 2000: 176; Galinier, 1990: 260). Revisemos, ahora, estos otros objetos sonoros que, efectivamente, posibilitan la contrastación entre los sonidos musicales ordenadores, con los sonidos cuya finalidad parece ser la “exacerbación del desorden”, tomando en préstamo una expresión de J. Galinier (Ibíd.: 260)⁴⁰.

El *narixin*/voz del diablo/. Este es una corneta, como de banda de guerra (anteriormente clarín), que se toca solamente los viernes de Cuaresma y durante la celebración de la Semana Santa. Se toca durante toda la noche, primero en la bóveda de la iglesia, nueve veces rumbo al oriente (nacimiento del sol), a la altura del altar mayor, otras tantas hacia el poniente sobre la parte de la puerta de la entrada

³⁹ “El sol tiene su camino que se llama *ajwik niüt* (brincando el sol). El sol sube por *esta escalera* y así va marcando la hora. El sol está exactamente arriba de San Mateo, que está en el centro del mundo” (cursivas mías, Ramírez, 1987: 35). Subráyese la mención de la *escalera* como instrumento/significante que posibilita la *ascensión* y que revisare adelante.

⁴⁰ Quiero aclarar que la ejecución performativa de estos objetos sonoros no es en ningún sentido arbitraria. En otras palabras, aunque parecen señalar la presencia audible del desorden, su ejecución requiere de una ordenación que parte de un conocimiento especializado y normado dentro de su contexto de participación.

principal de la iglesia y nueve en el atrio⁴¹. Después, se toca durante toda la noche dentro de un *nden/sombra* – ‘casa’/ apostado en el extremo norte del atrio de la iglesia, y que durante la celebración del Corpus Christi juega una función importante en tanto alberga a ‘los sastres’ asociados al grupo ceremonial de los *caballeros* y a lo “extranjero”. Los sonidos producidos, tanto por *manchiüc nimeech*/campana del diablo/ como por *narixin*/voz del diablo/, pueden entenderse como la inversión ocasional de la representación del material sonoro musical enmarcado dentro de lo que puede reconocerse como “la normalidad”. Es decir, si las músicas de lo ceremonial son una objetivación sonora de formas estéticas ideales, social e históricamente construidas, la ejecución del *narixin* dentro del contexto de la Cuaresma y la Semana Santa, puede entenderse como la inversión formal de lo idealmente estético y deseable para el grupo de músicos y para la comunidad en su conjunto. Más aún, como la inversión moral de lo deseable a través de las prácticas musicales que participan en la celebración de lo ceremonial. Durante la cuaresma el sonido ululante del *narixin* es el preámbulo sonoro del “desorden cósmico” (Rubeo: 2000) que se avecina; la presencia sonora de lo nefando, de la muerte de Cristo, “garante de legitimidad, equilibrio y armonía” (Ibíd.: 164)⁴².

En la misma relación de orden/desorden sonoro se ubica al ‘grillo’ el cual tiene su participación exclusivamente la noche del Jueves a la mañana del Viernes

⁴¹ A. Lupo refiere que el “clarín” se tocaba cuando en el cielo nocturno surgía la constelación *napip/alacrán* (1991: 225).

⁴² Durante todo el periodo pascual existen otras actividades, como el juego del ‘garabato’ en el que participa un pequeño tambor cuyos patrones rítmicos no tienen que ver con los de los producidos por los *montsenaab*, que en el orden de lo simbólico marcan la “inversión de los comportamientos propios del tiempo ordinario dentro de la comunidad” y que, efectivamente, funcionan como “metáforas” (Rubeo, 2000: 165). El sentido profundo de la celebración de la semana santa, para V. Rubeo, es escenificar el desorden para posibilitar “la renovación del ciclo productivo [la pesca]” (2000: 193). Es decir, la celebración de la Semana Santa coincide con “el punto en el que se cierra el ciclo estacional ecológico [...] el final de la estación seca” (Ibíd.: 194). Más aun, la misma autora nos dice las siguientes interesantes palabras: En San Mateo del Mar “es el alcalde quien implora a las divinidades; y para que pueda ser escuchado su persona no ha de tener ninguna mancha; su situación de ‘pureza’ le permite formular una súplica sentida, eficaz, capaz de terminar con la pertinaz sequía. De este modo se convierte en la ‘voz’ de la población, para quien la Semana Santa es el último gran momento coral, colectivo, de purificación moral y redención, para esperar en el mejor de los modos la llegada de las lluvias, y por lo mismo, de la regeneración de la vida” (Ibíd.). La estrecha relación entre la celebración de la Semana Santa y la posible incidencia en el ciclo de lluvias queda pues bien articulada por los planteamientos de V. Rubeo. Una vez más, el agua y la lluvia son el tema central del pensamiento y de la organización ceremonial huave (Lupo, 1994).

Santo⁴³. Este singular objeto se ejecuta durante toda la noche y se acompaña con el *nadam naab*/tambor grande/ y la *nadam ind*/flauta grande/. Si bien el resultado acústico de su ejecución no puede ubicarse en el mismo lugar que /la voz del diablo/, como un sonido “desorganizado”, si se encuentra en el mismo plano de los elementos acústicos nefastos o desorganizadores de la vida normal de la comunidad, dada, como se verá, su significación. Todo lo hacen los miembros del grupo musical ceremonial de los *montsenaab*⁴⁴. El jueves por la tarde los *montsenaab* construyen dentro del campanario (espacio de elementos ordenadores de la “voz de dios”) una especie de “casita”–cárcel hecha de varas y petates dentro de la cual se coloca a San Nicolás Penitencia⁴⁵; el ‘Judas – Pilatos’, o principal judío, se recarga en un poste próximo al campanario en un señalamiento claro de vigilancia del cristo apresado – encerrado por los judíos – demonios. Los tres *montsenaab* velaran toda la noche a San Nicolás tocando una sola pieza, breve, queda y corta, repetida de vez en vez hasta la madrugada⁴⁶. Pero el *grillo*, así como del sonido metálico que produce, tiene un significado preciso e interesante: indica que Jesús está siendo clavado en la cruz.

La muerte de Jesús es todo un significante que no sólo se representa en el contexto de la celebración de la Semana Santa, sino que, incluso, la relación noche – día, oscuridad – luz, y muerte – vida, puede reproducirse en el orden de lo cotidiano, esencialmente a través de las plegarias y los cantos que los miembros de los *cantores* realizan todos los días del año precisamente entre la oscuridad de la madrugada y el crepúsculo del amanecer⁴⁷. Sin embargo, es en la Semana Santa en

⁴³ Éste es un artefacto sonoro hecho de una varilla larga, medio metro aproximadamente, en cuyos extremos tiene anexados otros pequeños implementos del mismo material que producen el sonido al ser batido la totalidad del mismo. El origen de la palabra puede ser castellana y parece derivarse de la idea de grillete, como utensilio para empleado para someter a un preso o cautivo.

⁴⁴ La pieza consiste en una frase corta y queda que hace el flautista, seguido de tres golpes suaves sobre el tambor grande y, por último, tres sacudidas del ‘*grillo*’, en este orden sucesivo.

⁴⁵ Es una representación de cristo martirizado.

⁴⁶ Veneranda Rubeo señala que en este evento se tocan varios sones, pero solamente he registrado uno solo y así me lo hicieron saber los miembros de los *montsenaab*. Sin embargo, no deja de ser interesante que ella misma haga mención de que uno de los dichos sones tocados lleva por nombre el *búho*, hecho que le hace trazar una relación entre el significado asignado en el pensamiento precortesiano al canto de esta ave, asociado con la muerte, y la propia muerte de Jesucristo (2000: 179). Sin embargo, se me comentó que la única pieza tocada no tiene nombre.

⁴⁷ S. Millán parece apoyar esta idea (2003a: 61).

la que participa otro objeto “sonoro” ordenador el cual guarda una estrecha relación con los significados del canto, la luz, la resurrección y la *ascensión*. Esto es, durante todo el periodo pascual y más intensamente en la Semana Santa, el orden de la comunidad y del cosmos está siendo sometido a una suerte de inversión que parece funcionar, siguiendo a Veneranda Rubeo, como una estrategia de “purificación” para las solicitaciones en puerta de la lluvia⁴⁸. Me refiero aquí al ‘gallo’ o ‘gallito’⁴⁹. En torno a la figura del ‘gallo’ se construye un discurso mítico y narrativo que es importante para comprender el posible sentido de los cantos, bien hechos por el grupo de los *cantores* o respondido por las mujeres en sus diversas configuraciones grupales, que participan en la gran mayoría de las ocasiones ceremoniales.

Se dice que cuando Jesús es apresado por los judíos, se le ‘enterró’ en la tierra (oscuridad). Para evitar su posible fuga el ‘diablo’ puso a vigilarlo a todos los animales indicándoles que si el primero intentaba escapar debían ladrar, si era el turno del perro, o relinchar si el del caballo y así por delante. Jesús pide ayuda a todos los animales pero todos, a excepción del ‘gallo’, emitieron sus sonidos naturales para delatarlo. Para liberar a Jesucristo, el gallo utilizó dos *escaleras* de madera para levantarlo – ascenderlo. A petición expresa de Jesús el gallo cantó en la segunda escalera y ya cuando ambos iban rumbo al cielo, pero no lo hizo para delatar, sino para señalar la liberación, la *ascensión* de Jesús. El premio del gallo fue irse al cielo junto con Cristo liberado⁵⁰.

Durante la Semana Santa esta figura cobra relevancia en el marco de la procesión del Santo Entierro. El significado que adquiere aquí el *gallo* se encuentra

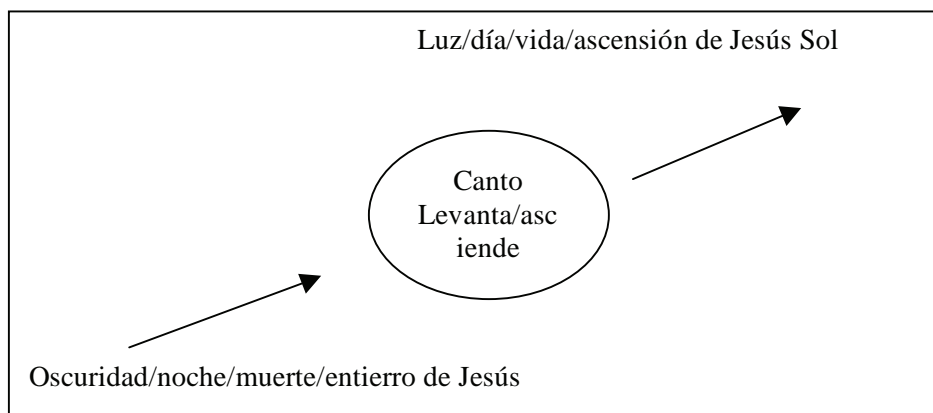
⁴⁸ “En Pascua, Cristo muere y se produce el caos; pero el orden en el cielo y en la tierra ha de ser restablecido, por lo que todo rastro del mal, de lo extraño, de lo ignoto ha de ser eliminado, y reafirmada la autoridad legítima, para hacer que la comunidad sea moral y socialmente digna de recibir el don supremo de Dios: el agua” (Rubeo, 2000: 194).

⁴⁹ Visto de frente, en el ala norte de la iglesia, en el extremo izquierdo delantero, en el punto en el que confluye el remate de la media cúpula y el contrafuerte sobre el que descansa el muro, hay una representación del Cristo Muerto dentro de su féretro. Muy próximo a él, hay una figura autónoma de madera relativamente pequeña que le dicen el ‘gallo’, ‘gallito’ o el simplemente ‘el pollo’. La figura mide poco menos de cincuenta centímetros de alto y no es muy voluminoso.

⁵⁰ El párroco residente anterior (A.G.) me dijo, a franca pregunta sobre la significación del gallo, que este significaba las palabras que Jesús dijo a un apóstol en la última cena: ‘antes de que cante el gallo, alguien habrá de traicionarme’.

en relación estrecha con otros objetos rituales como las tres pequeñas *escaleras* y las “coronas” de espinas cuyo momento de actuación se limita al Viernes Santo y al Sábado de Gloria. Por la tarde del Viernes Santo el entierro de Cristo se representa en una procesión en la que el Cristo Muerto, el mismo que se encuentra en el lado norte de la iglesia, avanza precedido por los *mon ind* /orquesta/. Detrás del féretro, el cortejo fúnebre se integra por dos columnas de apóstoles encabezados por el alcalde mayor que representa a Cristo, y detrás de los cuales se lleva una imagen de San José y dos Vírgenes. Por último, la gente. Lo que aquí interesa destacar es que algunos de los apóstoles llevan dos “coronas” que aunque no tengan forma de corona por el hecho de estar extendidas, representan la corona de espinas que los romanos pusieron a Jesucristo en abierta mofa, según reza el pasaje bíblico, como el “rey de los judíos”. Llevan, además, dos pequeñas *escaleritas* teñidas de rojo. Vale subrayar que la *escalera* representa en la astronomía huave una constelación celeste, hecho que delata que la narración mitológica en la que participan estos objetos constituyó en algún tiempo, una narrativa singularmente importante dentro de la cosmología de la comunidad⁵¹. Pero, sin lugar a dudas, el común denominador de los objetos enumerados es el pequeño *gallo* de madera que lleva uno de los apóstoles, en tanto este aglutina significados asociados a las cualidades en cierto sentido liberadoras/ascensionales del *canto*, y que pueden ilustrarse gráficamente de la siguiente manera (Fig. 1, ver siguiente página):

⁵¹ El origen del nombre de la constelación es sencillamente colonial (Lupo, 1991: 225). Sin duda este elemento temático se hizo presente en el periodo colonial y seguramente en los procesos de evangelización. Sin embargo, lejos de que haya sido traducido como uno de los instrumentos empleados “por los verdugos que crucificaron a Jesucristo” (op. cit., 1991: 225), considero que la *escalera* tiene en el contexto religioso de San Mateo la significación de *ascensión*, es decir, como un instrumento que posibilita *subir* más que estar relacionada con el hecho mismo de la *crucifixión* de Jesucristo.



El elemento de articulación parece estar representado precisamente por la metáfora del canto mismo del ‘gallo’ que anuncia la liberación y, con ello, el restablecimiento de la sucesión “natural” de las cosas y del orden cósmico dentro del contexto de la Semana Santa. Pero, además, en la oscuridad, antes de que amanezca, todos los días los *cantores* hacen sus plegarias hacia el oriente, de frente al altar⁵². Pareciera que, como el *gallo*, presencia silente y metafórica del canto, se canta para que *tian nüt/sol/*, ascienda, como Jesucristo, de la oscuridad de su muerte y su enterramiento, a la luminosidad del día en el cielo y en el mundo. El canto, como veremos más adelante, es una actividad claramente ordenadora que junto con la presencia de otros elementos y expresiones sonoras bordan los márgenes acústicos de la legitimidad, de lo ordenado, lo deseado y civilizado, dentro de la representación del mundo de los huaves de San Mateo.

Por otro lado, he dejado para el final la exposición de dos objetos que, al mismo tiempo que pueden ser considerados como instrumentos musicales, en tanto forman parte de dotaciones orquestales más amplias, representan verdaderos objetos sonoros ceremoniales: los *skil* y los *caparachos de tortuga*.

⁵² Anteriormente, en la parte superior y central del altar mayor había una representación de *tian nüt/el sol/* (masculino).

Los *skil*. Estos son un instrumento sonoro ritual compuesto por quince o dieciséis pequeños cencerros atados a una tira de cuero curtido de res⁵³. La gente también se refiere a estos cencerros como los *rec* o las ‘campanitas’. La ejecución de este singular instrumento se limita a la celebración del Corpus Christi y se hace sacudiéndolo (por una pareja, o por un caballo o una mula) y es responsabilidad del grupo ceremonial de los *caballeros*. Además, puede decirse que su ejecución complementa o forma parte de los sones que para la ocasión y para distintos personajes hacen los miembros de los *montsenaab*. Vale agregar que la ejecución de los *skil* (dos) se acompaña también de gritos y silbos que realizan en dos grupos⁵⁴. Pero lo que me interesa destacar aquí son las significaciones que se relacionan a este instrumento u objeto sonoro ceremonial y las cuales guardan una relación directa con algunos de los símbolos de mayor envergadura en la representación del mundo de los huaves de San Mateo, como los *teat montioc*/señor – padre rayo/, *müm ncherrec*/señora – madre viento del sur/ y, por lo tanto, con la lluvia misma.

Algunos de los miembros de la comunidad asocian el *ruido* producido por los *skil*, los silbos y los gritos, a la pretensión de ‘tapar la tentación’ (P.V.). También se dice que los *montiok*/naguales/ se reúnen antes y después del periodo de lluvias y viajan en una capa negra ‘haciendo ruido’ (H.V., *cantor*); ruido, precisamente

⁵³ La denominación de *skil* parece tener un claro origen colonial y bien pudo haberse derivado de la palabra castellana *esquilo* o *esquila* (“cencerro pequeño en forma de campana” RAE, 2001: 667 y 668). La *esquila*, como pequeño cencerro en forma de campana, también era empleado para convocar a los miembros de una comunidad religiosa o de otra índole (Ibíd.). Además, el sentido de *esquilar* está directamente asociado al acto de cortar el pelo “o lana de los ganados y otros animales” (Ibíd.). En la época colonial a las campanas de mediano tamaño se les llamó “esquilas” y “esquilones” (ver Chamorro, 1984: 77-78; Contreras, 1988: 90). Hay que recordar que si bien la ganadería no constituye, ni constituyó, la actividad económica principal de San Mateo, esta surge durante la colonia como una actividad complementaria encaminada a sufragar los gastos del culto católico y sus festividades. Durante el siglo xvii, nos dice I. Signorini, los “frailes fundaron haciendas y cofradías en los territorios de cada uno de los pueblos huaves, que no formaron parte de encomiendas, he hicieron criar ganado, bajo el cuidado de mayordomos, para mantener con su renta al clero y sostener los gastos del culto” (op. cit.: 23 y ver 70; para el caso específico de *skil* ver Contreras, en Diccionario Hispanoamericano de la Música: 410). Como conjetura, puede pensarse que exista alguna posible relación entre este instrumento de sonoridad metálica con los *cascabeles*, que sin duda formaron parte de los objetos sonoros ceremoniales precolombinos (ver Contreras, 1988: 42). Sin embargo, tal conjetura parece descartarse en tanto en las escasas evidencias arqueológicas del área huave no se ha registrado presencia de cascabeles precolombinos (Méndez, 1975).

⁵⁴ En cada uno de ellos: dos baten los *skil*, dos chiflan y dos gritan (estos últimos alternadamente). Cuando los *skil* son colgados, en una suerte de “collar”, sobre cada una de las mulas o caballos que montan los dos caballeros principales, no se chifla ni se grita.

producido por los cencerros batidos bien por los miembros del grupo de los *caballeros* o por el movimiento de las mulas o caballos al trotar. En todo caso, la significación asociada al sonido de los *skil* es la idea de *viaje* que los *montiocs* realizaban para librar una batalla mítica y mortal, y con ello instaurar un orden moral en el plano de la vida social y una regulación del “comportamiento” climático y cosmológico⁵⁵. Esta viaje – batalla, sin lugar a dudas, queda evidenciado en los contenidos que se ponen en juego en la representación de la danza de *omal ndiek/cabeza de serpiente/* que se realiza en el contexto de la celebración del Corpus Christi, precisamente en la única ocasión en la que los *skil* hacen su aparición a lo largo del ciclo ceremonial. Es decir, si bien este objeto sonoro ceremonial no participa en el contexto específico de la representación de la danza, si se ubica en el contexto general de la celebración en el que la misma danza adquiere su sentido. Esta danza escenifica la gran batalla mítica y periódica que el *montioc/rayo/* emprende en contra de *ndiek/serpiente/* y dentro de la cual el común denominador es sin duda el elemento acuático. Ambos personajes habitan en las montañas y se disputan “el control del elemento líquido” (Lupo, 1994:73). La serpiente “con cuerno de oro” (Ibíd.: 74) es la “personificación simbólica de las aguas telúricas y de las amenazas que estas representan para las indefensas aldeas costeras de los huaves, totalmente expuestas a la furia de los elementos cada vez que las precipitaciones ciclónicas llenan las lagunas y alimentan la creciente de los ríos procedentes de las montañas del interior, que inundan la llanura istmeña” (Ibíd.: 73) ¿Pero en qué medida el *montiok/rayo/* instaura un orden moral y cosmológico a través de librar victoriosamente la batalla/viaje que entabla contra la *ndiek/serpiente/* y que se representa en la danza de *omal ndiek*? Instaura un orden positivo, una normatividad, los límites ideales de la representación de la vida social dentro de la cual la noción de respeto cumple un papel de primer orden. El triunfo de lo positivo sobre lo

⁵⁵ “Para viajar [los *montiok*, según los informantes de Elisa Ramírez], usan cabrestos [cencerros] de caballo y un saco o cobija de lana negra de borrego. Cuando quieren viajar para hacer algún trabajo tienden su saco y se paran en medio. Entonces hacen milagros y el saco se vuelve nubes y con ayuda de la mujer que es viento del sur, van en esa nube” (1987: 52).

nefando juega una clara función estructurante que se reproduce en otros ámbitos de la vida social. Por ejemplo, durante la época de lluvias la presencia audible de los rayos impone un respeto precisamente a través del hecho de guardar *silencio* y de suspender las labores (ver Ramírez, 1987: 39). El orden cosmológico está directamente relacionado con la regulación equilibrada del ciclo de lluvias en puerta y el consecuente beneficio económico para la gran mayoría de los miembros de la comunidad que dependen de la pesca⁵⁶.

Como podrá haberse advertido, las lluvias tienen un claro sentido ambivalente en la medida en que su carencia o su exceso son dos situaciones que hay que neutralizar tanto a través de las celebraciones ceremoniales como del propio comportamiento ético de los miembros de la comunidad, principalmente de los alcaldes. Si se recuerda que la celebración del Corpus coincide con el inicio de la temporada de lluvias, y está precedida por todo el periodo pascual y las procesiones de solicitud de lluvia hacia la orilla del mar pacífico, la participación ordenadora de los *montioc/rayo/* es harto significativa (ver apéndice 1). El peligro de las lluvias, literalmente desbordadas, representada en la danza de *omaldiek/cabeza de serpiente/* en la figura simbólica de *ndiek/serpiente/*, puede encontrar un punto acústico de neutralización en los sonidos de los *skil* empleados en toda la celebración del corpus, en tanto no se pierda de vista que su ‘ruido’ es asociado al viaje y a la presencia audible de los *montiocs/naguales/*. Vale agregar que en este contexto las ejecuciones públicas, mientras se transita de la iglesia a la casa de los mayordomos, en la plaza del pueblo o en el campanario de la iglesia, hacen que la presencia sonora de los *skil*,

⁵⁶ El mismo A. Lupo nos dice las ideas siguientes: “Otro testimonio importante del choque entre el rayo y la serpiente deriva de la danza ritual que se ejecuta durante la celebración de la fiesta del Corpus Christi, al comienzo de la época de lluvias. Precisamente para conjurar la posibilidad de que las lluvias invocadas superen la medida correcta y provoquen desastres, los huaves representan (actualizando y haciendo eficaces sus efectos ordenadores) la eterna batalla entre esos dos personajes, adaptando con sorprendente fantasía sincrética el combate bíblico entre David y Goliat a su corpus mitológico amerindio [...]. Los dos protagonistas se enfrentan entrelazando pasos de danza en torno a un grupo de otros danzantes, que personificaría las ovejas del rebaño de David pero en realidad representan las nubes cargadas de lluvia” (1994: 74-75). Para otros autores el sentido que A. Lupo da a la danza es una interpretación equivocada (Millán, 2003: 118). Ver además Oseguera 2001: 85-111, quien traza una clara y estrecha relación entre esta danza y la de “el Caballito” (bailada en el vecino pueblo chontal). En todo caso, a mi me interesa destacar el sentido de confrontación entre los componentes o elementos que participan en la escenificación dancística ritual.

aunado a los silbos y los gritos que los acompañan, sea, en una palabra, imponente⁵⁷. Sin embargo, dado que las versiones sobre los significados de los “ruidos” producidos por los *skil* no son unívocas, es necesario hacer una caracterización interpretativa dentro del contexto general de la representación del mundo huave de San Mateo. Para ello, me valgo de la siguiente pregunta: ¿porqué se dice que durante el corpus “el diablo tiene permiso” y “[h]ombres y mujeres [...] gozan de una licencia absoluta” (Ramírez, 1987: 27; 102)? ¿En qué medida lo nefando, mediado por la presencia del diablo, vuelve, después de Semana Santa, nuevamente al pueblo?

Para los huaves de San Mateo, lo externo, lo de fuera, ha representado siempre un peligro, una amenaza constante; léase, fundamentalmente, relaciones interregionales con otros pueblos y grupos sociales los cuales les han asignado una posición subalterna y marginal⁵⁸; en una palabra, les han asignado una posición estigmatizada. En este sentido, el peligro efectivamente ha sido siempre exógeno (Ramírez, 1987: 248; Rubeo, 2000: 186). En varios de los contextos ceremoniales hay una personificación ritual del peligro como en el caso de los ‘judíos’, los *reputados* y en cierto sentido los *monench*, en semana santa⁵⁹; los *tar* y los ‘negros’,

⁵⁷ El sonido de estos objetos sonoros ceremoniales puede tener otros significados también importantes. E. Ramírez, apoyada, al parecer, en J.O., refiere las siguientes ideas: “La música que se toca [en Corpus] es de la gente del diablo: seis sabaneros y seis arrieros. Van chiflando porque van arriando el ganado. Los cencerros que usan son los que usa el ganado. Tocaban matracas [son sonajas que emplean dos personajes denominados “señoritas” y que representan las esposas de los dos *caballeros* principales que montan, cada uno, una caballo o mula; su “mujer” corre detrás de él en los momentos públicos denominados “reverencias”], que son las campanas de los diablos. Llevan además dos tambores, dos tortugas y una flauta de carrizo [tocadas por el grupo ceremonial de los *montsenaab*] [sig. Parf.] Antes se oía esa música, se veía a un señor que viene arriando el ganado; es el diablo, porque el ganado es del diablo. Ya viene el tiempo de agua y es el tiempo de calor, tiempo del diablo. Ya no hay norte [viento del norte, frío], hay calma y desde lejos se oye claro alguna cosa. Así se oye al diablo llevar sus animales a las cuevas porque él vive debajo de la tierra, en el cerro, en el monte [...] hacen esa música para que se espante la gente, que sepan que no hicieron caso, para que se vea que ya cumplieron y ya no aparezca. Es una significación. Si la gente oye no se va a espantar. Ya no va a oír, ya oyó. Esa música es igual que fue antes, ya la oyeron los que se espantaron, ya la soñaron” (op. cit.: 136). Como se comprenderá las versiones son encontradas.

⁵⁸ “En el pueblo y en sus alrededores, ermitas dispuestas estratégicamente sirven para detener, con el poder de sus cruces, a los nagual enemigos que intentan penetrar en él” (Signorini, 1979: 51). Además, nos dice E. Ramírez, el “rayo protege al pueblo, es nagual” (1987: 59).

⁵⁹ De manera bien general, el grupo de los *monench* era una agrupación de solteros expresamente creada para participar en todo el periodo pascual realizando una serie de actividades ceremoniales (Rubeo, 2000: 166). Antes, hay que recordar que los solteros eran considerados como sujetos más expuestos a lo nefando y a la seducción del diablo en tanto no tenían la doctrina católica *completa*, específicamente el matrimonio (ver

y también, en ciertos aspectos los *caballeros* en el Corpus Christi. Específicamente en este último contexto dichas personificaciones (*Tar* y ‘negros’) parecen estar relacionadas con el peligro de las lluvias desbordadas que hay que neutralizar. Ahora, la “confusión” de significados relacionados al “ruido” de los *skil* puede tener su correlato en la noción de ambivalencia anteriormente anotada la cual caracteriza a la lluvia, ya que si bien se pretende alejar el mal (sequía prolongada o inundación) que atenta contra el curso normal de la vida de los pobladores, el mismo mal “puede [sin embargo] tener la misma procedencia del bien” (Rubeo, 2000: 186). Reacuérdesse que, como a señalado A. Lupo, los *motioc* y la figura mítica de *ndiek* habitan un mismo lugar, los cerros, como parte de lo ignoto y lo agreste, compartiendo, por lo tanto, “el control del elemento líquido” (1994: 73). Diablo, personajes “extranjeros” rituales (*Tar*, ‘negros’ y *caballeros*) y peligro por las lluvias no controladas, parecen encontrarse dentro de un mismo orden de significados. Por ello, no es de extrañar que la personificación del mal se cargue de atributos relacionados con los hábitos extranjeros como el caso de los *tar* que llevan sacos, hablan español y se atavían con pieles de serpiente, venado y mapache, en el Corpus⁶⁰; los *reputados*⁶¹, los *judíos*, blancos, barbados y de ojos azules, con ropas

Ramírez, op cit.: 15, 41, 113). Los *monench* desafían, aun hoy, a las autoridades legítimas a través del “juego – combate ritual” (Rubeo, 2000: 190) del *garabato*, en el cual, dada la fuerza de los más jóvenes, vencían a los representantes de las autoridades al ritmo de un tambor pequeño percutido en *crescendo* conforme aumenta la intensidad de los competidores (ver Ramírez, op. cit.: 143; Rubeo, 2000: 166-167). Los *monench* son pues individuos “incompletos”, (Rubeo, op. cit.: 192), individuos “como animales” (Signorini, 1979: 39) y por tanto peligrosos.

⁶⁰ Este grupo de personajes efectivamente pueden ser considerados como personajes de inversión ritual mediante el humor, pero que también son portadores de elementos perturbadores. El *maestro tar* y sus dos acompañantes realizan una especie de sátira de algunos de los símbolos dominantes como el sahumar o el consumir mezcal. Estos personajes sahuman a las autoridades con chile seco y les ofrecen mezcal con chile. Estos personajes son una suerte, permítaseme la expresión, de humano animalizado. En principio no tienen rostro social (usan máscara), aunque en la actualidad es más o menos común que la gente sepa quienes los representan. Cargan con unos baúles de madera que les dicen *cajones* y en los cuales guardan todos sus implementos bufos. Lo que importa señalar es que estos cajones parecen ser una alusión a los baúles en los que el alcalde primero y el maestro de capilla, como las autoridades religiosas más importantes, resguardan objetos de mucho valor como el libro histórico y sagrado el cual contiene un listado de todos los alcaldes del pueblo y, en el caso de la iglesia, cuadernillos de *himnos*, cantos y alabanzas así como las listas de todos los católicos del pueblo y de los recién nacidos. La gracia de este grupo parece radicar precisamente en la trasgresión de las normas. Por último, los atributos de animalidad como las pieles curtidas de venado, mapache y víbora que porta el *maestro tar*, a demás de la voz distorsionada en español, pueden aludir, como señalé, a una animalidad exterior a partir de la cual se trazan las fronteras ideológicas en una suerte de “convivencia” con el “salvaje” otro que por contraste permite la legitimación de lo propio. A este respecto

de moda y hasta celular, en Semana Santa; los *caballeros* asociados al dinero y la riqueza, claro atributo de negatividad moral en una suerte de oposición con relación a un anhelado espíritu de bondad y pobreza, en el corpus (Rubeo, 2000: 187); además, en los espacios domésticos durante la celebración del Corpus, las *señoritas*, esposas de los dos *caballeros* principales, son las únicas que bailan la música de banda, sones regionales, chilenas y cumbias, porque ‘son de fuera’.

Por lo tanto, el ‘ruido’ producido por los *skil*, puede ser al mismo tiempo la evidencia audible de la presencia de los *montioc* que han viajado para controlar el agua y neutralizar los *peligros* de sequía–inundación, como el recordatorio audible del mismo peligro inherente a lo extranjero, lo incompleto, lo impuro y su consecutiva amenaza para recibir, como señala Rubeo, “el don supremo de Dios: el agua” (op. cit.: 194)⁶².

Por último, revisemos en este apartado uno de los objetos sonoros musicales y ceremoniales que le dan una característica singular a la cultura musical de los huaves de San Mateo: los caparachos de tortuga. Estos se percuten con cuernos o astas de venado y en la actualidad en México solamente se toca entre los huaves y

Elisa Ramírez refiere que los “zopilotes, la culebra, la zorra y el venado son animales del diablo” (1987: 113). Y en nota al pie agrega: “Por eso usan estas pieles los herreros [los *tar*] en la fiesta del Corpus [...] cualquier animal del monte que llega al pueblo, o se atraviesa en el camino, es mala señal. *Cualquier cosa fuera de su lugar usual*, es mala señal. Un animal doméstico en el monte también es mala señal” (cursivas mías, *Ibíd.*; y ver 138-140 en donde refiere la participación anterior de *negros* y *tigres* representados por jóvenes también *solteros* que igualmente realizaban transgresiones).

⁶¹ Durante el periodo pascual el “desorden cósmico y [la] ruptura social” (Rubeo, 2000) anteriormente estaba claramente marcado por la desaparición temporal de las autoridades positivas y el establecimiento de un cuerpo emergente de autoridades asociadas a lo nefando y denominados *reputados*. Rubeo nos dice que la “labor principal de los *reputados* era vigilar el poblado para que nadie trabajara durante el periodo de luto [por la muerte de Cristo] o riera o produjera *ruidos* excesivos por la calle y dentro de sus casas” (cursivas mías, 2000: 178). Además, durante los oficios de *tinieblas* del jueves y viernes santo, “estos personajes reafirmaban antiguamente su temible papel, obligando a la gente a entrar en la iglesia y asistir en completo *silencio* y bajo una rigurosa vigilancia al rezo de los salmos, para evitar sus bastonazos” (cursivas mías, *Ibíd.*: 179-180). Recuérdese el sentido general que según Veneranda Rubeo adquiere todo el periodo pascual como el momento para expiar las culpas, limpiarse de lo nefando para recibir el don de la lluvia.

⁶² Para S. Millán el sentido del ruido de los cencerros (*skil*) es interpretable en función de la relación que guarda dentro de todo el sistema ceremonial (2003a: 100). Para éste la celebración del Corpus “es una mediación que utiliza el ruido de los cencerros para enlazar una cadena sintagmática” (*Ibíd.*); la cual, siguiendo al autor, tiene como finalidad sancionar “la unión entre una temporada del año considerada como femenina y otra masculina [vientos del sur/vientos del norte]” (*Ibíd.*: 102) (ver apéndice 1).

entre sus vecinos zapotecos del istmo de Tehuantepec⁶³. A pesar de que en San Mateo su uso ha decaído con relación a la intensa participación que tuvo en otros tiempos y durante un periodo determinado del ciclo ceremonial anual, en la actualidad siguen recibiendo un tratamiento ceremonial significativo y esencialmente relacionado con las lluvias. Es en este sentido que lo ubico como todo un objeto ceremonial⁶⁴. Como instrumento musical los caparachos acompañan siempre a las flautas de carrizo (grande o chica) y a los dos tambores que componen la orquestación de los *montsenaab* (par la fiesta del Corpus hay que agregar los *skil*, los gritos y los silbos o chiflidos). Otrora, el tratamiento ritual de los caparachos de tortuga parece haber representado un elemento sustancial dentro del universo mitológico de los huaves de San Mateo. Alrededor de ellas se aglutinaban una serie de actividades ceremoniales que algunos autores entienden como la “socialización de la tortuga” que tenía lugar durante el momento llamado el ‘paseo de la tortuga’ durante la celebración del Corpus Christi (Millán, 2003a: 91). Dentro del marco de la celebración general del Corpus el ‘paseo de la tortuga’ denotaba, a través de la búsqueda de los padrinos de la misma, ya todo un *tropo* antropológico, una suerte de transición de la naturaleza a la cultura y en donde, evidentemente, los caparachos de tortuga y su sonido musical parecían ocupar aquí, metafóricamente, el lugar del individuo. Tanto el objeto sonoro ceremonial mismo, como la posible metáfora acústica resultada de su ejecución performativa, esto es, el propio y singular sonido de los caparachos de tortuga percutidos con los cuernos de venado, puede ser todo

⁶³ No obstante antes del orden colonial los caparachos de tortuga fueron tocados, siempre con astas de venado, por varios de los pueblos precolombinos. Según las fuentes iconográficas y arqueológicas estos se tocaron en el occidente entre los purépechas y los huicholes, en el centro entre los nahuas, en la península entre los mayas (Castañeda y Mendoza, 1990 [1933]: 209-213) y, efectivamente, entre los pueblos del istmo y el sureste (Ibíd.: foto n° 88) y su ejecución parece haber estado siempre relacionada a la lluvia y la muerte (Ibíd.: 214-215). Según Guillermo Contreras este “instrumento proliferó en casi todo el territorio mesoamericano” (1988: 35) y pudo haber guardado, según este mismo, “relación con la vida y la muerte” (Ibíd.). Para Arturo Chamorro “el principal atributo simbólico es [el] del propio quelonio [esto es, acuático]” (1984: 129; ver 78-79 y 205-206).

⁶⁴ Saúl Millán refiere que *poj/tortuga* “nace en la primera fecha [cuarto viernes de cuaresma, en la fiesta de la Cruz Verde del Mar Tileme, la cruz de los pescadores] y muere en la segunda [Corpus Christi]” (2003: 90). De hecho, anteriormente este era el único periodo en que este instrumento debía ejecutarse, según uno de los viejos músicos informantes (R.C.). En otras palabras, *poj/tortuga* y el sonido musical producido desde ella, tenía un claro periodo de uso y de “vida”.

un significante acústico. Si su presencia sonora marcaba todo un periodo ceremonial, ciertamente como han señalado Millán y García (op. cit.), el de mayor intensidad y que todavía se desarrolla durante la primera mitad del año, y este periodo se encuentra esencialmente dedicado a la solicitud y el control de las lluvias, puede plantearse que tanto la tortuga como el sonido musical producido en su ejecución guarda una relación estrecha con el agua de temporal⁶⁵. Vale aquí señalar que los huaves de San Mateo realizan durante e inmediatamente después del periodo pascual una serie de procesiones al mar pacífico para solicitar la lluvia (ver apéndice 1)⁶⁶. En las procesiones posteriores a la Semana Santa, que se extienden desde la noche hasta la madrugada, las autoridades civiles y religiosas solicitan a las divinidades (*montiok*) que habitan el Cerro Bernal, ocasionalmente visible desde la playa del ‘mar vivo’ (Signorini, 1979), el favor del agua⁶⁷. Si bien estas procesiones están acompañadas de la música de los *cantores*, las *responsoras*, los *mon ind* y los *montse naab*, los caparachos no son empleados por estos últimos. Pero vuelvo a los caparachos. Según S. Millán, el tratamiento ceremonial de *poj/tortuga/* denota que ésta, en oposición a *ndiek/serpiente/*, atraviesa por un proceso de socialización, en

⁶⁵ Como señalé, según las fuentes iconográficas del siglo xvi, y aun aquellas precortesianas como los murales de Bonampak, los caparachos de tortuga han sido empleados como instrumentos musicales desde antes de la conquista y siempre parecen haberse percutido con astas de venado. Su presencia en el contexto cultural de San Mateo en gran medida parece explicarse dada su propia ubicación dentro del espacio ecológico habitado por los huaves desde el periodo clásico y en cual predomina el elemento acuático. Según las escasas fuentes arqueológicas “...el área ha tenido influencias de diversos grupos, tanto del Altiplano Central, del área Maya, así como de las culturas del centro de Veracruz, durante los diversos horizontes designados para Mesoamérica” (Méndez, 1975: 153). Además, el mismo autor citado señala que, con base en el análisis de la zona de los asentamientos desde el 1200 a.c., los grupos que la habitaron principalmente fueron pescadores.

⁶⁶ Estas tres procesiones consecutivas (tres sábados seguidos) de petición de lluvias constituyen la segunda parte de un primer ciclo de procesiones que tienen el mismo fin. A diferencia del segundo ciclo, en las primeras asisten las autoridades civiles y religiosas pero no en conjunto, sino separados, a puntos diferentes, particulares y aledaños al poblado. En tanto el primer ciclo se enmarcan dentro del periodo pascual, se hacen sin música, en contraste con las del segundo periodo (pos pascual) en el cual hay una intensa participación musical (ver Covarrubias, 1980 [1946]: 95. Aquí se reproduce un fragmento de la “plegaria” que dirige el alcalde mayor a los *montiok* y que según Covarrubias recogió Arturo Monzón en 1943).

⁶⁷ A este respecto Alessandro Lupo nos dice lo siguiente: “En el Cerro Bernal, en efecto, se han descubierto complejos arquitectónicos de la Época Clásica (300-900 d. C.) que incluyen pirámides, plataformas y juegos de pelota, así como algunas estelas que revelan una clara influencia teotihuacana [...] entre los principales motivos iconográficos del sitio se encuentra el dios de la lluvia Tlaloc, del que la estela número 3 ofrece, en las palabras de Carlos Navarrete [...], ‘una de las mejores representaciones que conozco de esta deidad’: el dios, representado de frente con su acostumbrada máscara de anteojeras y sus colmillos de serpiente, ‘en la mano izquierda sostiene una copa de la que brota agua {mientras} con la otra mano sostiene una culebra que ondula’, que verosíblemente representa el rayo” (1994: 72).

tanto “pasa de la orfandad a la familia y de la familia al altar” (2003a: 90), siendo este último, junto con las ofrendas de flores y velas, el espacio en torno al cual giran los gestos más rituales de las celebraciones⁶⁸. Paola García, plantea que la socialización ceremonial del *poj/tortuga/* alude a la “lluvia domesticada” (en Millán, 2003: 91) y se encuentra en relación de oposición a la amenaza de la lluvia no controlada de la cual es portadora *ndiek/serpiente/* (Ibíd.). El planteamiento cobra sentido si se considera que la celebración del Corpus Christi, en la cual se inscribe la “socialización de *poj*” (Ibíd.), efectivamente marca el inicio de la temporada de lluvias, simbólicamente marcado por el gesto de cortar la cabeza que el *montioc/rayo/* realiza sobre *ndiek/serpiente/* en la danza del *omalndiek/cabeza de serpiente/*, neutralizando con ello el peligro de las inundaciones y, en efecto, parafraseando a García y Millán, “domesticando a la lluvia” (Ibíd.).

En este sentido, *poj/tortuga/* es un animal que a diferencia de los *tar* y los *negros*, que también participan en el Corpus y tienen atributos animales, se “humaniza” dándose un acomodo social; se hace “hijo de Dios” (Ramírez: 181) poniendo en escena elementos temáticos alusivos a la ordenación. A través de las búsqueda de sus padres y sus padrinos en el “paseo de la tortuga”, *poj* se hacía de un rostro social, a diferencia de los *tar* y los *negros* que, todavía, proceden en sentido inverso. El “canto” de la tortuga, era la narración cantada/recitada que se hacía en el “paseo” y que se refería a la comunidad, a las celebraciones principales de San Mateo, a los santos de la iglesia y en cierto sentido a las nociones del individuo ideal; un individuo ideal que debía completarse, transitar de una suerte de “incompletud” hacia la completud deseada. Un individuo casado, con voluntad, respetuoso y participativo, que celebrara y que cumpliendo con todos los sacramentos católicos, se hiciera una *persona* (ver Ramírez, 1987: 182). Esposos,

⁶⁸ Efectivamente, el mismo Millán refiere que el gesto de presentar a *poj* en el altar, después de su “paseo” y búsqueda de padres y padrinos, es un gesto similar al de *presentar* al recién nacido en el altar doméstico (2003a: 90). El ‘paseo de la tortuga’ se hacía dentro del contexto de la celebración del Corpus y consistía en lo siguiente: de noche, el grupo de los *montsenaab* recorría las calles del pueblo tocando un par o trío de caparachos al son de la *nadam ind/flauta grande/*, con un repertorio exclusivo para la ocasión y sin tambores. Acompañaba a la música un pregón que iba gritando/recitando que *poj/tortuga/* buscaba padres y padrinos, al tiempo que hacía un recuento de los santos del templo (ver Ramírez, 1987: 178-182).

padres, compadres, ahijados y hermanos aluden a sentidos pertenencia, de “completud” de la vida de los individuos y a una noción corporativa de *akualaak* integrada por “parientes y afines” y por “parientes rituales como los padrinos y los compadres” (Signorini, 1979: 129)⁶⁹.

v.iv las prácticas músico ceremoniales

La totalidad de las prácticas musicales se inscriben dentro de un contexto cultural en el cual los sentidos de *escuchar* y de *ser escuchado* son bien significativos. Los gestos rituales más importantes se ven intensificados precisamente por la participación de los objetos sonoros y las prácticas musicales de las agrupaciones. Algunos de los gestos más significativos pueden ser *sahumar*, *hacer/ofrendar-dar/encender velas* y la *producción performativa de las prácticas músico ceremoniales*. (Fig. 2).

- Sahumar
- Hacer/ofrendar/dar/encender velas
- Producir performativamente músicas ceremoniales

Justamente, este último elemento enmarca a los dos primeros y representa, desde mi punto de vista, “el corazón de la fiesta”. En efecto, estos momentos rituales se caracterizan por una carga de significados (oler/terminar las santas velas, llevarlas en comitiva por la calle a la iglesia, ofrendarlas/quemarlas en la iglesia, cantar, tocar, tocar la campana). En determinadas ocasiones la participación conjunta, todos a la vez, de las diferentes agrupaciones musicales puede justo corroborar el hecho de

⁶⁹ En el paseo, cuando le han encontrado padrinos y familia, la “tortuga se está en la mesa del santo [del mayordomo de la cofradía], la van a velar el altar, la van a rezar los cantores. La tortuga está entre las flores. Debe ser una tortuga que suene bien, una hembra, que se saca de la laguna grande en tiempos de lluvia” (Ramírez: 179 y ver 172).

la “condensación” (Leach, 1981 [1976]: 51-58) de sonoridades y de significados⁷⁰. Todos estos momentos están marcados por la participación performativa de los discursos musicales de los diferentes grupos. En muchos de estos momentos, la conducta de los participantes se distingue por su “excesiva” ceremoniosidad, ceñida por estrictos códigos protocolarios. En este sentido los gestos y momentos propiamente rituales de la celebración adquieren su sentido y su fuerza a partir del contexto interactivo que los enmarca y en los que la música los intensifica. (Fig. 3).



Los contextos que enmarcan a la celebración ceremonial pueden ser los momentos preparativos de la misma celebración, los cuales constituyen ocasiones del habla y de la risa, de la pregunta y del aprendizaje. Justamente por ello los entiendo como las partes más bien festivas y lúdicas de la celebración. La preparación de los alimentos, así como la disposición de los objetos rituales involucran actividades en apariencia carentes de sentido o valor, pero, cuya convocatoria constituye toda una ocasión de convivencia colectiva a través de experiencias lúdicas y creativas ya que si bien son actividades ceñidas culturalmente, no deja de existir un cierto margen de

⁷⁰ Igual que entre los huaves de San Mateo del Mar en otros pueblos originarios la participación conjunta de diferentes orquestaciones sucede también como una especie de punto culminante, de intensificación. Entre los pueblos del noroeste (Olmos, 1998: 69), entre los mayas de Guatemala (Navarrete, 2005: 230), los mayas de Yucatán (Jardow-Pedersen, 1999: 110, 125, 153-154). La singularidad es que en todas estas experiencias la música producida por las diferentes orquestaciones produce diferentes y “encontradas” sonoridades. Vale agregar que en San Mateo todos estos momentos se suceden en espacios públicos, es decir, en la calle y mientras se transita de la casa del celebrante a la iglesia para entregar la ofrenda de flores y velas.

participación creativa individual. Estas actividades resultan entonces harto productivas no sólo porque hay un resultado mediato, sino porque es una reunión expofesa para la reelaboración creativa, en algunos casos de un artefacto ceremonial (como los *judíos* elaborados por los *cantores* en cargo en la iglesia y los policías- antes topiles), y de algunos instrumentos musicales y objetos sonoros (*rec* para el Corpus Christi, por los *caballeros*) o de objetos como los *marquesantes* (Semana Santa cuya construcción recae en el cuerpo de las altas autoridades civiles-religiosas como los alcaldes y sus suplentes). En el propio contexto de elaboración los significados son “desempolvados” mediante el trabajo grupal para traerlos y disponerlos a la escena ritual, lo cual es como decir que la realización al mismo tiempo que convoca, evoca una serie de conocimientos y habilidades, sutiles sentidos y significados que aglutinan valores sociales, estéticos y culturales. Es, por tanto, una evocación práctica y en apariencia diminuta de la memoria y el conocimiento histórico adquirido a través de la experiencia, así como del aprendizaje, de la duda y la pregunta por parte de los participantes menos expertos, esto es, con menos conocimiento. Es la ocasión, en breve, de hacer, preguntar, hablar, reír y explicar. A pesar de que las agrupaciones tienen ámbitos de acción diferentes, pautados por distintos momentos, espacios y funciones, atribuidos a cada cual, existen ocasiones en las que confluyen la totalidad de estas. Además, si bien es un hecho que las agrupaciones musicales participan también en distintos momentos y espacios dentro del marco de una celebración, estos momentos álgidos representan una especie de culminación performativa, en tanto en ellos se aglutinan todas las agrupaciones y los discursos musicales que estas producen⁷¹ (escuchar ejemplos 4 y 5 de apéndice 3).

Recapitulando, el tiempo de la fiesta y del ceremonial sin duda se va construyendo poco a poco a través de los preparativos, nombramientos, invitaciones, avisos, designación y realización de actividades, hasta llegar al mero corazón, esto

⁷¹ En la actualidad son tres las celebraciones en las que todas las agrupaciones coinciden: Corpus Christi, La Virgen de la Candelaria y San Mateo. Además, estas mismas celebraciones son enunciadas por la gente propiamente como las *fiestas*.

es, a la ocasión en donde se realizan los gestos ceremoniales más relevantes. En un claro contraste con el orden de la vida cotidiana el tiempo del ritual se abre, en el caso de los huaves, a través de la palabra de los especialistas rituales y de las autoridades, así como a través de las prácticas sonoras y musicales de todos aquellos que participan haciendo lo ceremonial. La música, cuando significa, *hiere*, abre otra comunicación y pone en escena otros significados que en general escapan al orden de lo cotidiano/ ordinario. Las prácticas musicales no solamente son un “recurso” (Navarrete, 2005: 228), y mucho menos “exhibiciones musicales” (Signorini, 1979: 52) dentro del ritual, sino uno de los componentes sustanciales e imprescindibles que posibilitan la intensificación y el desencadenamiento de las significaciones⁷². Esto es, en el momento de escuchar un discurso musical se funda “otro espacio” y es otra comunicación la que se hace posible⁷³. La objetivación sonora, bien de objetos ceremoniales o de prácticas musicales, al tiempo que funda otra temporalidad, una suerte de “tiempo virtual” (Blacking, 2006 [1973]: 57, 99), contribuye a la delimitación de los espacios, los tiempos y la secuencia de la totalidad de un ceremonial. Ahora bien, lejos de que esta “supresión” (Lévi-Strauss) del tiempo o fundación de otra temporalidad “virtual” (Blacking), constituya una “huida de la realidad” (Blacking, 2006 [1973]: 59), entendida esta como construcción social y cultural, representa, por el contrario, toda una *inmersión* en la misma en tanto que las significaciones sociales se recrean y se movilizan en la *ocasión* y en gran medida a través del discurso *musical* ¿De qué depende entonces su eficacia? Tanto de los contextos de producción y consumo (Blacking, op. cit.: 79), como de las experiencias culturales compartidas, de la posición y la trayectoria social de cada

⁷² Edmund Leach nos dice que “lo que realmente *sucede* es que los partícipes de un ritual comparten simultáneamente experiencias comunicativas a través de muchos canales sensoriales diferentes; están representado una secuencia ordenada de sucesos metafóricos en un espacio territorial que ha sido ordenado para proporcionar un contexto metafórico a la representación. Es probable que las ‘dimensiones’ verbales, musicales, coreográficas y estético-visuales constituyan componentes del mensaje total. Cuando participamos en tal ritual recogemos todos estos mensajes al mismo tiempo y los condensamos en una experiencia única que describimos como ‘asistir a una boda’ ‘asistir a un funeral’, etc.” (1981 [1976]: 57).

⁷³ Lévi-Strauss, citado por el mismo E. Leach, plantea que tanto el mito como la música son “maquinas para la supresión del tiempo” (1981 [1976]: 60). Lo “mismo [agrega Leach] se puede decir de la secuencia ritual en general” (Ibíd.).

individuo. En otros términos, la clasificación performativa del sonido, hacer un toque particular de campana, tocar una pieza, un repertorio determinado o un resultado acústico total y final (varias o todas las orquestaciones a la vez), al tiempo que delimita los tiempos y los espacios sociales, “la secuencia ritual”, (Leach, 1981 [1976]: 60; ver 45-49), funda otro tiempo/espacio en donde otra comunicación se hace posible⁷⁴. Por último, no está demás recordar que la música no tiene un significado intrínseco, siendo los sujetos, precisamente los que se lo otorgamos (escuchando, produciendo o las dos actividades) desde un determinado marco representacional y desde una posición social determinada.

Por último, al planteamiento inicial de que la totalidad de las prácticas musicales se inscriben dentro de un contexto cultural en el cual los sentidos de *escuchar* y de *ser escuchado* son determinantes. Los sonidos naturales simbolizados, los objetos sonoros ceremoniales y las prácticas musicales son en este sentido el vehículo, la mediación comunicativa con las divinidades, con los muertos y con los vivos, como revisaré adelante. Se escuchan, y ciertamente no de cualquier forma, los fenómenos naturales del temporal, la sangre, los objetos sonoros y la música⁷⁵. Se desea ser escuchado por las divinidades, por las entidades y los muertos a través de la palabra, de oraciones especiales para la ocasión, así como por la música y por el canto.

⁷⁴ Lo que Sergio Navarrete reconoce para el caso de los mayas Achí como el “comportamiento estilizado” (2005: 228), “tristeza, lagrimas, felicidad, ligereza, calma, estoicismo” (Ibíd.), no es otra cosa más que la manifestación sintomática del impacto, del poder comunicativo/evocativo de la música; en una palabra, de su eficacia. Es la corroboración de la incorporación de una propuesta del material sonoro musical y de la experiencia cultural, en mayor o menos grado, compartida.

⁷⁵ Con relación al hecho de escuchar la sangre es el “pulsero” (Signorini, op. cit.: 221) el que la escucha para determinar “con el corazón” (Ibíd.) los males de un enfermo; el *neasomiy* se dirige a la tierra para implorar la salud, se “habla con ella ‘como con un grabador’” (Ibíd.: 225). El *neasomiy* no es lo mismo que el *pulsero*. Este último a través de escuchar la sangre de un enfermo determina el mal, lo siente, pero no medica nada. El primero, según Italo Sgnorini, es todo “un sacerdote, pero no pertenece a ninguna jerarquía o hermandad de carácter religioso; no tiene nada en común con el chamán” (Ibíd.: 227). Sin embargo, este personaje es un “intermediario entre la divinidad y el enfermo, y efectuará la transmisión a la ‘tierra’ de los hechos que el paciente le ha referido [lo ha escuchado narrar las posibles causas que lo aquejan o que le ha determinado el *pulsero*], sin tener responsabilidad alguna sobre el hecho de que estos sean verdaderos o completos. El rito es definido como ‘rezar a la tierra’; tierra que el sincretismo religioso huave, contradictoriamente, que por un lado ve como asimilada al Dios padre cristiano y por otro como figura independiente a la que concede una individualidad divina propia” (Ibíd., y ver 238).

La simbolización del entorno sonoro y sus ritmos naturales le confiere a la audibilidad un vehículo fundamental de significación a través de asociaciones y metáforas que se vinculan directamente con la mitología huave de San Mateo. La simbolización de los fenómenos sonoros naturales remite a la necesidad cultural de nombrar, de objetivar organizada y sistemáticamente al mundo, la idea, el sentido y los límites de éste. La percepción de lo real atraviesa necesariamente por un proceso de simbolización que le otorga sentido a la acción. Esta realidad o percepción y construcción de lo real constituye una representación del mundo que en su conjunto hace a la cultura al tiempo que posibilita su reproducción.

Ideas finales

Los gestos rituales de la celebración del calendario ceremonial tienen que ver tanto con una lectura particular de los elementos temáticos esenciales del catolicismo medieval, como con una adaptación a los propios contenidos de una representación particular y precedente del mundo adscrita sin duda a la matriz cultural mesoamericana. Si bien, los procesos de evangelización y colonización impusieron instituciones, ideas y prácticas a los huaves de San Mateo, hemos visto que los significados de las formas y los espacios adquieren derroteros diferentes a los que originariamente pudieron haber perseguido los religiosos durante el proceso colonial. Lejos de que los pueblos hayan adoptado una recepción pasiva, las actuales prácticas ceremoniales justo dan cuenta de las lecturas adaptativas sin la consideración de las cuales resultaría poco apropiada la reflexión interpretativa de las músicas de lo ceremonial y los significados asociados a su práctica performativa. Prácticas musicales ceremoniales y significados asociados a estas son importantes para la vida de la comunidad en tanto recordemos que toda la celebración del calendario ceremonial tiene como finalidad última incidir positivamente en los fenómenos de la naturaleza, regulados, según la concepción huave, por las entidades sagradas (*montiocs*) que resguardan el orden del mundo. Incidencia que en el fondo

también puede entenderse como una estrategia que garantice el sustento económico del pueblo y su continuidad histórica y cultural. El favor de las divinidades parece entonces presentarse como la consecuencia directa de una conducta social apegada a las normas y las costumbres al interior de la comunidad. En este sentido, su religiosidad popular se expresa no solamente en las ocasiones de la ceremonia sino también en todos los pequeños gestos cotidianos como los códigos protocolarios de interacción que a primera vista pueden no resultar relevantes, pero que permanentemente ratifican y reactualizan los sentidos y significados de la vida social totalmente asociados a lo religioso y lo ceremonial.

Se puede trazar, entonces, una relación entre las *prácticas musicales*, los *objetos sonoros ceremoniales* y la *simbolización de los fenómenos naturales* y sonoros más significativos, como la mediación ritual entre los vivos y los muertos, así como entre los hombres huaves y sus divinidades. Los principales fenómenos, objetos y prácticas ceremoniales, están, por así decirlo, en el mismo orden.

He intentado trazar un cuadro general dentro del cual estos elementos temáticos aislados cobren un sentido global. A partir de la reflexión interpretativa de tales elementos se puede reconocer una articulación sistemática la cual nos habla de la coherencia interna de una representación del mundo otrora fuertemente orgánica y constitutiva de los miembros de la comunidad de San Mateo. Como revisaré en el siguiente capítulo esta representación del mundo entra en “declive” esencialmente a partir de las primeras décadas del siglo xx con la presencia paulatina de los procesos de modernización desplegados desde fuera de la comunidad instaurando otras dinámicas sociales.

Capítulo sexto

Músicas, desplazamiento y erosión

“el sentido estético de esta actividad [musical] no consiste en reflejar una sociedad que está fuera de ella, sino en ritualizar una realidad que está dentro de ella” (Meller Chemoff, citado por S. Frith, 2003 [1996]: 187).

“El sentido del tiempo en las culturas populares [con la formación de los estados modernos] será bloqueado por dos dispositivos convergentes: el que de-forma las fiestas y el que las desplaza situando en la producción el nuevo eje de la organización de la temporalidad social. La *deformación* opera por la transformación de la fiesta en *espectáculo*: algo que ya no es para ser vivido, sino mirado y admirado” (J. Martín-Barbero, 2001 [1987]: 99-100).

Preámbulo

La representación social de la realidad del pensamiento huave “tradicional” encuentra en sus músicas ceremoniales un vehículo más de afirmación y realización. De tal manera que en las ocasiones musicales ceremoniales se reactivan y reproducen significaciones que aluden directamente a la representación social de la realidad de los huaves de San Mateo. Ahora, si bien puede decirse que en la actualidad el calendario ceremonial es activo e intenso, también puede plantearse que hay una tendencia a abandonarlo. Esta tendencia sin duda está marcada por varios factores tales como la presencia activa de otras religiones y el desplazamiento ideológico de las nuevas generaciones hacia un universo poco relacionado con la religiosidad católica de la comunidad.

Ahora, en tanto las músicas de lo ceremonial se inscriben en la celebración del calendario ceremonial y dentro de la realización de otras actividades ceremoniales menores o de carácter privado y doméstico, esto es equiparable a decir que las músicas no solamente tienden a dejarse de practicar, sino que se ven desplazadas de una posición de primero orden, hacia una secundaria ¿Cómo puede explicarse este desplazamiento? En otros términos, si el catolicismo popular huave de San Mateo, al cual atiende la celebración del calendario ceremonial y dentro del cual, por tanto, se

encuentran las prácticas musicales, se cimienta en toda una representación del mundo que desde hace décadas coexiste, y ciertamente no de manera sencilla, con otras ideas del mundo que de a poco se han ido filtrando en los individuos y en la vida social de la comunidad, ¿tendrán algo que ver otras prácticas musicales que no sean las de lo ceremonial en el desplazamiento y la “erosión” de toda una representación de la realidad? Mi hipótesis es que sí. Si la música de lo ceremonial es una mediación, un vehículo de comunicación con las divinidades, con los vivos y con los muertos, y es a través de ella que se persigue la restauración periódica del orden ideal del mundo de los huaves, ¿qué lugar empiezan a ocupar estas otras prácticas musicales en la vida cotidiana de la gente y qué relación puede guardar este hecho con lo que voy a llamar la erosión del pensamiento del hombre huave tradicional, al cual religiosidad y prácticas musicales se hallan profundamente ligados? ¿Qué es lo que está en juego?

Lejos de intentar dar respuestas, estas preguntas tienen la finalidad de guiar la reflexión, y para ello habrá que revisar un poco más a detalle alguno de los elementos que de la representación de la vida social tienen las músicas ceremoniales.

vi.i. Silencio, ruido y música

Toda la celebración del calendario ceremonial, así como las prácticas musicales que participan en éste, gravita en torno a una *religiosidad católica popular* que articula algunos de los componentes discursivos del catolicismo con una serie de construcciones representacionales que se desprenden de la relación que históricamente los huaves de San Mateo han entablado con su entorno ecológico y con las experiencias culturales de las poblaciones humanas del territorio precolombino.

Dentro de esta religiosidad católica popular la figura de Cristo se convierte en el arquetipo, en un significante a partir del cual se resemantiza una serie de prácticas relacionadas con la regulación de la vida social y con la restauración periódica y

cotidiana del orden cósmico. La vida ideal de los individuos, así como el “comportamiento” “armonioso” y deseado de los fenómenos climáticos estacionales (secas–lluvias, viento del norte–viento del sur), son situaciones que se ven atravesadas por dos fuerzas contrarias que permanentemente mantienen en tensión tanto a los individuos como a la comunidad entera. Por un lado, la normatividad social del hombre huave lo conmina a mantenerse dentro del orden y de lo conocido, en donde los sentidos de respeto, jerarquía, sacrificio y devoción, representan algunos de los elementos estructurantes de una vida social idealmente estable. Por otro lado, en el pensamiento y en la vida social y religiosa de los huaves, existen otros elementos que pueden comprenderse como elementos de desorden. La presencia de lo *nefando* así como de las cosas fuera de lugar se traduce en enfermedad, desorden, muerte y silencio. Dentro de la representación del mundo del hombre huave “tradicional”, la situación de tensión se resuelve a través de la presencia, el movimiento y el sonido de los *montiok*/rayos/ (naguales); a través del sonido y de la palabra de los especialistas y mediadores rituales (de los hombres huaves hacia divinidades); a través de los hacedores de músicas, también mediadores y también especialistas rituales. La presencia, el movimiento y el sonido simbolizado (*monteoc*/rayo/) y organizado (en la palabra y musicalmente), reinstaura el orden neutralizando el peligro–amenaza–muerte (sequía–inundación); a través de la palabra del *mitiatpotch*, se pasa de la peligrosa “incompletud” de los solteros a la “completud” de la vida social sacramentada; a través de los rezos y los cánticos de otro especialista ritual y de los responsos que hacen las mujeres, se transita del amenazante vagabundeo terrestre de las almas de los muertos a la ascensión celeste de las mismas. En la transición distensionante del peligro de la sequía–inundación a la lluvia bonante y “domesticada” (García, 2003: 91), es el sonido del rayo y la palabra del representante otrora sagrado del pueblo entero (el alcalde primero), simbolizados y representados como leyes ordenadoras, los que salvan; es el viaje místico y los rezos del “diligente” los que rescatan–“levantan” (Signorini, 1979: 51, 227, 253) al compañero espiritual (*ombas*/tono/) del

peligro lejano e incógnito que lo amenaza de muerte (si muere el tono, muere el individuo; y viceversa). (Ver figura 1).

Figura 1.

Hombre huave	Divinidad o entidad a la que se dirige
Alcalde primero	Plegarias dos veces al año (Montiocs –rayos y vientos del sur– que viven en Cerro Cristo)
Maestro de capilla	Cantos y ‘ <i>vida y monapaket</i> ’ (todos los días a San Mateo, a la Virgen de la Candelaria; si es miércoles, sábado o domingo se incluyen cantos para el Santísimo – Sol/Cristo y para la Santísima Cruz). ‘ <i>Vida y monapaket</i> ’ (es la única parte en huave del rosario matutino de los <i>cantores</i> . Es la parte final y es una suerte de murmullo en que se le solicita a los <i>motiocs</i> y a las imágenes como La Virgen de la Candelaria y San Mateo, salud, comida y bienestar para toda la gente del pueblo)
Mitiatpotch	Orquestador ritual a través de la palabra (en todas las fiestas principales – Candelaria, Corpus y San Mateo – y en los acuerdos matrimoniales)
Monsomiŷ	A través de la palabra y de plegarias transfiere/comunica y solicita la calma a la ‘Santa Tierra’. Es un mediador entre alguien que manifiesta un malestar y la ‘santa tierra’.
El que “levanta el tono”	Viaja y le habla-rescata-‘levanta’ al <i>ombas/tono/</i> ‘caído’, enfermo.

Específicamente, el sentido general de las prácticas musicales de lo ceremonial puede reconocerse en el hecho de que se hace música para la vida (aun dentro de la muerte ya que se canta y se toca para que alguien cumpla correctamente, según las prescripciones y valores sociales establecidos por el catolicismo popular, con su ciclo vital); se hace música para reinstaurar el orden cósmico cotidiano, marcado, en esencia, por la salida del sol, así como para incidir positivamente en el curso normal de los ritmos naturales y cósmicos de más largo aliento (para exorcizar y neutralizar los peligros inherentes a la ciclicidad); se hace música como gesto devocional, como

complacencia de sí, como necesidad y como servicio para lo divino; se hace música para solicitar, para agradecer, para cumplir; se hace música, en breve, para ordenar y estar en orden, para celebrar, para vivir.

En contraparte a la *música*, entendida ésta como el resultado de las objetivaciones performativas que los miembros de los grupos ceremoniales realizan desde sus saberes prácticos, puede plantearse que el *silencio* más parece estar asociado al castigo, a la muerte, a la oscuridad y al desorden. A medio camino, entre el silencio y la música, la noción del *ruido* articula a las dos primeras. Entre la música y el silencio, se puede ubicar a una serie importante de *objetos y acciones sonoro ceremoniales* (campanas, *skil*, chiflidos, gritos y cohetes, por un lado, y *narixin*, ‘grillo’ y ‘campana del diablo’, por otro)¹, así como de la simbolización de *elementos sonoros naturales* tales como el rayo, el trueno distante (sonidos guturales del *flechador* en la danza de *endiek*), los sonidos del movimiento del mar, los vientos (norte – sur), el “canto del gallo” y de otros animales como sapos y tortugas. (Ver figura 2).

Se puede hablar entonces de una búsqueda permanente de un orden ideal que, en efecto, encuentra en las prácticas musicales un vehículo de realización. Este orden está asociado a la ciclicidad controlada, al cumplimiento estricto de la normatividad social, al servicio y al sacrificio (ver Signorini, 1979: 115); a la solicitud a lo divino y a la reciprocidad entre los hombres y las divinidades huaves. Dentro de esta ordenación, algunas de las evidencias a partir de las cuales se construye la representación huave de la realidad son, como he señalado, evidencias audibles.

El rayo y el sonido de los vientos son principios de organización espacial y temporal y están dotados de sacralidad. Son una suerte de símbolos dominantes (Turner, 1999 [?]: 22) dentro del contexto general del pensamiento huave. Como se

¹ Hay que aclarar que este planteamiento tiene como objetivo sentar las bases para desplegar una argumentación interpretativa y esquemática, y no está motivado por alguna pretensión metodológica y teórica de carácter abiertamente estructuralista, como sucede con los trabajos que desde la etnomusicología mexicana ha realizado Gonzalo Camacho (1996), Miguel Olmos (1998), e inclusive el trabajo de Sergio Navarrete (2005).

ha visto, algunos aspectos característicos de estos símbolos es que tienen un claro sentido ambivalente. Esto es, al tiempo que cualidades organizadoras (justeza instauración de orden por parte del *teat montiok*/señor–padre rayo/), pueden castigar (cortar/matar) a quien no lo respete (con silencio y sin trabajo); por su parte, *müim ncherrec*/señora–madre viento del sur/, al tiempo que trae las lluvias de temporal y con ello el camarón como el sustento principal de la mayoría de los pobladores, puede traer, no controlada y regulada, escasez, devastación y muerte. Por su cuenta, *teat iünd*/señor–padre viento norte/ es frío y molesto, pero, ‘arrima’ el camarón a las orillas de las lagunas del lado norte aumentando con ello la producción (ver apéndice 1). En este sentido la presencia del viento del norte es en el fondo deseado y determinante para la ‘cosecha’, como el periodo de mayor abundancia².

Figura 2.

silencio	ruido	música
muerte		vida
	<p>Elementos sonoros naturales simbolizados</p> <ul style="list-style-type: none"> - rayo - vientos (norte/sur) - “canto del gallo” - mar - trueno <p>Objetos sonoros ceremoniales</p> <p>a) Campanas, skil/gritos/chiflidos y cohetes.</p>	<p>Cristo/Sol/orden</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se hace música para la vida (aun dentro de la muerte ya que se canta y se hace música para que alguien cumpla correctamente, según las prescripciones y valores sociales, su ciclo vital; para que su alma suba al cielo) • Se hace música para reinstaurar el orden cósmico cotidiano y de ciclos más amplios (para exorcizar y neutralizar los peligros inherentes a la ciclicidad) • Se hace música como gesto

² Este periodo se sucede en los últimos meses del año y si bien la producción se incrementa notablemente con relación al periodo de sequía, esto se encuentra lejos de que represente una capitalización económica efectiva para las familias, debido a que en tanto el camarón abunda, los precios del mercado disminuyen casi hasta la mitad del valor de la medida en tiempos de secas y escasez. En otros términos, las leyes del mercado, impuestas por los comerciantes, compradores y acaparadores, locales o no locales, son impuestas en el fondo desde fuera y regulan de esta manera la capitalización. Por otro lado, vale agregar que en tanto la pesca es mayoritariamente nocturna, la combinación de vientos fríos del norte y descenso natural de la temperatura durante la noche, hacen que en esta época del año la pesca sea una actividad profundamente fatigosa y difícil.

<p>Oscuridad/desorden</p> <p>Presencia de lo nefando (muerte, silencio y desorden)</p> <p>Respeto</p>	<p>b) <i>Narixin</i>/voz del diablo/, 'grillo' y <i>manchiüc nimeech</i>/ campana del diablo/</p>	<p>devocional, como servicio y complacencia para con lo divino</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se hace música para solicitar, para agradecer y para cumplir • Se hace música para estar en orden, para celebrar, para vivir.
---	---	---

(Continuación Fig. 2)

Siguiendo las reflexiones de Steven Feld, el cuadro anterior tiene como objetivo trazar vínculos entre *sonido* y *significados* (2001 [1991]: 348). Para ello, distingo tres fuentes de sonido: 1) naturales (rayo, vientos y mar –enumerados en grado de importancia y en donde el único elemento *émic* es el del rayo; los demás los deduzco desde una posición *étic* e interpretativa pero en función de su presencia en narrativas míticas–); 2) objetos sonoro ceremoniales y 3) prácticas musicales.

- 1) los sonidos naturales son simbolizados de tal forma que representan mediaciones entre hombre huaves y divinidades (*montiocs*)³.
- 2) objetos de orden (asociados a los *montiocs*) y de desorden (asociados a lo nefando y exterior a la *civilitas*).
- 3) producción performativa la cual parte de una propuesta de representación del material sonoro musical y se hace para comunicar, ofrendar, servir, ordenar, celebrar y como gesto devocional.

³ Siguiendo al mismo Esteven Feld, los sonidos naturales no solamente son indicadores naturales del temporal, sino que pueden ser considerados precisamente como “mediaciones” acústicas “que permiten ligar patrones sónicos con el *ethos* social” (2001 [1991]: 342).

vi.ii La música como reflejo de la sociedad⁴

Hablé de los objetos sonoros como generadores de ruido y de cómo estos sonidos pueden entenderse como la articulación entre el silencio y la música como vida. Ahora brevemente revisaré cómo algunos elementos de la representación huave de la realidad se reflejan en su concepción musical.

Si se recuerda que para los huaves de San Mateo como para muchos pueblos de mesoamérica y el mundo el cuerpo humano representa todo un “modelo de referencia espacial” (Cardona, 1079: 334), no sorprende que este referente también sea retomado y reproducido por la mayoría de las agrupaciones musicales de lo ceremonial en las ocasiones performativas. Y es que el cuerpo como “modelo de referencia” no solamente parece determinar la disposición espacial de los miembros de un grupo o de agrupaciones musicales enteras (unas con relación a las otras), sino que este modelo parece articularse con los dos ejes acústicos fundamentales sobre los que efectivamente parece descansar la concepción musical huave (Contreras, [?]: 410). Esto es, lo grave y lo agudo.

Ambas “tesituras” generalmente son percutidas (tambor grande y pequeño – tambora y tarola) y efectivamente son “bordadas” por la línea melódica del flautista, violinista, según sea el caso, y que “casualmente” corresponde, otro dato significativo, al ‘cabeza’ de grupo como veremos más adelante. Pero, lejos de plantear, y casi abusando de simpleza, que los sonidos graves son asociados a lo masculino y que los agudos a lo femenino, como dos de los principios ordenadores de su pensamiento (vientos del sur femeninos / vientos del norte masculinos), en general abordados y reconocidos casi por la totalidad de la literatura especializada sobre la comunidad de San Mateo del Mar, pretendo, y aquí sí, simplemente,

⁴ Primera aclaración para las siguientes reflexiones: este ejercicio de ninguna manera pretende ser exhaustivo sino apenas ejemplificativo. Quedan fuera de la reflexión todos los significados desprendidos de los procesos constructivos de los instrumentos que son elaborados por los propios músicos. Segunda aclaración, los siguientes datos los circunscribo en lo que Bruno Nettl, desde la etnomusicología, reconocería como antropología de la música. En sus propias palabras: “el estudio antropológico de la música pone en relación el dominio de la música con otros dominios culturales, observando cómo los refuerza, los refleja, o incluso los contradice” (2004: 19). La música no solamente dentro de la cultura (Merriam, 1964), sino *como* cultura (ver Merriam (2001 [1977]: 59-78, especialmente pp. 75 y 78; Nettl, op. cit.: 21; y Reynoso, 2006: 111-129).

esbozar una descripción *superficial* e interpretativa de las músicas de lo ceremonial desde una posición *etic*. Para ello, me valgo de una esquematización que me permite desglosar la reflexión (Ver fig. 3).

Figura 3.

Lado izquierdo (norte)	Lado derecho (sur)
Los cantores (a//)	
masculino	femenino
Voz masculina guía En general grave (dentro de la iglesia cantan del lado norte)	Voz femenina responde En general aguda (antes, los niños acólitos respondían el canto con las mujeres) Cantan del lado sur dentro de iglesia.
Dado que la orientación de los <i>nden</i> anteriormente era dando la “espalda” al norte y viendo al sur, los altares familiares se ubicaban del lado norte. Entonces, en contextos domésticos este grupo canta de frente al altar – viendo hacia el norte – Todavía es esta generalmente la norma	Si se toma como punto de referencia el altar y la posición de los cantores, las mujeres siempre responden cantando del lado sur, justo detrás de los primeros y también viendo al altar.
Monind (b//)	
Trompetista (siempre al centro de su grupo; sonido agudo)	
Saxofones	Trompetas
Los montsennab (c//)	
Flautista (siempre al centro de su grupo)	
<i>Nadam ind</i> /flauta de viento grande/ grave (7 orificios) Grave (con relación a la pequeña) Se toca: Semana santa Corpus (Anteriormente, para acompañar al grupo <i>das</i> , en Fiesta de la Virgen de la Candelaria, del Santo Patrón San Mateo. Además en el ‘paseo de la tortuga’)	<i>Nine ind</i> /flauta de viento pequeña/ (3 orificios) Aguda Se toca en todas las celebraciones del calendario
<i>Nadam naab</i> /tambor grande/ (siempre se ubica a la izquierda del flautista) Grave	<i>Nine naab</i> /tambor pequeño/ (siempre se ubica a la derecha del flautista) Agudo
El caparacho de tortuga [todo su sonido es agudo]	
Lengüeta natural grave (‘lleva el tambor grande’) ‘Cola’ de la tortuga	Lengüeta natural aguda (‘lleva el tambor pequeño’) ‘Cabeza’ de la tortuga
Caballeros (con los <i>skil</i>) (d//)	
	Los <i>montsennaab</i> acompañando a caballeros (<i>skil</i> , silbos y gritos en un lugar fijo) siempre del lado sur salvo en dos excepciones: 1) en fiesta del Corpus los dos <i>caballeros</i> principales, montados a caballo y el caballo con el <i>skil</i> colgado como “collar”, hacen un gesto llamado <i>reverencias</i> (una vaivén encontrado) en el centro del pueblo siguiendo los ejes oriente – poniente y norte – sur, los <i>monsennaab</i> se colocan fuera de la iglesia al costado sur; 2) cuando los caballeros se desplazan del campanario a la casa de los mayordomos del Corpus siempre se hace con sones de <i>montsennaab</i> ,

Lado izquierdo (norte)	Lado derecho (sur)
	<p>...gritos y sacudidas de skil por un par de sabaneros éste último.</p> <p>Cuando tocan dentro del campanario junto con <i>skil</i>, silbos y gritos puede considerarse del lado sur, dado que el campanario se ubica hacia el sur del atrio de la iglesia</p> <p>Las ‘señoritas’ (representan las esposas de los dos caballeros principales) llevan, cada una, una sonaja –aguda– (estos personajes son representados por varones).</p>
Los malinches (e//)	
Violinista siempre al centro	
Tambora (siempre se ubica a la izquierda del violinista) Sonido grave	Tarola (siempre se ubica a la derecha del violinista) Sonido agudo Sonajas de danzantes y monedas de plata que suenan con el entrecchoque producido por la danza
La banda de viento f//	
No sigue un patrón regular, sin embargo, emplea tambora (grave), tarola (aguda), trompeta (aguda) y saxofones (graves)	

(Continuación de figura 3)

a//. La música de los *cantores*, y en general la de los rezanderos, es una música grave que contrasta notablemente con la tesitura de las voces de las mujeres, más bien aguda y cuando es un repertorio que pueden responder ⁵(escuchar ejemplo 6 del apéndice 3).

b//. Estos acompañan siempre a a// y a las “responsoras”. Sus discursos se realizan desde un grupo de instrumentos musicales cuyo origen histórico se puede ubicar apenas en el siglo xix (saxofones y trompetas, anteriormente también clarinetes y siempre sin percusiones) (Ruiz, 1997; Navarrete, 2001). En este sentido, a primera vista lo grave y lo agudo puede no ser del todo contrastante como en a//, c// y e//. Sin embargo, sí puede reconocerse, además de que también se reproduce el modelo de la ‘cabeza’ de grupo, como se verá adelante, como el músico y el instrumento que lleva la melodía principal y como responsable de guiar el repertorio según la secuencia ceremonial. Aquí, como en c//, e// y en cierto sentido

⁵ El único repertorio exclusivo de los cantores (varones) son los *himnos* en latín. Aquí las mujeres no responden.

a//, quien lleva la melodía o la primera voz es el “líder” (en este caso el trompetista) y este individuo es depositario de todo un saber teórico y práctico musicalmente imprescindible para lo ceremonial. Además, vale agregar, los integrantes de b// han sido siempre los mismos que integraron las pequeñas bandas que en los contextos de fiesta y celebración empezaron a introducir otro tipo de repertorio regional como las chilenas y los sones regionales, primero, las baldas y los boleros después (repertorio antes totalmente ajeno a la comunidad). Aun hoy, los miembros de la banda y los *mon ind* suelen ser, generalmente, los mismos. Ello puede explicarse, entre otras razones, por que cada vez hay menos interesados en hacerse músicos de lo ceremonial, lo cual hace que los pocos músicos participen en uno o entros (como sucede, efectivamente entre b// y f//) (escuchar ejemplo 7 del apéndice 3).

c// y e//. La música de los *montsenaab* (c//) y los *malinches* (e//) esencialmente está compuesta por dos líneas: una melódica (c//flautas o e//violín) y otra percutida (c//*nadam naab*/tambor grande/ – *nine naab*/tambor pequeño/ y e//tambora – tarola). A diferencia del violín, que si bien no se afina a partir de un estricto *La 440*, la distancia acústica entre las cuerdas guarda una relación que corresponde a una afinación convencional, no puede decirse que las flautas (*nadam* – siete hoyos – y *nine*, tres) sean temperadas. Por su cuenta, el grado de elaboración y complejidad de los motivos rítmicos de los instrumentos percutidos es notablemente diferente entre c// y e//, siendo sin duda más sofisticados los de los primeros (c//*nadam naab*/tambor grande/ se percute con un solo mazo – *nine naab*/tambor pequeño/ con dos y hace motivos rítmicos mucho más complejos; e//tambora, se percute con un solo mazo, la tarola con dos y sus motivos si bien son más elaborados que los de la tambora, no tienen comparación como los de c//*nine naab*/tambor pequeño/) (escuchar ejemplo 8 y 9 del apéndice 3).

d//. Para el caso de los *caballeros*, la participación sonora de éstos es sin lugar a dudas bien significativa dentro del contexto particular de la celebración del Corpus Christi y dentro del contexto general, permítaseme la expresión, del pensamiento tradicional huave. No obstante, batir los *skil*, gritar y silbar *fuertemente*, no requieren

de conocimientos sofisticados, no por ello no especializados, como tocar flautas (*montsenaab*), violín (*malinches*) o una trompeta o saxofón (*mon ind*). Es un conocimiento y una participación diferente, menos compleja, ciertamente, en términos estrictamente formales. No obstante, la fuerza acústica y estética de esta triada se da a partir de la combinación de *skil*, silbos, gritos, tambores (grande y pequeño), caparachos (dos o tres) y flauta (pequeña). Gritar, silbar y batir, fuertemente, por periodos aproximados de cinco minutos (los que dura un son que hace el flautista y que siguen las percusiones), durante varias horas y a lo largo de todo y de varios días, puede resultar verdaderamente catártico. La audición, tanto para los participantes de los *caballeros* como para los *montsenaab*, de este complejo resultado acústico musical es una experiencia, según mis observaciones y mi propia experiencia, profundamente emotiva. Al tiempo que se grita, silba o bate, se fuma y se consume mezcal, elementos todos que sin duda intensifican por todos lados los niveles de emotividad. El agotamiento físico y la embriaguez sin duda forman parte tanto de la experiencia musical como de la religiosa y estética⁶.

Por último, las sonajas para e// (una por danzante sacudida con la mano) y las monedas de plata (de los tocados de los mismos danzantes) entrechocadas por el movimiento, así como las sonajas de las señoritas (d// una por cada una, batida al correr detrás del caballero su ‘marido’), parecen ocupar sonoridades musicales en cierto sentido secundarias, pero no por ello menos significativas dentro del contexto performativo (musical y dancístico).

Por otro lado, y volviendo al planteamiento enunciado en los párrafos iniciales relativo al cuerpo como “modelo de referencia espacial” (Cardona, 1079: 334) y a la idea de una ‘cabeza’ de grupo, existe siempre un líder de agrupación que generalmente corresponde al que lleva la melodía (primera voz o el que lleva el rezo en a// y b//, flautas en c// y violín en e//; con relación a e// esta mención vale solamente en la parte musical ya que dentro de la agrupación entera existe un líder de grupo que generalmente es uno de los danzantes) (ver Contreras, ?: 410; Millán,

⁶ No pude obtener un registro sonoro de estos.

2003a: 99). El hecho de que el líder de grupo sea el que lleve la melodía en la mayoría de los casos puede explicarse a partir de los procesos de enseñanza y aprendizaje que, como he señalado, encuentran en las ocasiones performativas su propia ocasión de aprendizaje/enseñanza⁷. Esto es, en tanto la música de lo ceremonial solamente se hace para la celebración, este es el espacio para escuchar, ver, preguntar y aventurarse en la exploración interpretativa. El que inicia, lo hace primero por el sonido más grave (*nadam naab*/tambor grande/ en c// y tambora en e//) los cuales generalmente llevan el contratiempo (en c//) y el tiempo/contratiempo (en e//), con motivos rítmicos relativamente sencillos⁸. De esta forma el que aprende se aproxima al repertorio por el lado “mas sencillo” para proseguir con forme desarrolle sus conocimientos y habilidades con la exploración de los instrumentos percutidos agudos como el *nine naab*/tambor pequeño/ (c//) y la tarola (e//), los cuales acompañan la melodía (flautas c// y violín en e//) con motivos rítmicos más complejos. Finalmente, el aprendiz puede explorar, ocasionalmente, con el instrumento melódico hasta ir dominando más repertorio y a partir de ir aprendiendo los usos y funciones del mismo. De tal suerte pues que, siguiendo la trayectoria de un aprendiz ideal, el que llega a ser el ‘maestro’, o la ‘cabeza’ de grupo, no solamente puede llegar a dominar todos los instrumentos, sino que tiene la competencia para guiar la participación del grupo en tanto conoce los usos y funciones del repertorio principal o imprescindible para la ocasión. La relación entre joven–iniciado y viejo–adulto–musicalmente formado, es por demás evidente. La experiencia y el conocimiento de los músicos quedan de esta manera determinados tanto por la trayectoria como por los propios deseos individuales por aprender y participar, tanto como por pertenecer.

⁷ Tal vez debí haber señalado que, en tanto para los músicos, y en general para todos los participantes varones, consumir mezcal forma parte de los gestos ceremoniales, el que inicia en el aprendizaje comienza primero aproximándose a la agrupación y en él recae la responsabilidad de repartir pequeñas copas de mezcal y cigarros mentolados, antes de incursionar en la ejecución instrumental.

⁸ Para el caso de los “aprendices” de *cantores* el caso era al revés. Cuando el fervor religioso era mayor no faltaban niños acólitos se iniciaban en la línea de cargos de la iglesia y eran ellos quienes nutrían a los cantores. No deja de ser interesante que los niños se incorporaban en el dominio del repertorio de los *cantores* respondiendo con las mujeres jóvenes, esto es, con las tesituras más *agudas*.

Por otro lado, las profundas experiencias compartidas entre los músicos trazan verdaderas filias grupales que inclusive se reproducen fuera del ámbito de la ocasión celebrativa que los convoca y los reúne. Al interior de los grupos el sentido de jerarquía y de respeto queda trazado tanto por el conocimiento y la experiencia como por el reconocimiento explícito o implícito de las habilidades estético performativas de un ejecutante. La ‘cabeza’, el ‘maestro’, es musicalmente el guía, el que parte, el que inicia una pieza y al que deben seguirlo sus acompañantes *en turno* que, dicho sea de paso, pueden ir fluctuado según el número de individuos que asistan a una celebración y que implícitamente, por una relación de dominio público, sean reconocidos como competentes musicalmente (esto sobre todo vale para b//, c//, e// y ocasionalmente en d// con los gritos, silbos y batidas de los *skil*, como en a// cuando algunos *cantores* “refuerzan” a sus compañeros de grupo)⁹. Pero, además, dentro del proceso ritual, es el líder el que interactúa con el resto de los actores ceremoniales principales como los *mitiatpotch*/tu padre consejero/, verdaderos especialistas y orquestadores de las celebraciones, depositarios de todo un conocimiento ritual que atraviesa, esencialmente, por la palabra. Es a la ‘cabeza’ de grupo al primero que el *mitiatpotch*, o alguno de sus ayudantes que como otro líder coordina, le da agua para que se lave sus manos y enjuague su boca antes de repartirle los alimentos ceremoniales; es a él, a quien el mismo orquestador ritual le hace entrega, previo ceremonioso y quedo discurso, de los frascos de mezcal y algunos paquetillos de cigarros; es a él al primero que se le ofrece alguna copa, dentro de su propio grupo o intergrupalmente a través de los emisarios de otro grupo, bien musical (aprendiz o músico en descanso), de la jerarquía civil (topiles policías) o religiosa (topiles de la iglesia). La jerarquización al interior de los grupos no solamente es evidente, sino importante en tanto se garantiza un control y un mando en el desempeño de la totalidad del grupo en las ocasiones de celebración.

⁹ Con relación a los sonos de c//, estos están siempre precedidos de una especie de introducción por parte de flautista que es “respondido” por los tambores y los caparachos, si es el caso. Este “preludio” se le llama ‘registro’ y es común que, por lo menos los que participan en c//, reconozcan el ‘registro’ de cada uno de los flautistas. Esto es, al mismo tiempo que todos los registros pueden ser reconocidos como tales, indicando que deben prepararse para tocar un son, los músicos reconocen que “un” ‘registro’ es de fulano de tal.

Aun más, dato interesante, las propias agrupaciones músico ceremoniales, entendidas estas como una unidad, también parecen encontrarse jerarquizadas, unas con respecto a las otras. Esto se ve claramente reflejado, dejando de lado a las autoridades principales que es a las que primerísimamente se les atiende (alcalde primero, maestro de capilla, presidente municipal, alcalde segundo y regidores, en ese orden), también en la repartición de alimentos ceremoniales. Es decir, primero se les dan alimentos a los *cantores*, los cuales forman parte directamente de la jerarquía religiosa y de la estructura social y siempre ocupan, por tanto, una posición de primer orden en la celebraciones; si es el caso, les siguen los *monind* que acompañarán a los *cantores*, pero siempre como un “anexo” de los *cantores*; después se le sirve a los *montsenaab*, (a los *caballeros* en Corpus), a los *malinches* y, si es el caso y por último, a los miembros de la banda.

Por último, ¿social y culturalmente a dónde conducía ser músico ceremonial? Sin duda, el ser partícipe de cualquiera de los grupos conducía a formar parte de la jerarquía más elevada, moral, religiosa y socialmente, de los hombres huave tradicional (ver Millán, 2003b)¹⁰. Jerarquía dotada, en otros tiempos, de todo un claro sentido de sacralidad. El individuo que transitaba (en servicio) por todas las responsabilidades socialmente planteadas (ser casado, haber celebrado determinado número de mayordomías), cerraba social y ceremonialmente sus años de servicio (de haber cumplido) con gestos rituales que lo hacían pasar de un servidor más a *ombas naab*/cuerpo del tambor/ (c//), *ombas maliens*/cuerpo de malinches/ (e//). Ser partícipe de cualquier grupo ceremonial hacedor de música o danzante (incluido d//) socialmente conducía a otra jerarquía social, a formar parte de los “*montang ombas*, cuya traducción literal es ‘aquellos que tienen el cuerpo’” (Millán, 2003b: 10; y ver 11). De tal manera que dentro del ámbito de los hacedores de música (y de la música misma en tanto se recuerde el proceso de enseñanza–aprendizaje) se transfieren también una serie de valores y principios de clasificación social como la jerarquía, el

¹⁰ Esto no vale para otros grupos individuos y grupos que hacen música, apoyan lo ceremonial, pero culturalmente no son reconocidos como ceremoniales: las responsoras, los rezanderos y la banda.

respeto, el cumplir, el servir como mediador con lo divino y, en cierta manera, también el deseo de llegar a formar parte del *cuerpo de principales*. De tal manera que las otras práctica musicales llegan a un terreno social donde el hecho de hacer, escuchar, bailar y aprender música implica en parte estas cosas brevemente revisadas.

vi.iii La banda y otros vientos

Intencionalmente he dejado para un apartado diferente la revisión de la banda de viento como una de las agrupaciones musicales que no es ceremonial pero que participa con su música haciendo lo ceremonial y cuya trascendencia histórica en términos de las preguntas enlistadas al inicio del capítulo, son significativas. Volvamos a las preguntas. Si planteo que la representación de la realidad social de los huaves se enfrenta a una suerte de proceso de erosión ¿La presencia paulatina de otras prácticas musicales no ceremoniales tendrá algo que ver con dicho proceso de erosión? De ser así, ¿qué lugar empiezan a ocupar estas otras prácticas musicales en la vida cotidiana de la gente y qué relación puede guardar este hecho con lo que denomino la erosión del pensamiento del “hombre huave tradicional”, al cual religiosidad y prácticas musicales se hallan profundamente ligados?

Dada la configuración instrumental, así como las posibilidades articulatorias de los instrumentos musicales empleados en ésta, la banda de viento sería una de las agrupaciones musicales a través de la cuales se filtraron, a partir de la segunda mitad del siglo xix y principios del xx, otro tipo de representaciones musicales que impactarían notablemente a las músicas de los pueblos tanto como al gusto y a la simpatía de la gente. Se introducen otras sonoridades, otras formas, otros repertorios y géneros que poco a poco fueron instituyendo otros hábitos sociales. En el caso de San Mateo, las bandas de viento hicieron posible el posterior florecimiento de las orquestas (marimba, batería, sax, trompeta, conga, güiro y contrabajo), las cuales, conjuntamente con la primera, amenizaron algunas de las partes más festivas de las

celebraciones ceremoniales, reproduciendo un repertorio compuesto de sones regionales, danzones, boleros, marchas, pasos dobles y, hacia la década de los cuarenta y la orquesta exclusivamente, “música tropical”.

Pero revisemos antes, algunas ideas relativas a los orígenes históricos de las bandas, tanto en México, como en Oaxaca y en San Mateo. Para S. Navarrete las bandas de viento tienen su origen apenas en el siglo xix y su florecimiento puede entenderse como “un renacimiento de la tradición musical escrita que se había desarrollado en las capillas musicales de las iglesias durante la Colonia” (2001: 11; y ver 19; ver Ruiz, 1997: 9 y 20). A partir de la segunda mitad del xix (Navarrete, op. cit.: 15) las agrupaciones de origen colonial empiezan a incorporar los instrumentos de producción ahora industrial y masiva (Ibíd.: 10). No deja de ser interesante que Navarrete reconozca el surgimiento de las bandas como una respuesta estratégica a las Leyes de Reforma, ya que intentando “proteger la riqueza de los templos y de los ayuntamientos y cofradías de los pueblos”, clero y comunidades recurren a la “inversión de sus capitales –en bienes y dinero– en la reedificación de sus templos y en la revitalización de las capillas musicales de las iglesias en las cabeceras parroquiales” (Navarrete, 2001: 19). En el afán de proteger sus capitales, los pueblos invirtieron en “la creación de costosas bandas de música para el culto divino y para otras celebraciones de los pueblos” (Ibíd.: 20). Este no parece haber sido particularmente el caso de San Mateo, no por lo menos en lo relativo a una gran banda que hubiera implicado un gasto enorme. No obstante, la primera banda sí parece haber estado bajo la dirección de las autoridades municipales, ya que los instrumentos efectivamente pertenecían a la comunidad¹¹.

¹¹ Rafael Ruiz (1997) plantea algunas otras razones también interesantes con relación a la inversión en la creación de bandas de viento por parte de las comunidades. Éste nos dice lo siguiente: “La adquisición de aliento-metales y de aliento-maderas para una banda requiere de un gasto muy fuerte que sólo puede ser enfrentado por todo el pueblo [...] a diferencia de los grupos de cuerda tradicionales, cuyos instrumentos son de más bajo precio y pueden ser costeados por el mismo músico sin un gran sacrificio, los de aliento-madera y aliento-metal tienen un precio mucho más alto y, en la mayoría de los casos, se compran a través de la comunidad. Por lo general los instrumentos de la banda se adquirían en grupo, tratando de que fueran de una misma marca o fabricante; la razón, como cualquier director de la época sabía, era que así sería más fácil que todos estuvieran afinados a una misma altura” (135). Y más adelante: “Las bandas se podía crear ya por iniciativa de las comunidades obteniendo algún préstamo para los instrumentos y contratando un maestro, o

Sin embargo, si las comunidades gastaron sus dineros comprando instrumentos musicales de viento, pagando a maestros para que los enseñaran a tocar en el ánimo de que no se les expropiaran sus dineros, en el fondo y de manera indirecta la “ideología liberal” le ganaría terreno a la iglesia católica, por más que, efectivamente, haya habido un “fortalecimiento estratégico de las capillas musicales de las iglesias” (Navarrete, 2001: 26) ¿En qué medida la “ideología liberal” le gana terreno a la respuesta de los pueblos y del clero?

La regeneración de las capillas de música como uno de los antecedentes de las bandas de viento se inscribe en un contexto histórico totalmente nuevo con relación al periodo colonial. Ahora, es otro sector social el que se perfila como el hegemónico y son otras las representaciones de la vida social las que se legitiman como valederas. Y, en efecto, la “introducción de nuevos instrumentos, repertorios y prácticas musicales respondía a la apertura de la nación mexicana, y de la sociedad oaxaqueña en particular [si es que semejante cosa existía por aquellas fechas], a la modernización que estaba ocurriendo en Europa” (Navarrete, 2001: 26). La propia modernización de los países europeos se vería reflejada no solamente en los procesos constructivos de los instrumentos empleados por las bandas (Ruiz, 1997: 45; ver 48), sino en la ampliación, por todo el mundo, de un mercado musical demandante tanto de instrumentos, como de métodos, partituras y utensilios varios necesarios y propios del oficio. Es por eso que no es exagerado, decir junto con Rafael Ruiz, que ya “para la segunda mitad del siglo XIX el constructor de instrumentos [empleados por las bandas de viento] se colocó como uno más en la larga cadena de comercialización mundial”, y en donde los “fabricantes entregaban sus productos a las casas exportadoras, los que a su vez los ubicaban para su venta al mundo en repertorios y casas de música” (Ibíd.: 49).

también por orden de los gobiernos estatales o federal, menos comunes eran aquellos grupos organizados por particulares. Una de las razones por las que un pueblo creaba su propia banda era para no depender de los grupos de otras comunidades, además del ingreso económico que se obtenía por sus contratos y del prestigio de contar con su propia música” (143).

De tal manera que las redes comerciales de distribución de instrumentos musicales, de repertorios, métodos de aprendizaje (Ver Navarrete, 2001: 23; Ruiz, 1997: 50), corresponde a un proceso histórico en el que la industria de la música se expande territorialmente llevando en sus instrumentos y en sus repertorios musicales otras representaciones de la vida social. En tanto los instrumentos de las bandas atienden al sistema armónico tonal de occidente, ellas permiten reproducir los repertorios de moda, tanto clásicos como populares. De tal suerte que “la obras de autores europeos famosos del siglo XIX eran parte indispensable del repertorio de muchos grupos y permitía evaluar la capacidad técnica de los ejecutantes” (Ruiz, op. cit.: 137). Y no es difícil pensar que las bandas de mayor importancia, tanto de las ciudades capitales como de las de importancia regional, ejecutaran “oberturas y arias de ópera, partes de zarzuela, valeses y polcas” (Ibíd.), así como “las más sencillas y populares danzas del momento, hasta oberturas italianas y misas” (Navarrete, 2001: 26).

Por otro lado, la clasificación instrumental y orquestal de lo *alto* y lo *bajo* (Ruiz, op. cit.: 28-29), como sonidos para espacios *abiertos* o *cerrados*, respectivamente, es de sumo interés para la interpretación histórica de cómo fue posible que la banda se introdujera a San Mateo. Revisemos en detalle este punto. Antes de la aparición de los aparatos transmisores y reproductores de sonido, como la radio, que le permitieron a la gente escuchar otras músicas diferentes a las habituales, la banda de viento representa la primera agrupación que introduce otras músicas. La banda es una de las primeras orquestaciones que toca, y que *puede tocar*, todo el repertorio de moda de los grandes centros urbanos, no sólo de México, sino del mundo¹². Matizo. En el seno de las clases pudientes la reproducción del repertorio de moda en el contexto de las grandes y principales ciudades del país, se traduce como una clara pretensión de clase y distinción¹³. Pero aquí la pregunta

¹² Tal vez, vale acotar, este no sea precisamente el caso particular de la primera pequeña banda de viento de San Mateo, ya que su repertorio era reducido.

¹³ En la transición del siglo xix al xx, sin duda el mejor ejemplo es la clara tendencia al “afrancesamiento” no solamente en la arquitectura, sino en todo el diseño urbanístico, la comida y en general las formas sociales de

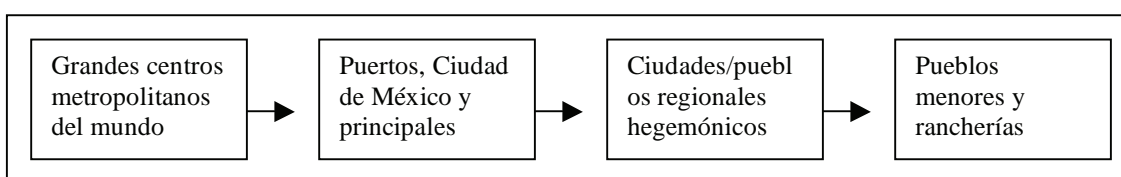
pertinente sería ¿por qué las bandas de viento, como instrumentación, efectivamente desde sus inicios han sido muy “permeables” a los géneros de moda en diferentes épocas? El punto es que las bandas de viento pueden reproducir los repertorios de moda de diferentes épocas los cuales se adscriben totalmente al sistema armónico tonal de occidente; *el sistema armónico tonal de occidente es el lenguaje de la industria de la música* que, como veremos posteriormente, mediando el siglo xx adquiere una preponderancia social y económica inusitada¹⁴.

Todo indica que el espacio en donde los músicos de San Mateo parecen haber escuchado todo el repertorio que tocaron las bandas de viento debió haber sido un espacio público y seguramente de Tehuantepec y Juchitán, dada la estrecha relación económica que siempre han mantenido con estos pueblos/ciudades (ver Starr, 1995 [1908]: 171; Covarrubias, 1980 [1940]: 88). Como ha señalado R. Ruiz, el espacio público del kiosco y las calles se convierten a finales del siglo xix y principios del

las clases pudientes de la Ciudad de México. Rafael Ruiz refiere que fueron precisamente las bandas de “armonía” una de las agrupaciones musicales que reprodujeron los géneros de moda como pasos dobles, fantasías, chottisch, polkas, vals, danza, etcétera (Ver Ruiz, 1997: 118). Algunas reflexiones sobre la moda musical del mismo Ruiz: “La banda de aliento ha sido muy permeable a las modas musicales, sin que esto quiera decir que olviden su repertorio tradicional, pero por moda musical debemos entender no sólo un fenómeno del siglo XX que a través de la radio, disco o televisión ha popularizado cantantes, grupos géneros o piezas; también en siglos anteriores las modas promovidas por algún compositor tuvieron gran peso en la música” (Ibíd.: 136). Estos géneros musicales de moda bien pudieron ser introducidos, por lo menos en la Ciudad de México, por la presencia ascendente de fonógrafos y como otro claro frente de avanzada de la industria cultural. Y con relación a las modas musicales de las primeras décadas del siglo xx y a la forma en que se van amalgamando con los repertorios anteriores, Amparo Sevilla (2003) nos dice lo siguiente: “Debido al fuerte impacto que causó el desarrollo de la joven industria cultural en México (y en las principales ciudades de América Latina) aumentó considerablemente el consumo de aquellos géneros musicales que, de manera sucesiva, se fueron poniendo de moda en los Estados Unidos: one-step, two step, fox-trot, blues, shimmy, charleston y boston. Estas novedades irrumpieron vertiginosamente propiciando el surgimiento de múltiples bandas de jazz compuestas por músicos mexicanos que interpretaban además de la música anterior, otros géneros provenientes también del extranjero: vals, rumba, tango, paso doble, danzón y machicha” (52-53).

¹⁴ Como dato, y ciertamente no anecdótico, en la casa de Tehuantepec de la célebre doña J. Cata C. Romero, amante sabida y celebrada de Porfirio Díaz, casa de notable estilo *art nouveau* que hasta la fecha puede visitarse, existe un piano de cola del siglo xix en uno de los salones principales de la residencia. Esta casa, y la vida misma de este legendario personaje, es el mejor ejemplo de las pretensiones enclases, de aburguesamiento y afrancesamiento, que caracterizaron no solamente a las ciudades principales, como la de México, sino a las pequeñas ciudades periféricas de provincia, las cuales pretendía mantenerse al grito último, como suele decirse, de la moda parisina. Y como ya pudo haberse advertido, es el piano justamente, uno de los “muebles”, como ha señalado Weber, burgués por excelencia en tanto sintetiza y materializa, con todas sus letras y sus notas, la representación del material sonoro musical (el sistema armónico tonal) que, como se ha visto, a partir del siglo xix se impone en el mundo, y a través de mecanismos cada vez más sofisticados, como la representación legítima, “verdaderamente artística” y, en una palabra, hegemónica; es el lenguaje de la industria, es la música de la sociedad del espectáculo.

veinte en uno de los principales espacios de actuación de las bandas de viento (op. cit.: 157-161; ver también Navarrete, 2001); espacio público por antonomasia en donde se pudo haber escuchado lo novedoso, mucho antes de que el fonógrafo y la radio hicieran su aparición¹⁵. De tal suerte que aquí, en las ciudades de importancia regional, era reproducido el repertorio que llegaba de las ciudades principales¹⁶. Este circuito económico de la industria de la música puede representarse de la siguiente forma:



Durante el siglo xix y principios del xx, las representaciones musicales de las clases hegemónicas se desplazan “de la sala de la casa” al kiosco; o, mejor, además de reproducirse en los espacios domésticos, para el cual se emplean instrumentos de sonoridades bajas, salen a un espacio público y abierto en donde cualquiera podía concurrir a ver y escuchar¹⁷. Las clases hegemónicas, en sus versiones provincianas se escenifican en los espacios públicos, a la vista de todos. En otros términos, la representación sonora del “buen gusto” musical se escenifica en lo público y ante los ojos y los oídos de los demás. Ahora bien, los repertorios y los géneros de moda reproducidos por las bandas pronto parecen haber sido adaptados y aceptados por los

¹⁵ En sus inicios el fonógrafo y luego la radio fueron claros objetos de distinción social, incluso al interior de los pueblos. Para la gente de San Mateo quien poseía un radio era un claro signo de “riqueza”.

¹⁶ El mismo Sergio Navarrete refiere una idea en cierto sentido similar: “La súbita demanda de obras escritas para las capillas de viento dio lugar a la formación de una red urbano-rural de compositores y músicos que, seguramente, motivó la creatividad y destreza de los compositores de la ciudad de Oaxaca y de los pueblos para componer, transcribir e instrumentar obras musicales, desde las más sencillas y populares danzas del momento, hasta oberturas italianas y misas” (Navarrete, 2001: 26).

¹⁷ Seguramente como refiere Jacques Attali para la vida popular europea, acá durante todo el periodo colonial, y en contextos de fiestas religiosas y ferias económicas de importancia regional, la “plaza” representó siempre un espacio de interacción social y musical (Attali, 1995 [1977]: 73; para el caso de América Latina, Guatemala en específico, ver S. Navarrete, 2005: 141, en donde refiere esta interacción en contextos de fiestas religiosas en la vida colonial).

pueblos a sus propios intereses y motivaciones musicalmente y estéticamente representacionales. Estas respuestas pronto derivarían en la formación de culturas subalternas, que participando, nutriéndose de las expresiones culturales hegemónicas, lograrían otorgarse perfiles formales y funcionales característicos¹⁸.

Por otro lado, y ya en el caso específico de San Mateo, tan es un hecho que las músicas de lo ceremonial comparten un universo musical representacional con las de la industria, que b// y f// (*mon ind* y banda de viento, respectivamente), como se ha señalado, son los mismos individuos, con los mismos instrumentos musicales pero haciendo cosas diferentes. Con el sólo cambio de repertorio (de alabanzas y villancicos a boleros y chilenas) escenifican cosas totalmente diferentes, pero desde el mismo universo de objetivación performativa (evocación de la oscuridad de la muerte de Cristo en los oficios de Tinieblas de la Semana Santa [b//] en contraste con las marchas que se tocan para marcar un cambio de mayordomía y con claro sentido festivo [f//]).

Por su propia configuración instrumental la orquestación de la banda de “armonía” (Ruiz, 1997: 17-18, ver 110; Navarrete, 2001: 17) fue para los pueblos el vehículo que introdujo otras representaciones musicales en términos de géneros de moda tocados y escuchados, fuera de su comunidad, por los músicos de “la periferia” en los contextos de actuación pública como en los kioscos dominicales o en las calles dentro de celebración religiosa, feria regional o fiestas cívicas. A través de las prácticas musicales la banda reproduce en los contextos de “interioridad” (dentro de la comunidad) el repertorio de las posiciones social y regionalmente hegemónicas y no es difícil suponer que uno de los vehículos de distensión social de conflictos regionales, sean precisamente las prácticas musicales. Conflictos políticos y económicos que encuentran en el ámbito de lo simbólico un terreno de

¹⁸ Nuevamente algunas ideas de Amparo Sevilla (1990) relativas a los mecanismos en que se construye la hegemonía: “Las culturas subalternas [...] poseen aspectos diferenciales de la cultura hegemónica en cuanto a la diversidad de formas de representación simbólica del mundo, pero debido a sus condición de subordinación presentan una inserción de la cultura hegemónica, mezclada con elementos propios producidos por su práctica cotidiana y por sus condiciones materiales de existencia. Es por ello que estas culturas tienen un doble carácter: de aceptación e impugnación de la cultura hegemónica” (26).

“distensión”, de “interpelación” (Martín-Barbero, 2001 [1987]: 244) del tejido social y cultural de la región; distensión que, dicho sea de paso, en el fondo no modifica la configuración estructural de la sociedad regional o nacional, en el sentido de que las posiciones sociales al interior de la serie de relaciones dentro del espacio social y en el orden de lo simbólico y lo material, no se modifican.

En el caso específico de San Mateo, la banda de viento y a través del repertorio y los géneros que toca, pone en juego una serie de contenidos simbólicos asociados a “lo de afuera” (sones regionales, chilenas, boleros, polkas, pasos dobles y cumbias)¹⁹. Desde las propias dinámicas sociales de San Mateo la “sociedad del espectáculo” promovida desde el exterior, encuentra pequeños “foros-arenas” en los cuales representarse. En San Mateo, la moda exterior representada en las músicas que reproduce la banda de viento, la bailan las ‘señoritas’ (esposas de los dos *caballeros* principales, asociados a lo exterior) y en los contextos de celebración (festivos) su observación es motivo, a un tiempo, de risa y de placer²⁰. Las músicas de la banda son de los *michiig*/gente de la región pero que no es de San Mateo/ y de los *mool*/la gente que es de fuera y no es de la región/. Algunos de los varones que participan en las partes más festivas de la celebración del Corpus, se burlan y se ríen al tiempo que se dan de empujones por bailar con “ellas”²¹. La banda de viento de San Mateo, en síntesis, puede reproducir el repertorio de moda dadas las posibilidades articulatorias de los instrumentos²² (escuchar ejemplo 10 de apéndice 3).

¹⁹ Como señala bien R. Ruiz, hay géneros musicales que en su época fueron modas pero que pasaron a formar parte medular, en términos de estilo musical, de tradiciones musicales enteras; tal es el caso del son regional cuyo auge y florecimiento puede ubicarse en la ciudad de Tehuantepec y cuyo origen musical claramente parece ser el vals que durante el siglo xix y principios del xx, impactó el gusto de la gente en muchas partes del país (op. cit.: 136).

²⁰ Sobre la función social de la risa popular en la dimisión temporal de conflictos J. Martín-Barbero, 2001 [1987]: 106-107 y ver 108; Canclini, 1990 [1989]: 205-207.

²¹ Las ‘señoritas’, son representadas por varones.

²² Por posibilidades articulatorias de los instrumentos se entiende aquí lo siguiente: qué música puedo hacer con este instrumento; por ejemplo, con una reducción para piano se puede reproducir una sinfonía entera, pero con un violín no puedo hacer a un tiempo las voces de las diferentes familias de los instrumentos de la misma pieza orquestal reducida para piano; o, llevado al extremo, con una *nine ind/faluta chica*/ de los *montsenaab* no puedo seguir la línea melódica del violín primero de la misma pieza orquestal reducida para piano, como sí

En relación a la jerarquización simbólica de las agrupaciones y de los personajes que hacen música es a ella, a la banda de viento, a la que se le permite “hacerlo”. La banda (f//) desde una posición ideal del hombre huave tradicional, permítaseme el recurso explicativo, es socialmente valorizada como menor a a//, b//, c// y e//. Sin embargo, la cosa es muchísimo más compleja de lo que puede parecer en el aludido “recurso explicativo”. Por ejemplo, un miembro de los a// refiere que el ‘quiso ser músico’ (H.E), lo cual no solamente habla de que él en tanto *cantor* no se asume como músico, sino que gusta, al grado del llanto contenido, de las músicas de f//. En general, “los viejos” gustan mucho del repertorio de la banda que también fue tocado por las orquestas. Los más jóvenes parecen inclinarse más por los conjuntos²³.

Entonces, en principio la música y la agrupación de la banda de viento llega “después”; apenas en el siglo xx y después de que las agrupaciones a//, c//, e// se hallaban ya configuradas y arraigadas sus participaciones en la vida cultural y ceremonial de San Mateo. Ahora, salvo en el caso y las ocasiones en las que la banda acompaña a las ofrendas, podría decirse que su música no participa de los momentos de mayor exacerbación ritual en donde a//, b//, c// y d// tienen su desempeño primordial, pero sí lo refuerza. La música de la banda “vale menos” (aunque guste más) en parte por que se haya en el ámbito de “lo que no es de aquí”, de los “no nosotros”, de lo que llegó de fuera²⁴. Puede argüirse que, sencillamente, lo que hace f// (banda de viento) y el resto de las agrupaciones ceremoniales

podría hacerlo –si el músico tiene el saber teórico y práctico para hacerlo– un trompetista de la banda de viento.

²³ Lejos de elaborar una caracterización de los gustos, los cambios en las orquestaciones musicales y las generaciones, solamente pretendo señalar desde una posición *etic* que es bastante limitado plantear una valorización y jerarquización de las agrupaciones que hacen música y que participan en lo ceremonial desde una construcción artificial como la del “hombre huave tradicional”. Este esbozo de etnografía de la música, parte precisamente de observar y preguntar, si es que esto es metodológicamente posible, en qué se representa musicalmente la gente de San Mateo. Sin embargo, esta valorización es al mismo tiempo necesaria en el ánimo de comprender las formas en que otras representaciones musicales han impactado la vida social y musical de la comunidad.

²⁴ Recientemente ha habido un movimiento de reivindicación identitaria y “étnica” especialmente promovido por los maristas en el sentido de autodenominarse *ikoots* en lugar de *huaves*; voz que puede traducirse como ‘los mero nosotros’ y que se designa “yo que hablo, tu que me escuchas y el otro que me escucha pero que no está” (conversación personal con Cristiano Tallé, joven antropólogo italiano que ha trabajado el aspecto de la lengua huave u *ombeyüts* en la comunidad de San Mateo).

corresponde a esferas separadas de la vida cultural de San Mateo. Sí, en cierto sentido y el argumento podría ser lo sagrado versus lo profano y la función de lo profano dentro de lo sagrado que puede ser una celebración ceremonial entera. Sin embargo, f// no sólo participa en diferentes momentos de las celebraciones principales (lo más festivo), sino que las músicas de f// *le significan a la gente*, y esta idea que podría tacharse de “simple”, es si duda determinante. Veamos por qué.

En detalle. Hay una clara tendencia que podría formularse de la siguiente forma: *cada vez más la gente se representa menos en los discursos musicales de las agrupaciones a//, b//, c// d// y e//; cada vez más la gente se representa más en otros discursos musicales no asociadas directamente a lo ceremonial.*

Cada vez hay menos muchachas que se interesen en responder los rosarios matutinos, bien porque profesan otra fe o por que no profesan fe alguna²⁵; cada vez más hay menos individuos que empezando como acólitos participen de la línea de cargos dentro de la iglesia de la cual se nutrían los *cantores* (a//); el grupo de los *moniind* (b//), que puede ser fluctuante, nunca se compuso por más de cuatro músicos y no puede decirse de ellos que sean precisamente jóvenes; cada vez más lo jóvenes se interesan menos en participar en los *montse naab* (c//), siendo en la actualidad escasas diez personas adultas las que participan musicando en todas las celebraciones ceremoniales al tiempo que se rememora la participación ferviente de antaño de tantos como para atender las más de veinte celebraciones religiosas que se realizaban en el transcurso del año (Ver Signorini, 1979: 94); a los jóvenes cada vez parece interesarles menos la música de la banda de viento (f//), siendo los viejos los que más parecen representarse en los discursos de esta agrupación. La música más gustada, sin lugar a duda, es la “tropicalía” de los conjuntos electroacústicos locales y regionales. Aquí parecen estar puestas las motivaciones estéticas de la gran mayoría de las nuevas generaciones.

²⁵ No presencie ninguna mujer joven –menor de treinta años – que respondiera los cánticos–rezos de los especialistas mortuorios.

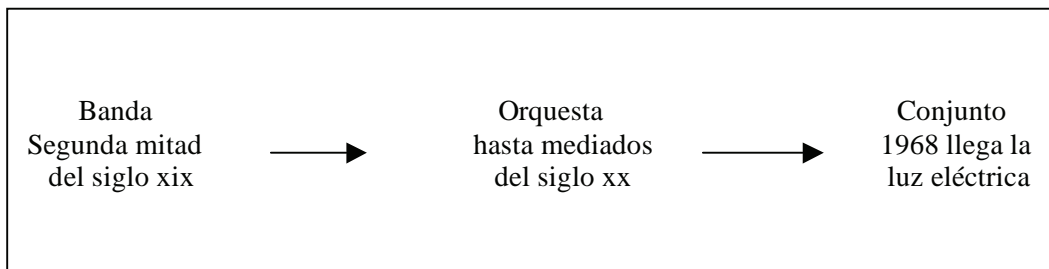
¿Y cómo ha sido posible que cada vez más la gente se represente en otros discursos musicales que no son los de lo ceremonial? Sin duda esto se debe a múltiples factores que no se limitan a los musicales. Sin embargo, en el ámbito de lo musical el desplazamiento de las músicas ceremoniales hacia una posición secundaria se ha debido a que poco a poco las nuevas generaciones parecen haberse empezado a representar más en otros discursos musicales como el de los conjuntos musicales eléctricos que amenizan con su repertorio, principalmente compuestos por cumbias, los concurridos bailes de las fiestas principales, de las bodas y bautizos y de algunas otras celebraciones cívico y patrias. Estos otros discursos, en principio provenientes de la exterioridad, *conquistaron*, en el sentido más bien de seducción, el gusto de la gente ¿Pero el punto imbricado sigue siendo cómo fue que esta “conquista” pudiera sucederse? La representación del material sonoro musical desde el que se objetivan varias de las músicas de lo ceremonial es en parte compartida por los discursos musicales que empezaron a llegar de mediados del siglo xix en adelante. Desde mi punto de vista este no es un hecho menor, ya que es un poco como decir que si bien se hablan distintos españoles y cada quién lo habla a su manera, todos los que hablamos español podemos, y ciertamente no sin dificultades, *comunicarnos*.

Cada vez más, y por distintos motivos (relaciones comerciales que históricamente los pobladores de San Mateo han mantenido con las ciudades aledañas y con otras del interior del país y que han implicado hablar el español; además de los efectos de la política del lenguaje promovida por el estado nación), la gente entiende lo que las canciones de la radio y de los conjuntos musicales les dicen; estos contenidos literarios corren sobre la base de un lenguaje musical que no es diametralmente opuesto (o por lo menos distante) al lenguaje musical que escucharon con “anterioridad”; esto es, antes de que las representaciones musicales introducidas por la banda de viento, luego las orquestas tropicales y los conjuntos electroacústico, sin hablar del fonógrafo y la radio. Si bien los contenidos, las representaciones asociadas de los géneros y repertorios de bandas, orquestas y

conjuntos no son las mismas, todos “hablan desde el mismo lugar”, desde un mismo lenguaje y ello permite, precisamente, que los significados fluyan. Un son regional, afianzado en el gusto de la región entera –“Río Tehuantepec, “Fandango Tehuano” o cualquier otro – perfectamente puede ser ejecutado, como de hecho sucede, por la banda, antes por la orquesta y por los conjuntos electroacústicos locales o de la región en nuestros días. De la misma manera, un bolero, un danzón y una cumbia puede ser ejecutado por estas agrupaciones en tanto son regional y bolero, danzón y cumbia, parten de la misma propuesta de representación del material sonoro musical: el sistema armónico tonal (escuchar ejemplo 11 de apéndice 3). Aunque una reflexión más detallada de los conjuntos electroacústicos la haré en el capítulo siguiente, valen aquí hacer algunas consideraciones más sobre la relación entre banda, orquesta y, precisamente, conjunto.

Después de las orquestas tropicales, los conjuntos electroacústicos (versiones locales y “provincianas” de los grupos de éxito gustados y escuchados a través de la radio) ocupan y desplazan el lugar que ocuparon las orquestas²⁶. Diacrónicamente y gráficamente la presencia de las agrupaciones que han participado en las partes más festivas de la celebración en San Mateo puede representarse aproximadamente de la siguiente forma (ver siguiente página):

²⁶ R. Ruiz: “La diferencia entre banda y orquesta, según el uso actual, reside en el uso de las cuerdas. En Sinaloa la orquesta se diferencia de la banda en varios aspectos: en principio [...] el uso de las cuerdas, pero principalmente porque la orquesta pertenecía a sectores económicamente altos, mientras que la banda, al pueblo; por otra parte los músicos de orquesta, eran más presuntuosos ‘por ser estudiados’ [citando a M. Gastelum]” (Ruiz, 1997: 19-20; esta distinción social a través de la orquesta versus la banda también la refiere Sergio Navarrete para el caso de la Ciudad de Oaxaca, ver 2001: 18). Veamos algunas ideas relativas a las cualidades de los instrumentos musicales y a los espacios sociales en los que se ejecutan. Mientras que los instrumentos de las orquestas, acústica y sonoramente sólo pueden cubrir espacios *cerrados* –recuérdese que no hay luz eléctrica y hacia fines del xix y principios del siglo xx no existe la posibilidad tecnológica de amplificar el sonido–, los instrumentos de la banda de viento cubren con facilidad los espacios *abiertos*. Por otro lado, sobre el impacto social de los adelantos tecnológicos que revolucionarían las maneras de relacionarnos con las músicas (producción, circulación y consumo), algunas líneas más de R. Ruiz relativas a las bandas de Sinaloa ilustran la cuestión. Citando a M. Gastelum, refiere lo siguiente: “Las primeras grabaciones de banda se realizaron en 1952 con grupos como ‘Los Guamichileños’ de Culiacán, la de ‘El Recodo’, Porfirio Amarilla, los Tamazules entre otros (Gastelum p. 8). El disco permitió la amplia difusión de la banda, desplazando a la orquesta y haciendo que los músicos de estas últimas se integraran a las bandas” (Ibíd.: 20). A diferencia del norte del país, en San Mateo y en general en el istmo de Tehuantepec, es la banda la que desplaza a la orquesta; o mejor, son los conjuntos los que la desplazan y, aunque menguada, la banda permanece.



Si bien, venida a menos, la banda de viento sigue ocupando un lugar importante en las celebraciones y en las festividades de San Mateo, a diferencia de la orquesta la cual desaparece; el conjunto, simplemente, *es lo de hoy*. A diferencia de otras regiones y culturas musicales de México, en San Mateo del Mar, la banda de viento no repunta de nuevo en la segunda mitad del siglo xx con el claro empuje comercial que le da la industria de la música en México (ver Ruiz, 1997: 9). La participación actual de la banda de viento en San Mateo se limita a los siguientes momentos y , en efecto, simbólicamente importantes:

- a) En el Corpus, cuando el personaje del ‘flechador’ de la danza de *omal ndiuc/ cabeza de serpiente/*, corta cabeza a *ndiek/serpiente/* en el Corpus (una diana)
- b) En el contexto de la celebración de las tres festividades principales o mayores –Virgen de la Candelaria, Corpus y San Mateo–, en la casa del celebrante pero fuera del espacio que ocupa el altar familiar en donde se ubica el cuerpo de autoridades y en donde se suceden los gestos más ceremoniales (baladas, sones regionales, chilenas, boleros, danzones y cumbias).
- c) Para acompañar la comitiva de mayordomo y autoridades que avanzan por las calles a entregar la ofrenda de velas y flores al templo, así como entrega y cambio de mayordomías, igual por las calles (marchas, siempre en tonalidad mayor).

- d) En celebración de *velorios*, para transitar de la casa de los celebrantes al templo, viceversa, y de la casa al panteón y viceversa (marchas, siempre en tonalidad menor)²⁷.

vi.iv. Música y erosión²⁸

Hay música que te significa y otra que no ¿Qué quiere decir significación musical? En principio quiere decir producir y escuchar música desde una plataforma representacional y desde una posición social desde la cual tanto lo que se produce como lo que se escucha adquiere el *sentido* de alguna manera esperado por el grupo social que produce y escucha (ver Feld, 2001 [1991]): 350-351).

Qué puede, literalmente, decir el himno en latín *Ave María Stella* hecho por los *cantores* especialmente dedicado a la Virgen de la Candelaria (todos los miércoles, sábados y domingos del año, así como en la celebración de la fiesta de la Virgen de la Candelaria) si no se cree en su existencia o en la existencia de un orden supraterráneo. Algo dirá, sin duda, pero tal vez su eficacia emotiva y religiosa, implícitamente pretendida por el grupo, se haya desplazado a un plano secundario. Qué puede comunicar (significar) un singular toque de campana (para que del cielo ‘bajen’ los muertos a la tierra, según el hombre huave tradicional, en la celebración

²⁷ Aquí también, en *f//*, se reproducen las dos características de la música huave: lo agudo y lo grave, pero con la notable diferencia (con relación a *c//* y *e//*) de que la banda hace música de “armonía”. Esto es, los instrumentos se acomodan en voces que directamente atienden las reglas tradicionales del sistema armónico tonal de occidente. Las percusiones (bombo y tarola) atienden las nociones también presentes en otras agrupaciones (*c//* y *e//*) de lo grave y lo agudo. Por sus propias características acústicas e instrumentales *f//* es una agrupación para espacios abiertos. Sin embargo *b//* (mismos instrumentos y las más de las veces los mismos músicos) lo hace en espacios cerrados como la iglesia o dentro de los espacios domésticos en donde se coloca el altar familiar y delante del cual acompaña los rezos de los cantores. Vale decir que en estos últimos eventos la saturación acústica de los espacios es por demás notable, dada las características sonoras de los potentes instrumentos metálicos. Entonces: *b//* toca con instrumentos de lo alto (sin percusiones) y en espacios abiertos y cerrados (calles, en procesiones a la playa, iglesia y casas frente al altar); por su parte, *f//* también toca con instrumentos altos y solamente en espacios abiertos (la calle o en los patios de los celebrantes). Ambas músicas (*b//* y *f//*) atienden directamente al sistema armónico tonal de occidente. Para la clasificación instrumental y orquestal de los sonidos de “lo alto” y sonidos de “lo bajo”, como diferentes sonoridades para espacios abiertos y espacios cerrados, respectivamente, ver R. Ruiz, op. cit.: 28-29.

²⁸ Con “erosión” de una representación social de la realidad me refiero al desvanecimiento de los principios de legitimidad (ver Anderson, 1993 [1983]: 43), tanto como los cambios, en el sentido del establecimiento de nuevos principios que legitiman otro orden social.

de Todos Santos) si no se cree ni que estén en el cielo, ni que cada una de sus almas sean las estrellas–velas del firmamento, ni que tengan cierto tipo de existencia después del hecho dramático y contundente de la muerte.

Planteo que a través de un largo y complejo proceso histórico una representación del mundo *se filtra* y se impone, de a poco, como la legítima y la hegemónica, desplazando, erosionando, las complejas concepciones del mundo precedentes²⁹. Precisamente, las prácticas musicales exteriores a la comunidad han sido un vehículo de la filtración de otras representaciones de la realidad social. Dicha filtración instaura lo que denomino una *situación de relación* entre una posición activa y de interioridad (los músicos y la gente de San Mateo) y otra posición de exterioridad (los discursos musicales y las representaciones asociadas a ellos que vienen de fuera). La posición activa de los músicos y la gente de San Mateo les permite tanto *interpelar* como *gustar* de los discursos musicales de la exterioridad, enganchándolos de tal suerte en una relación ambivalente.

Ahora, el asunto es que estos otros discursos de la exterioridad corresponden en gran medida si no directamente a la industria de la música, sí a los efectos generados por ésta en otras músicas de la región. Vale recordar nuevamente que entiendo a la industria de la música como un ámbito de producción de bienes simbólicos desde el capitalismo en el mundo entero. A partir del siglo xix, al igual que otros ámbitos diferentes de la vida social, en el campo de la música en México hay un reacomodo en el establecimiento de los principios de legitimidad. Mejor, la vida social, en su conjunto, se haya atravesada precisamente por la lucha por el establecimiento de principios de legitimidad, la cual encuentra en las formas simbólicas, como las prácticas musicales, un vehículo más de realización³⁰.

²⁹ “En el pasado [nos dice Italo Signorini], cuando todavía no se había derrumbado el mundo religioso tradicional [de los huaves de San Mateo del Mar]” (1979: 94).

³⁰ La incorporación de los pueblos originarios a relaciones sociales y de producción abiertamente capitalistas es un fenómeno más bien tardío, apenas mediando el siglo xx. Ahora bien, este fenómeno no quiere decir que se haya barrido con las formaciones socioeconómicas precedentes, sino que sobre las base de estas últimas se desmontan las primeras, generando, efectivamente, una “coexistencia e integración de distintos modos de producción bajo la dominación del capitalista” (Sevilla, 1990: 156). Lo más significativo, sin duda, es que precisamente el “proceso de proletarización del campesinado [...] el cambio de relaciones de producción ante

Ahora, si recordamos que las formas y los bienes simbólicos son sometidos a procesos de valoración social, en una suerte de “economía de los bienes simbólicos”, y como un recurso más para desplegar la reproducción (Bourdieu, 2003 [1998]: 120-126; y Bourdieu, 2002 [1997]: 30), los discursos de la industria de la música empiezan a ser legitimados como los hegemónicos por las clases y las posiciones sociales pudientes, tanto de las ciudades capitales como de los pueblos periféricos de importancia económica regional. Con la “aparición” posterior del fonógrafo y luego de la radio el “campo de interacción” (Thompson, 2002 [1990]: 219-229) en el cual se despliegan y se movilizan las formas simbólicas musicales, empieza a ser ya no la ocasión de la fiesta religiosa, de la feria o de la celebración cívica, sino la vida cotidiana misma³¹.

Esto giro histórico radical, lo posibilitó la industria de la música como un capítulo más del largo proceso de modernización de las sociedades en el mundo³². Ahora, uno de los efectos de dicho proceso, con todo lo multifacético y contradictorio que haya sido y que siga siendo en contextos latinoamericanos (García, 1990 [1989]: 146; 142), es que los procesos de valoración social de las formas simbólicas también se modifican, porque la lógica de la organización del capital obliga a hacerlo. El reacomodo de las valorizaciones de los bienes simbólicos ha involucrado siempre a los grupos subalternos, o populares, en procesos que intentan dar respuesta a las pretensiones hegemónicas del establecimiento de los principios de legitimidad señalados anteriormente (ver Sevilla, 1990: 26-27).

Para autores como J. Martín-Barbero y en el ánimo de “desbloquear” (2001 [1987]: 69) el análisis del “funcionamiento de las culturas populares” (Ibíd.: 79), el

el cual se enfrenta el trabajador, antes campesino, trae como consecuencia el cambio de sus representaciones, comportamientos y valores” (Ibíd.).

³¹ Durante el porfiriato la naciente industria cultural sienta las bases para la autonomización de este campo con relación al calendario religioso (por lo menos de la Ciudad de México), al cual se encontraban históricamente atadas las ocasiones de fiesta, diversión y entretenimiento (ver Torres [?]).

³² Las industrias culturales, siguiendo a N. G. Canclini, efectivamente rompen con la autonomía de los campos, dinamizando y reconfigurando el mercado de los bienes simbólicos (1990 [1989]: 56-63). Cosa que es lo mismo que decir que el capitalismo como forma de producción y de vida se extiende no solamente a todos los territorios, sino a todos los ámbitos de la vida social.

consumo de los productos de la industria, musical en este caso, debe abordarse “como un espacio de despliegue del conflicto y la creatividad cultural de las clases populares” (Ibíd.). Sin duda el planteamiento es interesante en tanto el énfasis es puesto en la “resistencia activa” (Ibíd.: 77) y como impugnación (Sevilla, 1990: 26) que los grupos subalternos hacen a partir de la apropiación creativa de los bienes simbólicos que proceden de la industria cultural (Ibíd.: 93-94), entendida esta como la expresión de una cultura hegemónica o como la expresión de los intereses de una clase social por instaurar la hegemonía. Indiscutible, pero las respuestas creativas no inhabilitan el despliegue masivo, también indiscutible, de formas simbólicas en el curso de la vida cotidiana de los pueblos. Más aun, por más que desde las clases subalternas haya un empleo efectivo y positivo de los medios de producción cultural, por ejemplo, las condiciones (posiciones) desde las que parten las posiciones subalternas (San Mateo) y las hegemónicas (la industria de la música), no son ni lejanamente equiparables. Por ejemplo, y en términos de la atracción del gusto, cómo puede competir la reciente producción y el consumo local de canciones, baladas, boleros, corridos y cumbias en *ombeyüts*, con la industria discográfica de *televisa*, que dado su gran capital económico y político cuenta con cadenas de televisión y de radio que cubren la totalidad de país (Yúdice, 1999: 192, 210-220); (escuchar ejemplo 12 de apéndice 3)³³.

De otra forma, “las propiedades reales de apropiación social y cultural” (M.-Barbero: 198) de los medios de producción cultural, musical en este caso, son limitadas, en gran medida porque pese al notable abaratamiento de las tecnologías de grabación y reproducción musical, éstas siguen siendo costosas e inaccesibles para la gran mayoría de los pobladores de San Mateo. Por ejemplo, siguiendo el caso

³³ Las canciones en huave, o *ombeyüts*, es una producción musical muy reciente y es significativo que uno de los géneros más gustados sea precisamente la cumbia y que su difusión sea exclusivamente local y a través de la “radio *ikoots*” que empezó a transmitir apenas en el 2005. La radio no es un proyecto de la comunidad, sino el resultado de las inquietudes de un grupo de jóvenes interesados en la revaloración del huave y de la identidad de los *ikoots*/los mero nosotros/. Su programación musical es variada pero, y sin duda, me parece que se éxito mayor se debe a la transmisión de canciones en *ombeyüts* las cuales tienen una clara aceptación entre la gente. Las letras de las canciones son motivo de frecuentes y coloquiales discusiones sobre el sentido de las mismas y sobre la construcción literaria “está bien o no”.

de las canciones en *ombeyüts*, entendidas como respuesta activa por parte de algunos de los músicos de San Mateo, estas han sido producidas con implementos tecnológicos relativamente sencillos, propiedad de algunos de los músicos y de personas ajenas que recientemente han visitado la comunidad. Sin embargo, el mismo M.-Barbero nos dice que las “tecnologías no son meras herramientas transparentes, y no se dejan usar de cualquier modo, son en últimas la materialización de la racionalidad de *una* cultura y de un ‘modelo global de organización del poder’” (op. cit.: 201; y ver 200).

La erosión se inscribe, como veré en el último capítulo, al interior de en un largo proceso histórico de modernización política, económica e ideológica, dentro de la cual la iniciativa privada, a través de las industrias culturales y de las políticas del estado mismo, promueven la reorganización de los mercados de los bienes simbólicos (García, 1990 [1989])³⁴. Después de la década de los cincuenta los “procedimientos de distinción simbólica pasan a operar de otro modo” (García, 1990 [1989]: 85), en tanto tales procedimientos ya no *solamente* se apoyaron “en la separación entre clases, entre élites instruidas y mayorías analfabetas o semianalfabetas. Lo culto paso a ser cultivada por fracciones de la burguesía y de los sectores medios, mientras la mayor parte de las clases altas y medias, y la casi totalidad de las clases populares, iba siendo adscrita a la programación masiva de la industria cultural” (Ibíd.).

A partir de la década de los ochenta, efectivamente nos encontramos en un proceso de “transnacionalización de la economía y de la cultura” (García, op. cit.: 80) en donde lo “culto y lo popular [se encuentran], mediados por una reorganización industrial, mercantil y espectacular de los procesos simbólicos” (Ibíd.: 92). Y efectivamente, en la espectacularización de las prácticas culturales

³⁴ Para G. Canclini, las “olas de modernización” han sido en Latinoamérica las siguientes: “A fines del siglo XIX y principios del XX, impulsadas por las oligarquías progresistas, la alfabetización y los intelectuales europeizados; entre los años veinte y treinta de este siglo [xx] por la expansión de capitalismo, el ascenso democratizador de sectores medios y liberales, el aporte de migrantes y la difusión masiva de la escuela, la prensa y la radio; desde los cuarenta, por la industrialización, el crecimiento urbano, el mayor acceso a la educación media y superior, las nuevas industrias culturales” (1990 [1989]: 65).

como tendencia que impone tanto la industria de la música como las políticas culturales de estado, aquello “mismo que las comunidades indígenas produjeron, o mejor sus modos de producir, se convierten en vehículos mediadores de la desagregación: dislocación de las relaciones entre objetos y usos, tiempos y prácticas” (Martín-Barbero, op cit.: 207)³⁵.

Si se piensa a los bienes simbólicos como mercancías no es difícil decir que “ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad” (García, op. cit.: 221). En el caso de las prácticas musicales de lo ceremonial estas no pueden ofertarse como un telar, por ejemplo, y su “desaparición” más que con ellas mismas tiene que ver con la erosión de una representación social de la realidad dentro de la cual estas músicas se inscriben y cobran sentido³⁶.

³⁵ Canclini: “La incorporación de los bienes folklóricos a circuitos comerciales, que suelen analizarse como si sus únicos efectos fueran homogenizar los diseños y disolver las marcas locales, muestra que la expansión del mercado necesita ocuparse también de los sectores que resisten el consumo uniforme o encuentran dificultades para participar en él. Con este fin, se diversifica la producción y se utilizan los diseños tradicionales, las artesanías y la música folklórica, que siguen atrayendo a indígenas, campesinos, las masas de migrantes y nuevos grupos, como intelectuales, estudiantes y artistas” (1990 [1989]: 201-202).

³⁶ Las posiciones hegemónicas de las formaciones sociales también se nutren y se apropian de los bienes culturales de las culturas o de las posiciones sociales subalternas. Claro ejemplo de ello es cómo las burguesías nacionales, de frente a la construcción de referentes ideológicos para la sustentación de la modernización capitalista de los países (culturas nacionales), se apropiaron y resignificaron, cosificándolos y espectacularizando, los bienes culturales de las clases subalternas (ver Sevilla, 1990: 37, 47, 175 y 195).

Capítulo séptimo

Cuando no había luz... más un poco silencio (L.D.)

“El propósito principal de la XEW ha sido desde un principio dar esparcimiento, distracción y por consiguiente educación a la gran masa que compone la clase media y humilde de México [...] Por eso nuestros programas incluyen un buen porcentaje de música mexicana [...] porque estos programas los oyen todos, desde el acomodado señor en su salita confortable, hasta el trabajador del campo, allá en su chocita humilde, al pie del cerro [...] Y si a este escucha de XEW que llega fatigado y sudoroso de las labores del campo, nos ponemos a radiarle un programa de música sinfónica, pues hombre lo menos que puede hacernos es [...] ¡mandarnos muy lejos! En cambio, si pensamos desde aquí en su fatigado regreso y preparamos para él, y en esa hora, un huapango, un corrido, una canción mexicana de esas muy entusiastas, pues ¡que caray!; oiga usted. Ese hombre hasta se siente animado de nuevo y se le olvida el cansancio” (Emilio Azcárraga, citado por Pérez-Monfort, 2000: 102).

Sobre el cielo los sonidos de los rayos y del viento siguen siendo igual que siempre, pero tal parece que ya no suenan igual. Sobre la tierra, la marcha del siglo que recién termina, a dejado resonancias diferentes. ‘Llueve menos’, dice a cada paso la gente, y es que acá la lluvia ha sido siempre un asunto de sobre vivencia.

vii.i Los sonidos lejanos en la vida cotidiana

Antes de la aparición “silenciosa” de la radio en la vida cotidiana de San Mateo del Mar, las ocasiones musicales están ceñidas por los ritmos sociales y culturales establecidos por la propia comunidad. Además de la presencia de la radio, otros elementos de “la modernidad” amplían el horizonte sonoro de la comunidad. A los sonidos naturales de los vientos, del movimiento de los mares, de los rayos, de aquellos generados por el trabajo del hombre, así como de todos aquellos producidos por la fauna del entorno, se adhieren poco a poco los sonidos de la modernidad capitalista. La simbolización de todos los sonidos primeros, las mismas prácticas

músicoceremoniales, así como aquellas empleadas para el esparcimiento, paulatinamente se encuentran ante el “espejo” sonoro de la modernidad; la metáfora del “espejo” funciona aquí como un mecanismo mediante el cual se delinear permanentemente los márgenes de lo que se es y de lo que no se es. La radio, que de a poco se incorpora a la vida cotidiana de ciertos sectores de la sociedad rural, introduce nuevos sonidos, repertorios, géneros, imágenes, personajes, hábitos, conductas y, en síntesis, elementos nuevos que fueron poblando la imaginaria social para la construcción histórica, lenta y “silenciosa”, de nuevas representaciones sociales y estéticas a través de las prácticas musicales que aquella difundía. Pero, sin embargo, se asiste no a una clamorosa fiesta, sino a la génesis de una forma novedosa y eficiente de romper con los refugios “antipáticos” de aquellos que se “negaban” a participar en la “fiesta” de la “gran familia mexicana”, iniciada en la primera mitad del siglo xx y de la cual se habían mantenido al margen. Esto es, al lado de los actos aparentemente simples como encender y escuchar una radio, se manifiesta un mecanismo de reproducción de la configuración estructural de la sociedad nacional en sus distintos ámbitos: política, económica y sociocultural. Hablo aquí de una configuración, mitad herencia, mitad proyecto, desplegada desde una posición dominante y elaborada desde una pretensión de modernidad capitalista.

Sin duda, en el contexto de la comunidad particular de San Mateo del Mar trazar el horizonte del antes y el después de “la modernidad” puede que resulte una labor carente de sentido cuando no con pocas o nulas virtudes explicativas. La “modernidad”, así entendida como “paquete”, no llega por envío y como categoría de análisis tiene poca utilidad para comprender las transformaciones y las complejas dinámicas sociales y culturales que como representación política, ideológica y económica, su presencia instaura en el desarrollo histórico y cultural de la comunidad. Al contrario, la modernización poco a poco se filtra en distintos ámbitos de la vida cotidiana, y de la vida social en su conjunto, a través de distintos procesos que hacen compleja su reflexión. Es por ello que aquí deja de tener sentido el reconocimiento de un posible punto de quiebre y gana terreno el análisis reflexivo

de las implicaciones sociales y culturales tanto en la vida cotidiana de los individuos como en “la vida” de la comunidad entera dentro de la cual los primeros se desenvuelven. Intento aquí delimitar un ámbito determinado para rastrear sus transformaciones históricas y sus repercusiones mediatas y a largo plazo en la vida social; esto es, para intentar caracterizarlo. Efectivamente, el ámbito de la vida musical de San Mateo se ve en las primeras décadas del siglo xx involucrado en otra dinámica. Precisamente reconozco la presencia de la radio y los productos de la industria musical que a través de ella se difunden, como el “inicio” de uno de los procesos de modernización que habrá de repercutir profundamente en la representación de la vida y la existencia de los pobladores de San Mateo del Mar.

Desde el inicio, como en muchos otros espacios y realidades sociales, la posesión misma de los objetos electrónicos transmisores, después reproductores, se traduce como un indicativo de estatus social y de posición económica pudiente. Ser propietario de un radio, platica la gente de San Mateo, era un claro signo de riqueza. Los productos de la industria musical que empiezan a llegar a San Mateo a través de la radio, poco antes de que mediara el siglo xx, inauguran un proceso “silencioso”, indirecto en cierto sentido, de modernización, justo por uno de los aspectos de mayor envergadura de la vida social: lo simbólico¹. La “seducción” o el abierto rechazo por parte de los individuos con relación a la audición distanciada de aquello, en parte desconocido, es ya una respuesta deliberada a una presencia que invade los espacios y los tiempos sociales otrora aletargados bajo las pulsiones de sus propios ritmos socioeconómicos y culturales. Un hecho más que hay que desplegar desde el comienzo: la radio y los contenidos que difunde paulatinamente se instauran en los espacios de *propiedad* como los domésticos y los públicos (la calle, el mercado), modificando y diluyendo, por sus propias características, las fronteras entre lo público y lo privado.

Los productos musicales que difunde la radio no llegan a un territorio vacío, por el contrario, llegan a un espacio en donde existen orgánicamente prácticas

¹ Entendidas aquí las músicas como producciones culturales que movilizan universos simbólicos.

musicales que se pueden agrupar en dos rubros generales: las música ceremoniales y las de, a falta de una categoría más precisa, “esparcimiento”. Las prácticas de cada uno de los grupos representan hechos, instauran y reproducen relaciones sociales determinadas, además de que cada uno de los cuales se desenvuelve en atención a usos, funciones y moviliza determinados significados. El punto de articulación entre la posibilidad de hacer y escuchar, de significar y de sentir cualquiera de las músicas de estos dos bloques, son los hábitos que como dispositivos para orientar la experiencia individual y social de existir, la cultura “siembra” a través de los procesos de socialización en cada uno de sus individuos. En este sentido, los productos musicales de la radio, esencialmente el abanico de canciones, representan un hecho diferente, instauran otras relaciones sociales y generan otros hábitos, adquieren otros usos, otras funciones y ponen en escena otros significados.

Es en este sentido que la presencia de la radio trastoca el desarrollo “normal” de la vida cotidiana de los habitantes de San Mateo, involucrándolos en otras dinámicas, en un espacio imaginario que excede los márgenes de la localidad y de lo regional (muchos de los pobladores no salieron nunca de su pueblo). La audición mediatizada de la gran mayoría de estas sonoridades instaura una compleja y ambivalente noción de lejanía y proximidad; noción de lejanía/proximidad que se despliega en varios niveles. Por un lado, esas sonoridades no son locales sino de un “otro lugar”. Pero, ¿dónde es ese otro lugar? Para la gran mayoría es un territorio no conocido, no caminado, es un lugar, un territorio, un espacio imaginario pero de ninguna manera vacío o despoblado. Por otra parte, esa misma audición mediatizada no resulta del todo o absolutamente incomprensible, en tanto se reconocen ciertos elementos musicales, además de la lengua hablada/cantada y una noción, en parte vaga y en parte precisa, de las personas que la hablan, que la cantan. No obstante, se desconocen los significados de las letras de las canciones en tanto para la primera mitad del siglo pasado, la gran mayoría de los pobladores es monolingüe. Es decir, para entrar pronto en materia, en la primera mitad del siglo xx la organicidad de las músicas de lo ceremonial, así como de aquellas para el esparcimiento, esta dirigida

hacia la reproducción interna de la cultura. En este sentido, la presencia de la radio siembra una noción de exterioridad trastocando, irreversiblemente, el desarrollo de las prácticas musicales al interior de la comunidad y de todas las prácticas sociales que se aglutinan a su alrededor. Los productos de la industria musical son hechos desde fuera, desde otras posiciones sociales, económicas e ideológicas; en breve, desde otras condiciones objetivas de existencia y desde otras representaciones de la vida.

vii.ii La radio y la industria de la música

La idea central es que a través de los productos musicales que difunde la radio se rompe con el desarrollo habitual de la vida cotidiana de San Mateo y con las prácticas musicales internas o precedentes. Dentro del contexto general de la realidad social y estructural de la sociedad mexicana, los miembros de la comunidad ingresan poco a poco a un espacio público con características particulares ¿Cuáles son las características de este espacio, qué juego instauran y cuáles son las reglas que lo norman?

Para intentar dar respuesta a estas interrogantes ubiquemos primero y brevemente el origen de la radio misma dentro del proceso histórico en el que se inscribe. En la bibliografía histórica especializada sobre los denominados medios de comunicación, es moneda corriente encontrarse con la alusión, y no sin cierto halo grandilocuente cuando no deliberadamente apologético, a la “revolución tecnológica” dentro de la cual puede ubicarse el surgimiento de la radiodifusión. Revolución que no deja de presentarse como una suerte de ineludible fenómeno natural y evolutivo, o de lo que Raymond Williams denomina, desde una posición crítica, como “determinismo tecnológico” (Williams, 1997 [1989]:152), dejando de lado las argumentaciones explicativas en términos de la exposición de las razones económicas y políticas que la suscitan. Por ello, es necesario plantearse la siguiente pregunta: ¿cuáles fueron las motivaciones sociales de dicha revolución tecnológica?

El vertiginoso desarrollo tecnológico que caracteriza a las primeras décadas del siglo xx y sus rápidas aplicaciones a los medios de comunicación, que efectivamente se desenvuelven con soltura, se circunscribe dentro del contexto de una etapa diferente del desarrollo del capital en el mundo entero. El desplazamiento más significativo es justamente el que se da de la expansión territorial de la economía capitalista por el mundo entero a la expansión hacia todos los ámbitos de la vida social del mismo capitalismo y también en el mundo entero, dotando al capital de un posicionamiento favorable y hegemónico nunca antes visto en la historia de la humanidad entera². La expansión de la economía capitalista hacia otros ámbitos de la vida social hasta antes al margen de su incidencia y su control, encuentra en la aplicabilidad mediata del conocimiento tecnológico y electrónico una vía de primordial importancia para el desarrollo y la consolidación de sus intereses.

En resumen, la radio es el resultado del proceso de expansión del capitalismo hacia todos los ámbitos de la vida social, de todos los grupos humanos y de todas las “propuestas de mundo” (Echeverría, 2000 [1998]), en el mundo entero. Expansión que se traduce en posición de control y de dirección. La radio, en síntesis, impone una relación social en la cual la iniciativa privada monopoliza (Williams, T., 2000 [1987]: 437, 456; Albert, 2002 [1981]: 27-28), la propiedad de los medios de producción radiofónica, así como la producción de los contenidos y de los sentidos. A diferencia de otros instrumentos de los denominados medios de comunicación, como el telégrafo y el teléfono, la radio promueve una propuesta de sociedad del espectáculo, del entretenimiento y la diversión. Una propuesta que, efectivamente, se vuelve hegemónica en tanto que las propias características de la radio representan

² Con relación a la primera idea vienen a colación algunas reflexiones de Eric Hobsbawm, el cual no dice que: “Desde la revolución industrial, la historia de la economía mundial se había caracterizado por un progreso técnico acelerado, por el crecimiento económico continuo, aunque desigual, y por una creciente ‘mundialización’, que suponía una división del trabajo, cada vez más compleja, a escala planetaria y la creación de una red cada vez más densa de corrientes e intercambios que ligaban a cada una de las partes de la economía mundial con el sistema global. El progreso técnico continuó e incluso se aceleró en la época de las catástrofes [de 1914 a 1945, según su propia cronología], transformando las guerras mundiales y reforzándose gracias a ellas” (2005 [1995]: 94). Hay que recordar aquí el papel determinante, en términos del manejo de las ideologías y la información, que la radiodifusión jugó en la Primera y sobre todo en la Segunda Guerra Mundial (Albert, 2002 [1981]: 55-63, 64-79; Hobsbawm, op. cit.: 32 y 199).

un poderoso y masivo instrumento de penetración ideológica. Efectivamente, el desarrollo tecnológico promovido por el capital encuentra aplicabilidad en otros ámbitos de la vida social, inventando nuevas necesidades y nuevas relaciones sociales como las que se instauran a través de la industria del entretenimiento y del espectáculo, y dentro de las cuales, en efecto, se pueden ubicar al cine, la radio y posteriormente a la televisión. La característica primordial es su masividad³. Precisamente, es en este proceso de expansión del capital hacia la normatividad de todos los ámbitos de la vida social, de todas las “propuestas de mundo”, en el que ubico el surgimiento y la razón de ser de lo que Horkheimer y T. Adorno denominan temprana y capitularmente como la *industria cultural* (2004 [1944]: 165-212)⁴.

Para ellos, la industria cultural no solamente es todo un *sistema* compuesto por sectores como la radio y el cine (2004 [1944]: 165), sino que éste, a su vez, guarda una relación sistemática con el complejo de las “industrias mayores” que hacen a la sociedad de “los grandes monopolios internacionales” (Ibíd.)⁵. Siguiendo a los

³ Es importante marcar la relación entre la cultura masiva y las culturas subalternas. Amparo Sevilla, parafraseando a Margulis, plantea que “a pesar de la relación que establece la cultura hegemónica, mediante su versión de cultura de masas sobre las subalternas [...] los mensajes de la cultura de masas son resemantizados por el pueblo, debido a que además de dichos mensajes, éste recibe los de la realidad social, económica y política que le toca vivir” (1990: 35). Y más adelante plantea que, dato significativo, la “resemantización es una acción realizada también por la clase dominante respecto a los productos de la dominadas, y se hace a través de la inclusión de dichos productos en otro tipo de discursos, los cuales desvirtúan las expresiones originales ya sea mediante la mitificación –convirtiéndolas en mito–, la descontextualización, o bien, la desvalorización. Mecanismos que buscan la refuncionalización e incorporación de los productos citados al sistema de valores e intereses imperantes” (Ibíd.).

⁴ A pesar de las críticas, pertinentes algunas de ellas, hacia la posición crítica de los autores, parto de este documento no sólo porque fueron ellos los que acuñaron en término de “industria cultural”, sino porque considero que sus tesis centrales siguen siendo válidas y pertinentes en términos de su explicabilidad como lo iré vertiendo a lo largo de éste capítulo.

⁵ Las actuales características monopólicas de la industria de la música no hacen sino constatar lo planteado por estos autores en la década de los cuarenta del siglo pasado. La reestructuración económica de las industrias del disco y el espectáculo en la década de los ochenta (Negus, 2005 [1999]: 286) coincide con lo que N. G. Canclini llama la reconfiguración de los mercados de los bienes simbólicos (1990 [1989]). Los datos ofrecidos por la literatura especializada varían, pero en general ubican entre el 80 y el 90 % de la producción y de las ventas legales de fonogramas en el mundo entero, en manos de seis consorcios industriales (Negus, 2005 [1999]: 72; Ochoa, 2001: 30; Yúdice, 1999: 182). Adoptando estrategias comerciales globales, las industrias discográficas no se limita a la producción y distribución discográfica, sino que construyen, dirigen, controlan y organizan verdaderas cadenas de espectáculo y entretenimiento, o “conglomerados globales de entretenimiento integrado” (Yúdice, 1999: 181), que van desde “televisión, el cine, las cadenas de disquerías, las redes de conciertos, y más recientemente la Internet, la cabledifusión y la satelitedifusión” (Ibíd.: 181-182); e inclusive el de la moda (Negus: Ver 80, 75-89, 179), además de la organización de “conciertos, taquillas electrónicas [y], cadenas de radio” (Yúdice, 1999: 192). Más aun, para Keith Negus, en estas mismas fechas (los ochentas) “las grandes multinacionales del ocio empezaron a [...]”

mismos autores, los productos de la industria cultural operan a través de la repetición y la explotación exhaustiva de ciertos tópicos, detrás de los cuales se esconde un juego que aparentando ofertar siempre lo “novedoso”, se presenta siempre lo mismo. Mismidad que “por una parte, determina ya el consumo, descarta, por otra, lo que no ha sido experimentado como su riesgo” (Horkheimer y T. Adorno, op. cit.: 179)⁶. Pero no es la venta la motivación exclusiva de la industria cultural, sino la pretensión reguladora de la vida a través de la organización sistemática del tiempo libre, precisamente a través del entretenimiento y la diversión; de una diversión que organiza, alecciona, integra y controla (op. cit.: 183). Efectivamente, el poder de la industria “está mediatizado por la diversión” (op. cit.: 181), en tanto la búsqueda de ésta responde a la necesidad de escapar de la pesadumbre de la vida cotidiana, de los procesos de trabajo, en la fábrica y en la oficina; procesos de los cuales “sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio” (Ibíd.). Pero además, para M. Horkheimer y T. Adorno la diversión es una promesa siempre frustrada e inhibida que en el fondo reproduce el orden social⁷. Para ellos, la industria promete huir de la vida cotidiana (op. cit.: 186), sin embargo “ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar”; más aun, huida “y evasión están

llenar su publicidad y sus informes anuales de imágenes del planeta Tierra y de la retórica de que vivimos en un solo mundo” (2005 [1999]: 261-262; y ver 265). El objetivo de esta estrategia empresarial de diversificación de las industrias, según Negus, es “...hallar modos de reducir la deuda y al mismo tiempo gestionar de una manera más coherente las distintas participaciones entrelazadas en la industria del ocio” (Ibíd: 80).

⁶ En relación al mecanismo de las fórmulas en las canciones de la radio, hablando de la “canción de consumo”, Humberto Eco, uno de los primeros detractores de las tesis de Horkheimer y Adorno denominando a ambos como “apocalípticos”, nos dice curiosamente casi lo mismo: “...donde la fórmula substituye a la forma, se obtiene éxito únicamente imitando los parámetros, y una de las características del producto de consumo es que divierte, no revelándonos algo nuevo, sino *repetiéndonos lo que ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte*” (1995 [1965]: 271).

⁷ Los mismos Max Horkheimer y T. Adorno, plantean que: “La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete. La letra sobre el placer, emitida por la acción y la escenificación es prorrogada indefinidamente: la promesa en la que consiste en último término, el espectáculo deja entender maliciosamente que no se llega jamás a la cosa misma, que el huésped debe contentarse con la lectura de la carta de menús. Al deseo suscitado por los espléndidos nombres e imágenes se le sirve al final sólo el elogio de la rutina cotidiana, de la que aquél deseaba escapar” (op. cit.: 184). Y más adelante nos dicen: “Divertirse significa estar de acuerdo [...] Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base” (op. cit.: 189).

destinadas por principio a reconducir al punto de partida. La diversión promueve la resignación que se quisiera olvidar precisamente en ella” (Ibíd.).

En otros términos esto es equiparable a decir que en toda “exhibición de la industria cultural” (Horkheimer, Adorno, 2004 [1944]:186) se pone en juego un mecanismo de exclusión en la medida en que permanentemente se impide la satisfacción de los deseos creados por la misma industria. Además, si los productos de esta industria son convertidos en arquetipos o modelos ideales que el espectador intenta reproducir en su vida cotidiana, esto equivale a decir no solamente que a través de los productos hay una modelación de las formas de la vida social, sino que a través de los mismos se impone un mecanismo de motivación inhibición, en tanto los modelos ejemplares son inalcanzables. Esto es, los productos socializan un modelo de representación y conducta de la vida social siempre inalcanzable e irreproducible desde la propia y particular circunstancia de vida. Para los autores, el truco que esconden los productos de la industria es que “la estrella [de cine] no sólo encarna para la espectadora la posibilidad de que también ella pudiera aparecer un día en la pantalla [los autores escriben antes de que la televisión tuviera la presencia de hoy], sino también, y con mayor nitidez, la distancia que las separa [...] Donde la industria cultural invita aún a una ingenua identificación, ésta se ve rápidamente desmentida” (op. cit.: 190). Por otro lado, una de las tesis radicales de los autores es que estas características del sistema de la industria cultural conllevan en el fondo una estandarización de las sociedades a través de una pseudo individuación⁸. Para estos “...los personajes felices de la pantalla son ejemplares de la misma especie del público, pero justamente en esta igualdad queda establecida la separación insuperable de los elementos humanos” (Ibíd.). Más aún, “la perfecta semejanza es la absoluta diferencia. La identidad de la especie prohíbe la identidad de los casos individuales. La industria cultural ha realizado malignamente al ser genérico” (Ibíd.)

⁸ Precisamente en esta visión en cierto sentido mecánica han recaído las críticas hacia los autores aludidos, para los cuales no parece existir mecanismo alguno de interpelación o respuesta activa.

Volviendo a nuestra propia argumentación, y partiendo de las tesis centrales de Horkheimer y de Adorno, dentro de la industria cultural ubico a la *industria de la música*, la cual hace de la radiodifusión, en su primera fase de desarrollo, su principal instrumento de expansión y consolidación. Lo que se ofrece a través de los productos de la industria musical que socializa la radio no es la realidad en sí, sino la prueba audible de que existe⁹. A través de la inmaterialidad de los discursos musicales se reifica la distancia social. Desde una posición subalterna, e históricamente estigmatizada como la de la comunidad de San Mateo del Mar, la audición de la radio bien pudo generar en el escucha una experiencia de proximidad e inclusión, al mismo tiempo que de exclusión y lejanía.

vii. iii Radio y espacio público imaginario

Cabe aclarar que en este momento me refiero tanto a las características de la radio como los productos musicales que difunde desde sus inicios hasta la primera mitad del siglo xx. En este momento la industria de la música encuentra en la radio el vehículo que la hace florecer. Después de la segunda mitad del xx la industria se transforma y adquiere otras características notablemente más complejas. Por ahora, baste señalar que el punto es el del desarrollo de la industria de la música en México y su repercusión directa en el caso específico del ámbito de las prácticas musicales en la vida de San Mateo del Mar.

Volviendo a las preguntas iniciales del apartado anterior, ¿en qué medida la presencia de la radio en la vida de esta comunidad construye un espacio público imaginario y cuáles son sus características? La audición de la radio establece una relación social entre los que escuchan y los que llevan a cabo la producción radiofónica. En el caso de la audición de productos musicales al oyente, además de

⁹ A través del cine lo “que se ofrece no es Italia, sino la prueba visible de que existe” (Horkheimer, Adorno, 2004 [1944]:193).

la relación con el ejecutante, según Humberto Eco, le falta “la relación directa, física, con el grupo de los que escuchan con él” (Eco, 1995 [1965]: 303). En efecto, en el hecho de saberse escuchando algo que se produce en otro espacio y que al mismo tiempo puede estar siendo escuchado por otros sin que medie relación directa, el que escucha puede sentirse involucrado, incluido en un grupo imaginario de individuos que desconoce pero que sabe que escuchan lo mismo que él. El asunto aquí es que la configuración estructural, socioeconómica y cultural de la realidad nacional, es profundamente diferenciada y el espacio público imaginario motivado por la radio no solamente no podía más que ser el reflejo de ella, sino, precisamente, contribuir a reproducirla. Además, no es aventurado plantear que el escucha reconoce por experiencia propia que ese espacio en el cual se sabe, se imagina escuchando, es jerárquico y diferenciado.

Desde una perspectiva fenomenológica y experiencial Guillermo Michel plantea que la audición de las canciones a través de la radio alimenta fantasías (Michel, 2004 [1990]: 104). En efecto, el “poder seductor” (op. cit.: 107) de la radio opera precisamente en un plano imaginario en tanto me puedo imaginar en varias situaciones sociales que no necesariamente tienen que ver con las condiciones objetivas y concretas en las que mi vida cotidiana se desenvuelve. En este sentido, la radio posibilita una “puesta en escena”, distanciada, imaginaria y masiva, no reproducible en un primer momento y reproducible con el posterior desarrollo de las grabaciones, cuando las estaciones de transmisión dejaron de ser “estudios-teatros” (Pérez Monfort, 2002: 100). Esta escenificación es posible no solamente a la audición mediatizada, sino gracias a las propias características de la producción musical que se caracterizó, y se caracteriza, por la explotación de fórmulas dramatizadas en el caso de las canciones. De tal suerte, los contenidos de la producción musical radiofónica de sus “décadas de gloria” (los treinta y cuarenta) encuentran su razón de ser tanto en las motivaciones económicas de los propietarios de la industria que la orientan a lo masivo y popular, así como en la consolidación de un imaginario nacional promovido por los gobiernos en turno. No es

descabellado plantear que entre los unos y los otros se estableció un feliz maridaje. De aquí que la metáfora del espejo empleada al inicio del capítulo, valga la expresión, sea doblemente metafórica, en tanto que la relación en un principio auditiva pronto se convierte en visual e imaginaria.

Por otro lado, la radio establece una relación social en la cual ni el que escucha, ni el locutor y en última instancia ni el músico “radiado”, son en el fondo los responsables de la producción. Los tres son condicionados por el mercado. Y si bien es hasta cierto punto atinado plantear que “no hay, de ninguna manera, monopolio en la recepción” (Albert, 2002 [1981]: 68), la reflexión no puede acotarse a esta enunciación que más parece una declaración. En última instancia, el escucha es condicionado un tanto por que no dependen de él los contenidos de la producción y otro tanto por que tampoco es el depositario de los medios de producción.

No deja de ser interesante que la justificación ideológica del desarrollo de la industria cultural haga de una vaga idea de *vacío*, con relación a la vida social de las sociedades que en principio genera, su punto de despliegue. En el fondo, es sobre la base de esta idea de *vacío* en la vida social sobre la que se desmonta el control de los tiempos sociales hasta antes no controlados por el capital. Bien puede advertirse que en este espacio de lo *vacío* cabe el tedio, el aburrimiento, la angustia, el ocio, la soledad y todos los “vicios” siempre extirpables para los sectores sociales pudientes de la sociedad occidental del siglo xix y xx; en última instancia, los promotores de la industria pronto parecen haber advertido que aquí cabe también la reflexión. Con relación a todos aquellos grupos humanos que no produjeron las industrias culturales no parece haber existido ninguna concesión en términos de promoción y aceptación consensuada de las celebradas virtudes del consumo de los productos de la industria que, precisamente, se encaminarían a llenar los vacíos de la sociedad¹⁰. Para el caso

¹⁰ Situándose en la década de los treinta (edad de oro de la radio) De Fleur y Ball Rokeach nos dicen de la radio en la sociedad norteamericana lo siguiente: “La radio llenó las necesidades de millones de personas en crisis durante una época difícil [¿la Gran Depresión?]. Proporcionaba música para rehabilitar sus espíritus caídos, cómicos que les divertían y noticias dramáticas que les distraían de sus problemas personales. Las noches de intérpretes aficionados, el teatro, las series de episodios, las aventuras del Oeste y los números de variedades, eran programas seguidos fielmente para sus oyentes, una noche tras otra. Una persona que

específico de la radio, de aquí se desprende el argumento siempre citado y celebrado de la radio como el instrumento que posibilita la música de fondo, que acompaña, que llena las actividades de la vida cotidiana (Eco, 1995 [1965]: 275, 291, 300; Albert, 2002 [1981]: 158), como si de antemano estuvieran, en efecto, vacía. Pero, sin lugar a duda, el mayor impacto histórico es que en el plano social la industria de la música inicia un ascendente desplazamiento de los músicos de una posición central hacia una secundaria. El mismo Eco parece advertirlo al señalar que “la música ya no se consume como música, sino como ‘rumor’” (op, cit.: 291); y más aun, que la música sólo se comprende a fondo, “produciéndola y no solamente escuchándola” (Ibíd.: 289).

Pero, ¿cuáles son las características del espacio público, las reglas de este juego que instaure la presencia de la radio en una comunidad como San Mateo del Mar? En esta primera etapa tanto del desarrollo de la industria de la música como de su repercusión en la vida de San Mateo, hay un hecho elemental que determina las reglas. Esto es, los medios de producción radiofónica son propiedad los dueños de la industria musical. Por consiguiente el espacio radiofónico pertenece a una posición de exterioridad y por lo tanto está fuera del control de los miembros de la comunidad. Estamos hablando entonces de un espacio que posibilita una doble “distanciación”, por un lado de la audición físicamente distanciada que un escucha de San Mateo hace de los productos a través de la radio y, por otro, de la distancia simbólica y social que se instaure entre el universo tanto socioeconómico y cultural de uno y otro que la propia audición reproduce y hace efectiva. Es decir, a través de la radio se difunde un modelo de representación idealizada de la sociedad nacional en su conjunto. Pero esta mala figura de la “distanciación” solamente es posible gracias a la incorporación de la noción de espacio social, la cual en gran medida se hizo posible a través de la audición mediatizada de los productos musicales de la

caminara por la calle una noche de verano, mientras algún cómico popular estaba en el aire, podía escucharlo sin interrupción a través de las ventanas abiertas de las casas frente a las que pasaba” (citados por la CIRT, 1992: 97).

radio desde una posición local y desde la cual se “acepta” entablar una “relación de interioridad” (Echeverría, 2000 [1998]: 62).

Esto es posible, por un lado, debido a la propiedad privilegiada de los medios de producción y difusión. Por otro lado, los propietarios de estos medios son promotores de una representación del mundo y de la vida social que le da sustento y legitimidad a esta estructura discursiva que se filtra y opera en el orden de lo simbólico: la modernidad capitalista. Sin embargo, la lectura de la modernidad capitalista que hacen los propietarios de los medios de producción radiofónica en México tiene características particulares, ya que al lado de la promoción ferviente de los valores del capitalismo burgués como el individualismo, el consumismo y la eficiencia, entre otros, se promueve también una representación tradicionalista y católica de la “gran familia mexicana” (Pérez Monfort, 2002)¹¹. Paulatinamente, la representación de la vida social que promueven los productos de la industria musical mexicana a través de la radio, se impone sobre otras visiones del mundo no solamente diferentes sino *divergentes* (Echeverría, 2002 [1998]); y sí, lentamente, con el transcurrir del tiempo, los productos de la radio se fueron ganando de a poco el “favor” de la gente. Precisamente, lo que pretendo subrayar aquí, es que a través del consumo de los productos de la industria de la música que socializó la radio durante la primera mitad del siglo xx, se fueron filtrando elementos de otra visión del mundo que involucraron en otras dinámicas a los miembros de la comunidad.

Por otro lado, el modelo radiofónico que la iniciativa privada impone en México, como en la gran mayoría de los países del mundo, hizo de la “diversión” mercantilista y la propaganda política los dos pedales esenciales de su existencia (Michel, 2004 [1990]: 94. Ver 92-93). Las reglas del juego de la construcción del

¹¹ Matizando. Aun dentro de la clase dominante las nociones de lo moralmente deseable dentro de los espectáculos y las diversiones, no han sido siempre, por no decir casi nunca, unánimes. A un tiempo, conviven las posiciones *puritanas* y moralistas, como les llama Jesús Torres (?) para el periodo del porfiriato (91-92), en confrontación abierta y a veces encarnizada con relación a las posiciones, también burguesas, pero promotoras de una vida social mucho más holgada; habrá que decirlo, promotoras de un ideal de bienestar, confort y placer del moderno (ver Torres [?]: 91-92). Para este mismo punto y para mediados del siglo xx ver A. Sevilla (1996: 36-37) en donde habla de la reglamentación de los bailes y los salones de baile en la Ciudad de México.

espacio social imaginario encuentran precisamente en la veta de la “diversión” y el “entretenimiento” un camino para reproducir la diferenciación socioeconómica y cultural en el orden de lo imaginario y lo simbólico. El escucha se imagina cosas a través de la programación musical, se siente próximo, en cierto sentido interpelado directamente como individuo (Hobsbawm, 2005 [1995]: 199); de hecho, el mecanismo es complejo en la medida en que, un escucha que no ocupa una posición hegemónica al interior del espacio social nacional, al mismo tiempo que se siente “dentro”, se reconoce también excluido. La dimensión concreta de su vida social cotidiana lo acomoda en su preciso lugar.

Ahora, si bien es cierto que la audición de la radio crea una vaga noción de que existe otro lugar, otro territorio, esta representación no necesariamente se traduce en una idea precisa de una nación¹². En otros términos, la audición distanciada y mediatizada no crea mecánicamente una noción de pertenencia en el sentido cívico y patrio de los nacionalismos modernos¹³. En todo caso, más parece haber generado un sentido de exterioridad y de lejanía, y es por ello que planteo que la presencia de la radio “rompe”, en cierto sentido, con la concepción autocontenida de localidad e inaugura la conciencia de la “grandeza” y la exterioridad del mundo¹⁴.

¹² Benedict Anderson plantea que en el mundo la construcción de los nacionalismos oficiales promovió la estandarización de las sociedades amplificadas a través de la unificación de las lenguas vernáculas y de la alfabetización. Naciones que se imaginan limitadas, soberanas y como una comunidad (1993 [1983]: 24-25). En este proceso y a través del capitalismo impreso (literatura y diarios) las pequeñas capas lectoras, sobre todo de las sociedades europeas, se imaginan pertenecientes a una sola comunidad. En este sentido, para Anderson los letrados fueron importantes en el proceso de construcción de las nacionalidades (op. cit.: 149). Por ello plantea que “la convergencia del capitalismo y la tecnología impresa en la fatal diversidad del lenguaje humano hizo posible una nueva forma de comunidad imaginada, que en su morfología básica preparó el escenario para la nación moderna” (op. cit.: 75). En este mismo proceso de construcción de las nacionalidades nos dice que “...la radio permitió que se hiciera a un lado a la imprenta y se creara una representación oral de la comunidad [nacional] imaginada en la que apenas penetraba la página impresa” (nota al pie p. 87 en op. cit.).

¹³ Con relación a la construcción imaginaria de lo nacional, J. Martín-Barbero nos dice lo siguiente: “El cine en algunos países [latinoamericanos] y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación” (2001 [1987]: 179). Para este mismo autor la “cultura de masas” de mediados del siglo xx, dirigida esencialmente a los sectores populares del campo y de las ciudades en ascenso de toda Latinoamérica, “constituiría una clave de acceso al sentimiento de lo nacional” (Ibíd.: 185), en la medida en que las mismas “masas encontraron reasumidas, de la música a los relatos en la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y expresarlo” (Ibíd.: 173).

¹⁴ En relación a África, Albert nos dice que la radio “rompe el aislamiento del mundo campesino”, (2002 [1981]: 156).

vii. iv “Antes pura arena” (L.N.)

Los procesos de modernización desplegados por los centros hegemónicos sobre las periferias interiores del país se llevan a cabo en diversos ámbitos de la vida social¹⁵. En su conjunto, los procesos de modernización introducen paulatinamente otra representación del individuo y de la vida social trastocando de manera irreversible la representación social “interna” de la realidad así como las estrategias culturales a partir de las cuales se reproduce la misma cultura.

Dentro de estos procesos, y antes de pasar a lo que pretendo desarrollar acá, es importante mencionar a la educación bilingüe como uno de los procesos de modernización promovidos estratégicamente por las políticas del estado nacional y que más repercusiones ha tenido a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado a la fecha. La envergadura de este proceso se comprende con justeza si se valoran las implicaciones ideológicas que involucran el hecho de hablar otra lengua. Hablar significa reproducir performativamente a través de los actos de habla toda una representación del mundo. Pero el cuadro resulta más elaborado si se menciona que la mayoría de los miembros de la comunidad son hablantes de *ombeyüts*, cosa que equivale a decir que son poseedores de dos instrumentos a partir de los cuales objetivan dos concepciones no solamente diferentes, sino incluso, divergentes de la vida social. El origen histórico de esta condición bilingüe, ya como un fenómeno más generalizado al interior de San Mateo, hunde sus raíces en la década de los sesenta ya que hasta antes de esta fecha, a pesar de haber existido los primeros grados de instrucción primaria, la comunidad fue esencialmente monolingüe. De tal suerte que, a diferencia de lo que sucede en otras comunidades del país, acá primero llegaron los ecos de la incipiente modernidad nacional a través de los discursos musicales transmitidos por las radios, que las propias “luces” cuasi evangélicas que según la ideología posrevolucionaria transmitiría la educación.

¹⁵ Para 1930, en México existen 32 radiodifusoras y el sistema radiofónico crece como red del centro hacia la periferia (Cirt, 1992: 57). En este mismo año crean a la XEW, “La voz de la América Latina desde México” (Pérez Monfort, 2000).

La presencia repentina de la radio representa para los individuos de la comunidad una fisura con relación a su universo de significados precedente. Así mismo se inaugura una suerte de conciencia de “la grandeza del mundo”. Más adelante revisaré cómo opera esta noción arbitraria que denomino de *grandeza*, y que se finca en las supuestas *posibilidades* que en distintos ámbitos de la vida social parecen abrirse a partir de la presencia directa de los procesos cuando no de los objetos de la modernización. Al mismo tiempo, la experiencia de esta *grandeza* o *amplitud* del mundo (no solamente en su sentido objetivo, sino en el sentido de mundo social, representacional) encuentra su punto de contrastación en un dispositivo de *contención* que los miembros adquieren a partir de las fuerzas integradoras de su propia cultura. Es decir, si bien toda entidad tiene una tendencia inmanente a mantener dentro de sí a sus propios miembros, ello no inhabilita, como posibilidad solamente, el eventual “aventuramiento” hacia lo desconocido en relación al universo representacional original, esto es, del mundo propio cuyos horizontes se hunden en el paisaje circundante. Esto equivale a decir que las fuerzas que contienen a la comunidad, encuentran su contraparte en otras fuerzas contrarias, que al mismo tiempo que le dan dinamismo y plasticidad le introducen elementos de conflicto y tensión entre dos fuerzas opuestas. Si introducimos ahora el argumento de que la construcción social e histórica de la realidad parte de lo que se reconoce, legitima e instituye como *lo real* a través de diversas prácticas culturales y a partir de las cuales la propia representación se reproduce, se comprenderá entonces que en los espacios de tensión que se abren a partir de la interacción con otros universos simbólicos, los individuos, o la comunidad en su conjunto a través de estos, fijan una posición ideológica, política en última instancia, al interior de un espectro social y cultural amplificado dentro del cual se encuentran inevitablemente inmersos. Esta idea de interacción la circunscribo al ámbito de las relaciones económicas, políticas e ideológicas que los diferentes componentes sociales desarrollan al interior del Estado nación mexicano. Dada la pretensión de “forjar patria” (Gamio, 1982 [?]) que los grupos dominantes encarnados en el estado nación le imprimen a la política

socioeconómica y cultural a partir de las primeras décadas del siglo xx, la interacción, directa o distanciada, de los pobladores de San Mateo con otros universos simbólicos y con otros componentes sociales es, de entrada, inevitable. Pero a la par de los procesos modernizantes que promueve el estado, la iniciativa privada desplaza también sus propios intereses.

Desde una posición local, bien puede plantearse que en un primer momento los individuos interactuantes no se reconocen plenamente en los universos de significados mediatizados por los productos de la industria musical a través de la radio. En esta especie de “desconocimiento de sí” en lo otro ajeno y distante se abre el espacio para una suerte de “reconocimiento de sí”. Un poco en este sentido, la representación local de la realidad es una suerte de “gran espejo” cuya tendencia es a reproducir sobre la dimensión histórica del tiempo la imagen de lo propio. Esta tendencia está evidentemente motivada por las fuerzas inmanentes de la continuidad y la reproducción de la comunidad. En breve, uno se reconoce y se representa en sus prácticas habituales y la irrupción de un elemento ajeno implica necesariamente una renegociación permanente como la posibilidad de re-conocerse¹⁶.

¿Cuáles son los elementos ajenos que llegan a San Mateo y qué instauran? Estos elementos son los procesos de modernización que en la comunidad se traducen en la introducción, entre otros y después de que mediara el siglo xx, de la luz eléctrica, el agua potable y la carretera. Luz, agua y carretera constituyen una triada, un parte aguas recurrentemente evocado en el discurso de los pobladores de San Mateo¹⁷. La materialización de estos procesos de modernización promovidos los

¹⁶ Para Frederik Barth “la naturaleza de la continuidad de las unidades étnicas [...] depende de la conservación de un límite” (1976 [1962]: 16); conservación del mismo pero en la interacción con otras unidades en diferentes situaciones sociales. Los procesos de interacción entre los actores sociales permite que se entablen “distinciones contrastivas” redefiniendo constante y permanentemente las pertenencias sociales de los individuos dentro de los grupos o de los grupos en su conjunto a través de estos (Ibíd.).

¹⁷ Además, recuerdo principalmente de la población adulta, con la carretera llego la cerveza, otras ropas, otros modos y con la luz se ‘alinearon’ las calles que antes guardaban una relación ‘curveada’. Esta última mención no es anecdótica ya que, aunado a los fuertes vientos del norte que a lo largo de los años han literalmente barrido con las dunas de arena, la disposición espacial de la comunidad se ve alterada con la introducción de la luz eléctrica. Pero, sin duda, el hecho más significativo es que con la luz eléctrica hay una aceleración de la presencia del radio en la vida cotidiana, hecho que conlleva una otra alteración, sin lugar a dudas más significativa. Este suceso coincide con un acontecimiento doble y emparentado a escala mundial: el

unos por el estado y los otros por la iniciativa privada, representan una delimitación temporal entre el antes y el ahora que recurrentemente aparece en la reconstrucción discursiva que los pobladores adultos de San Mateo hacen de su historia de los últimos tiempos y que en la mayoría de ellos aparece como un notable y ambivalente signo de progreso y decadencia. Su presencia tiene fecha, se le recuerda con precisión. Por su cuenta, la aparición de la radio parece diluirse en la memoria de la gente. Los recuerdos vagos de que aquél o éste otro tenían un radio transistor, contrastan con el recuerdo claro y manifiesto de que poseerlo era no solamente un bien privado, sino un claro signo de riqueza. Si bien el recuerdo es impreciso y no es traducido precisamente como signo de progreso o modernidad, la radio, sin duda, “llegó para quedarse”.

vii. v. El consumo descontextuado

Escuchar música a través de la radio es una actividad mediada por una relación de distancia y en la que el aparato electrónico mismo, en un principio, es la misma mediación. Pero lo que ahora pretendo es caracterizar la relación que se entabla entre el individuo que escucha y la información que consume a través de los productos de la industria musical difundidos por la radio¹⁸. Primer elemento: esta no es una relación cara a cara, sino sujeto-objeto. La radio es un objeto cuyo funcionamiento se acciona o se suprime a partir de la acción directa de un individuo. Segundo: en tanto no es una relación sujeto a sujeto (o sujetos) la audición de los discursos “aíslan”, en cierto sentido, al que escucha. Es decir, a partir de sus propia subjetividad, en su fuero interno, el individuo que escucha interactúa con otros “sujetos” en el orden de lo imaginario a través de los discursos musicales pero no

abaratamiento de los aparatos reproductores y la masificación de los mismos (ver también Ramírez, 1987: 20, 248).

¹⁸ Guillermo Michel nos dice que la prensa escrita, la radio y la televisión, son medios “para quien desea estar en contacto con el mundo- con lo “otro”, con los “otros”- *un vínculo con todo lo lejano*: un acto de comunicación” (2004 [1990]): 72); una suerte de ponerse en contacto con “ese ‘emisor’ invisible” (op. cit.: 74).

directamente. En cierto sentido, puede decirse que el que escucha interactúa con otros sujetos y otras ideas en tanto que él despliega en el acto una suerte de dramatización simultánea e introspectiva¹⁹. Pero lo significativo es que en el fondo ésta es una interacción distanciada y mediatizada en la medida en que en el acto de escuchar la radio no hay sujetos reales otros. A un tiempo, dicha interacción es “ficticia” y eficaz. Es ficticia porque los sujetos productores de los discursos musicales (los músicos) no están presentes en la dimensión de lo real, en su sentido objetivo, en ese mismo momento en otro lugar (como de hecho sí sucedió en los primeros momentos de la radiodifusión en el mundo y en México antes de que fuera posible perfeccionar la calidad de las grabaciones de la música), y por lo tanto la interpelación propia de las relaciones intersubjetivas está ausente. En contraparte, es eficaz, efectiva, en la medida en que detrás de la disposición “voluntarista” del individuo hacia con el aparato electrónico y los productos de la industria musical, el que escucha si interactúa con otro universo de significados movilizados por la transmisión, reproduciéndose, en el fondo y en el orden de lo simbólico, la configuración de las distancias entre las diferentes posiciones sociales que cada entidad, San Mateo del Mar en este caso, ocupa hacia el interior de un espacio social amplificado. Hay que agregar que el escucha no es responsable de la producción ni de los medios receptores (salvo de su propio radio) que la hacen posible. Más aún, este supuesto margen de electividad está en el fondo condicionado y no es controlado, en ninguna forma, por los que en la localidad escuchan, sino justamente por los propietarios de los medios de producción radiofónica y de la industria musical, cuyos intereses ideológicos y económicos se desprenden de otra representación de la vida social, en principio, ajena a los escuchas de San Mateo²⁰.

¹⁹ El mismo Michel plantea que escuchar la radio alimenta fantasías (2004 [1990]: 104).

²⁰ Si bien es hasta cierto punto pertinente plantear que “no hay, de ninguna manera, monopolio en la recepción” (Albert, 2002 [1981]: 68), la reflexión no puede dejar de lado el hecho, simple si se quiere, de que la escucha es condicionada, en parte porque no dependen de los consumidores los contenidos ideológicos de la producción, y en parte porque no son ellos los depositarios, los dueños en una palabra, de los medios de producción. En este sentido, la recepción es acotada desde la propia producción.

La presencia repentina de la radio en la vida cotidiana de San Mateo del Mar constituye en este sentido un dispositivo silencioso desplegado desde fuera y a través del cual se empieza a socializar otra representación del mundo a partir del consumo descontextuado de los productos musicales de la industria. Ahora, como puede advertirse, la gama de productos musicales de la industria, así como sus propias características, han ido variando durante el tiempo haciéndose cada vez más complejo el cuadro de las interacciones. En un primer momento los estudios/teatros (Pérez Monfort, 2002: 100-101) difunden una programación musical mayoritaria, por no decir exclusivamente, en español, de boleros y “música mexicana”²¹. A ello se suma el hecho de que la industria de la música en su diseño de producción direcciona el consumo los productos hacia determinados sectores de la sociedad nacional. Hay que adelantar que las características, tanto de la industria como de sus productos, son diferentes para la primera y la segunda mitad del siglo xx. En su primera etapa la industria de la música en México esta esencialmente marcada por un exacerbado nacionalismo político y cultural cuyo fundamento ideológico se encuentra en los intereses económicos, políticos y culturales de los sectores sociales hegemónicos que se encarnan en el estado nación después del proceso revolucionario 1910-1921²². Se emprende entonces la construcción imaginaria de “lo mexicano” que encuentra en el ámbito de los productos musicales difundidos a través de las radios y de la industria cinematográfica, una de sus fuentes más efectivas de reafirmación y socialización. En otras palabras, en la primera etapa de la industria de la radio en México, y especialmente el consorcio de la XWE y el

²¹ Antes de la década de los cincuenta las transmisiones radiofónicas se hacían desde un “estudio teatro” (Pérez-Monfort, 2000: 100-101) al cual, incluso, asistía la gente. Esta modalidad en la cual era posible transmitir al mismo tiempo que se producía la música, y que no sólo es una característica de México, sino del desarrollo de la radiodifusión en el mundo, se ve a la postre modificada.

²² Ver Roger Bartra (1987: 16,17) y Ricardo Pérez-Monfort (1994). A través de la industria de la música (y del cine) la imagen sonora y estereotípica que construyen tanto las políticas oficiales del estado nación como la misma industria cultural, es una imagen de una profundidad premoderna (elemento de contraste necesario sobre el cual desplegar y legitimar las políticas de modernización política, económica y cultural), al mismo tiempo que socializa la idea de que la “nación mexicana” es depositaria de una memoria y de tradiciones históricas. Por otro lado, el nacionalismo cultural posrevolucionario musicalmente tuvo sus repercusiones, no solamente en la promovida y patrocinada construcción de un nacionalismo musical y de una ideología sobre los orígenes y la formación de las “músicas mexicanas”, sino en la construcción de formas musicales populares y masivas como la aludida “música mexicana” y “ranchera” (ver Ruiz, 1997: 22-23).

camino industrial y monopólico que ella inaugura, construye una representación sonora, estética, emotiva y discursiva, inventada en última instancia, de lo mexicano y la cultura nacional (Pérez Monfort, 1994). En los años de gloria de la radiodifusión mexicana no solamente se modela el gusto de la población que escucha, sino que a través de los mismos productos musicales se siembran dispositivos que contribuyen a una suerte de configuración emocional al tiempo que afianza una representación moral de la “gran familia mexicana”, esencialmente conservadora y católica (Pérez-Monfort, 2000: 110, 112)²³. En otros términos, en el orden de lo imaginario se delinean las características sonoras musicales de lo nacional en dos bandos: nacionalismo musical para la intelectualidad y popularidad para el “pueblo”²⁴.

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo el diseño de la producción se despega de la voluntad nacionalista de las primeras décadas y toma los derroteros que le imprimen los intereses económicos de la industria privada de la música. La construcción imaginaria de lo nacional pierde terreno y los productos de la industria de la música empiezan a diversificarse y a ser dirigidos en su propio diseño a una sociedad nacional cada vez más diferenciada cultural y económicamente. Aquí, por razones que se expondrán adelante, hay que destacar aquellos especialmente dirigidos a los sectores no hegemónicos de la sociedad nacional y que pueden reconocerse dentro de la categoría cuya ambigüedad propiamente musical se compensa con el claro sentido social y clasista que ella encierra: la “música grupera” (Carrizosa, 1997)²⁵. Dentro del contexto de la diversificación de los productos de la industria los consumidores entablan relaciones de distancia o proximidad con los

²³ Con relación a la idea de la configuración emocional algunas reflexiones de Guillermo Michel, hechas desde un mirador fenomenológico y parafraseando a Edmund Husserl, vienen a colación: “la emoción es un cierto modo de aprehensión (comprensión) del mundo [...] Pero esa emoción es encarnada, está en el propio cuerpo, concebido como *nudo* de relaciones, siempre comprometido con ciertos proyectos que lo mueven, lo emocionan, lo lanzan a una acción o a otra” (2004 [1990]: 75). A manera de complemento valen algunas líneas de Ricardo Pérez-Monfort con relación a una de las fórmulas musicales arduamente explotada por la industria de la música en su primera etapa, la canción ranchera: “canciones de aquel género melodramático que parece englobar aquel mundo de lo campirano, lo silvestre y lo macho fanfarrón bajo la ambigua combinación de la ‘canción ranchera’” (2000: 108).

²⁴ Para algunas ideas relativas a este último punto ver M-Barbero, op. cit.: 187-188.

²⁵ Aclaración. El texto de A. Carrizosa es uno de los pocos en la literatura mexicana sobre la música popular y comercial, ya no se diga sobre la industria de la música. Este documento es más bien de carácter periodístico, sin embargo da cuenta, desde dentro, del desarrollo de la industria de la música y del espectáculo en México.

mismos productos. Esto es, la distancia, en términos de lejanía o proximidad, está dada por el mayor o menor margen de elementos discursivos compartibles y reconocibles entre el producto musical y la posición del sujeto escucha/consumidor. Es decir, éste último se relaciona de manera diferencial con los distintos productos/discursos musicales que transmite la radio según comparta o no elementos a partir de los cuales pueda representarse o no en ellos. No es lo mismo, por ejemplo, escuchar a los “Bukis”, Raif Conif o The Beatles, variedad, dicho sea de paso, que puede ser incluida en una misma programación. Un ejemplo argumentativo: de qué manera un individuo de una comunidad como la que aquí nos ocupa se representa en el discurso musical por ejemplo de una canción “amorosa”, si en su propia lengua no existe una palabra que designe a lo que vulgarmente desde una perspectiva de occidente podríamos entender por amor o “enamoramiento”. Evidentemente el ejemplo es arbitrario y sin embargo funciona para exponer que al interior de la comunidad el consumo de los productos de la industria musical a través de la radio también fue y es diferencial, considerando esencialmente tres aspectos: los anhelos e intereses individuales, la posición social hacia el interior y la propia trayectoria individual. Hay que adelantar que las nuevas generaciones son esencialmente bilingües, hecho que los posibilita a consumir de forma diferente los productos musicales de la industria con relación a las primeras generaciones de mediados del xx para las cuales la sola presencia de la radio, puede entenderse como un elemento de delimitación temporal. En tanto los primeros nacen con la radio y en términos generales crecen hablando *ombeyüts* y castellano, es probable que tiendan a representarse más en los discursos de la industria musical que con el tiempo también se va haciendo más compleja, en la medida en que cuentan con ese otro instrumento a partir del cual se escucha, se piensa, se siente y se comporta en el mundo social, de manera diferente. La abrogación hegemónica de la construcción de los sentidos a través de los productos musicales representa en este caso una de las características definitorias de la industria de la música en México y del mundo entero.

Pero hay que volver un poco al punto del consumo descontextuado. De todos es bien sabido que la interacción intersubjetiva no esta exenta, en ningún sentido, de complicaciones y conflictos entre los participantes. Al contrario, estar en un espacio y en un tiempo culturalmente construido y significado que no sea el propio, e inclusive el propio, puede resultar literalmente *des-concertante*. Si se considera que las formas, los tiempos y los espacios están simbolizados socialmente y cumplen además la función de orientar la experiencia, se comprenderá entonces el efecto de des-concierto en la interacción intersubjetiva aun en su acepción “ficticia” anunciada anteriormente, entre diferentes. Un ejemplo dramático y arbitrario, absurdo en cierto sentido, puede ilustrar lo que pretendo exponer: un miembro de San Mateo, perteneciente a uno de los grupos ceremoniales que hacen música, puesto de repente en una de las salas de concierto del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, escuchando un concierto de música contemporánea; viceversa, cualquiera de los músicos de la orquesta que hace música contemporánea, puesto de repente en una procesión, por la madrugada, con rezos, cantos y otras expresiones musicales en la playa de San Mateo del Mar. Demás está decir que el efecto del *des-concierto* está mediado por las distancias sociales y culturales, en breve, por las representaciones diferentes de la vida social. Todo ello, expuesto para señalar que el consumo de los productos de la industria musical a través de la radio es descontextualizado de su tiempo y espacio de producción. De igual forma a través del consumo se establecen relaciones de distancia, en su sentido simbólico y literal, entre los individuos consumidores y los espacios, tiempos y motivaciones de producción. La radio, representa en este sentido un sofisticado instrumento que a partir de la construcción de la “ficción” de la proximidad entre los interactuantes, reproduce silenciosa y cotidianamente la distancia social. Pero hay que dar otro apretón a la tuerca: la descontextualización es una característica inherente tanto a la industria de la música como a sus propios productos, en tanto es ella la que ocupa una posición hegemónica, simple, por ser la propietaria monopólica de los medios de producción y difusión englobadas dentro de la comunicación masiva.

vii.vi. La modernización sonora y la música nueva

1960. La luz no vino sola, con ella llegaron la carretera, el agua potable y la cerveza; poco a poco parecen haber cambiado las músicas y el sentido de la fiesta. Si bien puede decirse que las expresiones musicales de los pueblos han sido y son el resultado de múltiples interacciones entre diferentes componentes culturales, así como de distintos procesos históricos a lo largo del tiempo, en el siglo xx adquieren un giro radical a partir de la participación activa de los instrumentos técnicos y comunicativos como la radio y el cine, en un primer momento, la televisión y los reproductores de cintas, discos y videos, después, en el desarrollo de la vida cotidiana. A partir del giro pautado por esta presencia, tanto los músicos como los miembros de la comunidad que no desempeñan esta actividad, se ven involucrados en otra dinámica social. En un primer momento lo que parece haber sucedido es que la presencia de tales instrumentos se traduce en diferentes modalidades que pudieron haber ido desde el reconocimiento de cierta proximidad gramatical y discursiva en los productos de la industria de la música, (en el caso de los músicos a través de la exploración interpretativa de la información recibida y a través de las posibilidades del propio lenguaje musical), hasta un distanciamiento y desconocimiento radical con relación a lo recibido, tanto gramatical como semánticamente. Con relación a este último aspecto hay que desplegar aquí el siguiente argumento. Los diferentes discursos que socializa la industria de la música a través de la radio, no se reducen solamente al aspecto propiamente sonoro. Por el contrario, sobre la base de éste y de manera concomitante, se socializan actitudes, modelos estereotipados de masculinidad y feminidad, contenidos relacionados con la muerte, la vida y el amor, en síntesis, formas de ver, sentir y estar en el mundo²⁶. Estas primeras interacciones mediatizadas por la radio repercuten en la vida social de sus iniciales consumidores, tanto en la percepción de su propia realidad y de sus expresiones, como en la valoración asociativa de lo escuchado, introduciéndolos desde entonces en una

²⁶ Vale la pena recordar aquí que Max Horkheimer y T. Adorno reconocen el empleo de modelos estereotípicos como una de las características esenciales de los productos de la industria cultural. Estos modelos se convierten en modelos imitables y para la acción en la vida corriente de los consumidores.

dinámica irrevocable con una serie de discursos y de información que escapa a sus posibilidades de control. Vale aquí una acotación: este último elemento no los inhabilitó a darles un otro uso, tratamiento y significado. Sin embargo, la dinámica estaba sembrada.

Y es justo esto lo que aparece como telón de fondo detrás de la aparición “repentina” de la radio. Es decir, asistimos a la inauguración de una novedosa modalidad de reproducción de las posiciones sociales de la realidad en su dimensión simbólica a través de los contenidos de los productos de la industria musical y al interior de un espacio público particular. Con el uso económico y político de la tecnología se encuentra un vehículo para reproducir la diferenciación cultural y económica en el orden de lo simbólico y a través de las prácticas musicales. Cabe señalar que a partir de la segunda mitad del siglo xx la industria comienza a caminar al margen de las políticas del estado. Más aun, las motivaciones de la industria de los medios (incluida la radio y la industria musical) son imperativos para las decisiones del estado. Ahora, el papel que estos instrumentos como la radio y después los reproductores de cinta empiezan a jugar al interior de la comunidad encuentra su correlato en las diferentes políticas de modernización que en diferentes ámbitos de la vida social los gobiernos promueven hacia la comunidad. La presencia contundente de estos instrumentos en el desarrollo de la vida cotidiana constituye desde entonces un elemento más que interactúa, a través, desde y para los individuos, con una representación de la vida social y de la propia existencia del y en el cosmos. Los depositarios de una representación cuya profundidad histórica y complejidad cultural quedan desde entonces involucrados, desde fuera, a otra dinámica política, socioeconómica y cultural. Por otro lado, este giro histórico ceñido por la presencia de dichos elementos técnicos en el desarrollo cotidiano de la vida social de San Mateo, inaugura al mismo tiempo un cierto margen de posibilidad creativa a partir de la cual algunos elementos externos son incorporados “positivamente” a la vida orgánica de la comunidad. En otros términos, de la mano de la presencia de otros discursos musicales mediatizados por la radio, se inaugura una negociación, en las

fronteras de la mismidad, de lo distante y desconocido, entre la necesidad social de la permanencia y la continuidad, y la eventualidad creativa como el margen de posibilidad expansiva. Es decir, esta eventualidad se presenta al mismo tiempo como una necesidad propia de la interacción mediante la cual se dirime temporalmente la fricción y se fija una posición. Hay que revisar ahora estos elementos de incorporación “positiva” a la vida de la comunidad y que son al mismo tiempo la consecuencia directa de las dinámicas en las que se vieron involucrados. En el ámbito que aquí nos ocupa se traduce en las nuevas prácticas musicales, o de la “música nueva”, ‘moderna’ como dijo haber preferido Porfirio, el único hijo varón de uno de los memorables maestros músicos de lo ceremonial de San Mateo, (E.P.).

Los bailes²⁷. Algunos de los músicos que participan haciendo lo ceremonial han tocado en otro tipo de agrupaciones, otro repertorio, otras músicas y, por tanto, para otro tipo de situaciones sociales como los bailes en el contexto de la celebración de las mayordomías. Antes de que hubiera luz eléctrica, la orquesta (marimba, contrabajo, batería –bombo, tarola y platillo–, metales y maderas como saxofones, trompetas y clarinetes, e ideófonos como marácas y güiros) se consolida como la agrupación musical que con un repertorio compuesto por danzones, boleros, sones regionales, chilenas y “tropical”, ameniza el espacio festivo de los bailes y de las celebraciones. Cabe destacar que en los géneros del propio repertorio tocado por las orquestas, se advierte ya una clara influencia de la industria de la música de la primera mitad del siglo xx, que encontró en la radio y en los discos grabados su instrumento esencial de afirmación y consolidación²⁸.

²⁷ La incorporación de los bailes en San Mateo, así como en el resto de las comunidades huaves, a los contextos de celebración religiosa, son una influencia clara de las ciudades hegemónicas como Juchitán y Tehuantepec. Con relación a las comunidades circunvecinas, estas dos pequeñas ciudades no solamente han representado los polos de una intensa actividad económica y comercial, sino que además han pautado los ritmos de las modas y las costumbres en el contexto regional.

²⁸ Vemos el caso interesantísimo de un músico que no es de San Mateo, pero con el cual algunos de los músicos de San Mateo han tenido una estrecha relación: don Agustín Ortiz de Tehuantepec. En la década de los cincuenta formó la “aristocrática orquesta de Agustín Ortiz” y tuvo un impacto regional hasta los setenta, fecha, ésta última, en la que decayó debido al impacto de los “conjuntos” que se fueron ganando el gusto de ‘la chamacada’ (A.O.). Esta *big band* reprodujo un repertorio afianzado a través de la radio y por los discos, lo cual nos habla claramente de la presencia contundente de la industria de la música en la región del istmo de Tehuantepec. Don Agustín recuerda con gusto haber tocado el repertorio de las grandes bandas que eran

La orquesta “Carta Blanca” y la “Corona” (esta última dirigida por un miembro del grupo músico ceremonial de los cantores), tocaron para amenizar las fiestas y los bailes de las mayordomías. El repertorio: tropical y danzones; uno de los músicos actuales de la banda dice que estos sólo para abrir el baile, ya que la gente no quería otros géneros como los sones o las polkas porque ‘no sabían bailar’ (A.C.). Los instrumentos: bajo (acústico primero y eléctrico después), trompetas, saxofones, marimba (sin las octavas bajas), güiro y batería (sólo bombo, tarola y platillo). Elemento interesante, ambas orquestas fueron motivo de filias, ‘como los equipos de fútbol’ (H.E.), y como ya podrá haberse advertido, *corona* y *carta blanca*, aluden a las dos primeras marcas de cerveza que se vendieron en la comunidad²⁹. Los allegados a ésta o aquella, no consumían de la *rival*. Es interesante que incluso antes de que llegara la luz eléctrica, el gusto por la “tropicalía” ya se había afianzado y precisamente a través de esta agrupación musical. Estas orquestas no cantaban y demás está decir que entre ellas había una clara y recordada competencia por la preferencia de la gente. Cabe señalar que la presencia de la industria de la música y el sucesivo impacto en el gusto de la gente determina dramáticamente las formas musicales. La posterior introducción de la luz eléctrica sienta las bases para que la industria de la música corra con mayor soltura en tanto, literalmente, representa una fuente de energía tanto para los aparatos radio transistores como para los reproductores y amplificadores empleados después por los conjuntos. Pero volviendo a la determinación de las formas, antes de la presencia de la luz y de los conjuntos electroacústicos, las bandas primero, y después las orquestas, hacían

escuchadas en la radio, como el de la orquesta de Gren Miller. Durante los setenta, dado el cambiante gusto de la gente, en gran medida impuesto por la radio, este músico desintegra la orquesta y funda el conjunto de “los Cromáticos” incorporando instrumentos electroacústicos y con un repertorio principalmente de baladas cantadas. Con este conjunto se hizo ‘música sencilla’ (A.O). La historia personal de este músico da cuenta de las transformaciones impuestas por el desarrollo de la industria musical. Cabe destacar que antes de que formara la “aristocrática orquesta”, que amenizó los exclusivos bailes de la “aristocracia” regional, este músico dirigió una modesta orquesta que incluyó marimba, batería y contrabajo; orquestación que parece haber sido más popular y menos “aristocrática” y de en la cual las desaparecidas orquestas de San Mateo parecen haberse inspirado.

²⁹ Las empresas cerveceras históricamente en la región han sido las promotoras de los bailes, facilitando el mobiliario como sillas, mesas, carpas a cambio de la compra exclusiva de la marca.

piezas musicales sin letras y cuya duración era “indeterminada”. Es decir, la duración de las piezas musicales que animaron los bailes dependía de la evaluación directa y mediata que los músicos hacían sobre la respuesta de la gente, la cual se expresaba, al decir de los músicos, con júbilo, con baile o con desapruebo. Esto es, era un elemento determinado por la interacción entre músicos y auditorio y no por las exigencias espacio/temporales de las limitaciones tecnológicas de la época como sucedería después con los conjuntos musicales que se vieron forzados a que las piezas fueran más cortas para que literalmente cupieran en los “dos lados”, primero de los discos de cuarenta y cinco revoluciones y luego de los LP. Pero, sin duda, lo más significativo es que las músicas de las bandas y de las orquestas eran sin texto literario. Con los conjuntos musicales, evidentemente, daría un giro radical en tanto su repertorio se compondría principalmente de baladas cortas, cantadas en español y cuyo elemento temático esencial fue, y sigue siendo, la “amorosidad”. Como se advierte, se puede trazar una clara relación entre presencia ascendente de la industria de la música, construcción social del gusto y las transformaciones sustantivas en las formas musicales marcadas por las dos primeras. En este último aspecto son directamente los músicos los que tienen que modificar sus repertorios en clara atención a la demanda del gusto de la gente y los que, en última instancia, fuera del contexto de la fiesta, van siendo desplazados por la industria de la música.

La “circulación regional de los músicos”. Hay que agregar, además, que varios de los músicos de San Mateo, asisten como “refuerzos” a tocar con otras agrupaciones como bandas, orquestas y después conjuntos, de la región³⁰. Esto denota no solamente que conocen un determinado repertorio, sino que comparten un mismo lenguaje musical, regional incluso, y que posibilita, además, el flujo de

³⁰ Esta idea de “reforzar” las agrupaciones musicales con la finalidad de obtener mejores resultados en la ejecución musical y en la aceptación de la gente, ha sido ampliamente desarrollada por el etnomusicólogo Arturo Chamorro para el caso de los músicos *purépechas* en el estado de Michoacán (Chamorro, 1994 [1992]) y en contextos de competencias. En el contexto de este sistema musical, la categoría de “refuerzo” es parte de la jerga de los mismos músicos. En el contexto de las prácticas musicales de San Mateo del Mar, no representa una categoría usada por ellos y aquí la empleo arbitrariamente más para designar que algunos de los músicos de la localidad, literalmente, se *emplean*, ofrecen sus servicios, sus saberes prácticos como una alternativa de sobre vivencia.

influencias en ambos sentidos. Esto es, de los centros regionales hegemónicos hacia San Mateo y, como reza el anuncio de los camiones foráneos de la comunidad, “viceversa”. En este sentido los músicos como “agentes” que “llevan y traen”, refuerzan el movimiento pautado por los intereses de la industria de la música que cuenta con varias estrategias (radio, casetes, discos, gusto) construyendo de tal suerte un complejo circuito. La mayor presión se ejerce, efectivamente, de afuera hacia adentro. Estos músicos conocen el repertorio que el gusto de la gente resguarda con celo y que puede ir desde un número determinado de sones regionales, hasta las baladas, canciones, corridos y cumbias que la industria de la música impone como moda y que llegan a la comunidad a través de la radio o de la piratería discográfica³¹ (escuchar ejemplo 13 de apéndice 3).

Pero la presencia de la luz no solamente incide en las formas musicales sino también en el propio espacio festivo. Antes de la luz, por ejemplo, caída la luz del sol los bailes se iluminaban con bombillas de petróleo y veladoras que la concurrencia llevaba para la ocasión. En este sentido, la aparición “silenciosa” de la industria de la música a través de la radio y la presencia de la luz eléctrica, además de modificar las formas musicales y el gusto de la gente, modifica e instaura, consecuentemente, otras relaciones sociales que sobre la base, en este caso de los bailes precedentes, adquieren a la postre otros sentidos. En los contextos de las celebraciones religiosas y civiles los actuales bailes de conjuntos modifican dramáticamente el ambiente sonoro. Por ejemplo, la amplificación eléctrica del

³¹ Con relación al gusto y a la moda, podría refutarse que no es la industria la que impone, sino que es ella misma la que atiende la demanda del público. A este respecto Horkheimer y Adorno, en la obra hasta aquí citada, nos dicen que la “construcción del público, que en teoría y de hecho favorece al sistema de la industria cultural, es una parte del sistema, no su disculpa” (op. cit.: 167). En este sentido la industria de la música “se adapta a los deseos por ella misma evocados” (Ibíd.: 178). Por su cuenta Humberto Eco, y a pesar de reiterar una declarada distancia crítica hacia los dos autores anteriores, plantea más o menos lo mismo: “A un lado tenemos, y lo sabemos, una continua modelación del gusto colectivo por parte de una industria de la canción que crea, a través de sus divos y sus músicas, los modelos de comportamiento que después de hecho se imponen; y cuando los muchachos creen escoger los modelos según un comportamiento individual, no se aperciben de que dicho comportamiento individual se articula según la determinación continua y sucesiva de los modelos” (1995 [1965]: 281).

sonido es muy probable que haya modificado la interacción de la concurrencia en términos del volumen del habla, no se diga de la percepción acústica del espacio que desde el centro hacia la periferia inunda a la comunidad entera en las noches de baile, en donde los conjuntos de éxito regional aparecen con toda su parafernalia espectacular de luces, vestuarios y sonido, ocasionalmente hasta la madrugada.

La transformación de las agrupaciones y las formas musicales representan una evidente influencia de los procesos de modernización, así como de la demanda y el gusto también cambiante del público. Hay que señalar que esta noción de *lo cambiante* no tiene que buscarse exclusivamente en el gusto de la gente (modelado), sino en las motivaciones remunerativas (cuantitativas) que incentivan el cambio permanente de los productos de la industria musical. Aquí se entabla un noviazgo entre producto y gusto, evaluación y aceptación de la gente, que finalmente algo incide en la producción y el mantenimiento en el mercado de los productos³². Un gusto modelado externamente y motivado por otro tipo de intereses económicos e ideológicos propios de la industria musical. De la banda a la orquesta, y de la orquesta al conjunto, cambian las formas, los discursos y las relaciones sociales. El hecho de que algunos de estos músicos hayan experimentado en carne propia las transformaciones ocasionadas tanto por la industria como por el gusto de la gente, pasando de ser integrantes de bandas a orquestas, y de orquestas a integrantes de conjuntos, delata que estos individuos se vieron forzados a modificar sus prácticas, así como que las tres agrupaciones tienen un lenguaje musical compartido en tanto transitaron, habrá que decirlo, de formas musicales más complejas como las de las orquestas y las bandas, hacia las formas más simples de los conjuntos. Pero, además, estos músicos pueden transitar de las prácticas músicoceremoniales a las que no lo

³² No deja de ser interesante que al interior de la comunidad hay una clara convivencia entre los “exitografía” de antaño y la reciente. Esto es, los discos, y en ocasiones las canciones o la canción, de éxito de la “música gruperá” de los setentas a la fecha. La categoría de “exitografía” alude a los fenómenos de ventas que la industria de la música empieza a tazar y promover con mayor ímpetu a partir de la década de los setenta. Se promueve a través de la difusión de la radio y se taza a partir de la respuesta en términos de ventas en las tiendas de discos (ver Carrisoza, 1997: 17). Vale anotar que el desarrollo de la “industria de la piratería” tiene un desarrollo ulterior y más bien reciente y que en gran medida suelen ser sus productos en los que se ve reflejada una revaloración de la “exitografía” de antaño que tiene como objetivo impactar al público.

son, esencialmente, porque ambos universos comparten también elementos del mismo lenguaje.

Los “padrinos de control remoto”. Un último dato que refiere al impacto social de la industria de la música y de la radio puede verse claramente reflejado en la incorporación de la transmisión por radio de la celebración de las fiestas religiosas principales de la comunidad³³. La mediación el “padrino de control” (ver Ramírez, 1987: 142, 248; Hernández y Lizama, 1996: 66). Este padrino es el responsable de costear el gasto de la transmisión sonora, en vivo, del desarrollo de la celebración, sobre todo en la casa los celebrantes o mayordomos. Un miembro de la agrupación musicoceremonial de los cantores, (M.E), refiere que ‘se veía clarito’ las fiestas de Tehuantepec o de Juchitán de donde se copia la modalidad de transmitir, en tiempo real, las celebraciones. Esta es la primera modalidad colectiva en que las músicas, el barullo, la lengua, las risas de la gente de San Mateo se empieza a escuchar *allí*; dentro de la radio, y esto que parece anecdótico, de ninguna manera lo es. Al contrario es un giro radical. Es una primera manera de ocupar el espacio, de desplazarse y reconocerse dentro de él; de saber que la gente de fuera de la comunidad los escucha; es una manera de interpelar y en cierto sentido de apropiarse, acotada ciertamente, de los medios de producción radiofónica. Y efectivamente, la transmisión de las partes más festivas de las celebraciones nos habla del deseo manifiesto de hacerse “ver” (Martín-Barbero, op. cit.: 185).

vii. vii Industria, música ‘moderna’ y bailes

Si bien es cierto que el origen de los bailes populares, en su sentido genérico y como ocasiones sociales de fiesta e interacción, no se puede ubicar en relación directa y consecuente al desarrollo de la industria de la música, tampoco puede soslayarse el hecho de que a partir del siglo xx la industria de la música no solamente incide en el

³³ Esta práctica se adoptó primero en Tehuantepec y Juchitán, y de allí fue copiada por la gente de San Mateo ¿Pero qué delata esta práctica? No solamente que desde San Mateo se está atento a lo que sucede en las ciudades vecinas, a los nuevos hábitos que se establecen y a los cuales se pretende seguir, participar de ellos.

desenvolvimiento de los mismos, sino que los determina. En México, durante la década de los cuarenta los productos de la industria que difunde la radio contribuyen al proceso de construcción y homogenización del gusto entre distintas clases sociales (Carrizosa, 1997: 33; Sevilla, 2003: 92)³⁴. Este gusto se construye, en parte, a través de un repertorio expresamente producido para que fueraailable y encuentra en los salones de baile ciudadanos, además de la posterior venta de discos y de aparatos de reproducción para lo doméstico, su espacio de afirmación. No obstante, después de la década de los cincuenta, la industria de la música en México diversifica sus productos y construye la línea de lo que después se etiquetaría como “lo grupero”, dirigiendo con ello el consumo a determinados sectores de la realidad social nacional esencialmente populares, bien del campo o de la ciudad³⁵.

Ahora, el punto de articulación entre industria, radio y bailes se da de la siguiente forma. Los grupos que promueve la industria de la música, los promueve primero por la radio y si adquieren “popularidad” entonces les organiza giras regionales para presentarse no en foros, sino en bailes masivos que con el tiempo adquieren toda una parafernalia literalmente espectacular³⁶. Los bailes populares masivos, que poco a poco fueron creciendo en cuanto a los requerimientos del espacio y del sonido necesario para cubrirlos, son un elemento, un mercado más de

³⁴ Arturo Chamorro Escalante nos dice con relación a la influencia de las músicas para el baile, de la ciudad al campo, lo siguiente: “también las ciudades penetran con su cultura musical hacia el medio rural, llevando instrumentos y formas musicales que identifican a las nuevas generaciones en el ‘baile de salón’, además de la influencia notable que ejercen los medios de comunicación” (1984: 182).

³⁵ Una larga cita de A. Sevilla abona a las ideas planteadas: “El proceso de masificación que se empezó a observar en nuestro país a mediados de los sesenta, tuvo su expresión en el terreno musical con los conciertos que fueron organizados, en grandes explanadas, para el arribo de miles de jóvenes. En unos se escuchaba y se bailaba rock y en otros se presentaban grupos muy comerciales que tocaban una especie de cumbias a la mexicana conocidas bajo el nombre de ‘chunchaca’, que fueron adaptaciones de ese género colombiano, pero tocado con los mismos instrumentos que usaban los grupos de rock (Acapulco tropical, Rigo Tovar, Mike Laure, etcétera). La mezcla que se daba en la música entre la cumbia y el rock se observaba también en los diseños corporales, pues en la chunchaca predominaban los movimientos para el entrelazamiento de los brazos y los pasos hechos para el rock, con el ritmo de cumbia” (2003: 99-100).

³⁶ Después de la década de los cincuenta la industria de la música hecha mano de lo que Umberto Eco denomina como las “exigencias de espectacularidad” de la “música ligera” (1995 [1965]: 302). Para ver las dimensiones económicas y culturales transfronterizas que ha adquirido el fenómeno “grupero” ver A. Sevilla (2003: 102-103).

la cadena de la industria de la música en México. Son, también, una prueba de su funcionamiento bonante desde sus inicios a la fecha³⁷.

Los bailes de pueblo, o “populares”, son una extensión del gusto sembrado en la gente en gran medida a través de la radio, pero no solamente a través de ella. Sin duda se hacían bailes desde antes, pero la industria de la música le infunde otras características. A los bailes organizados entre empresarios y compañías y comités locales organizadores, generalmente (en sus inicios) en los contextos de ferias o fiestas patronales de las ciudades o pueblos de mayor importancia regional, la gente acudía a “escuchar [y observar] al grupo que se estaba escuchando en la radio o que tenía un par de éxitos” (Carrizosa, 1997: 33). Además de organizarse en los contextos de celebración de fiestas religiosas y ferias regionales, en un inicio se organizan para eventos conmemorativos de fines de cursos de escuelas, celebraciones de clubes, bodas, quince años y bautizos; esto es, para otro tipo de ceremonias. Pero, ¿cómo interpretar aquí los bailes populares de San Mateo?, ¿cómo entender a los grupos locales, cómo *versiones regionales* de los grupos de éxito? Sin lugar a dudas, los conjuntos electroacústicos son una respuesta orgánica del impacto de la industria de la música no solamente en esta comunidad, sino en todo el territorio nacional; son versiones “provincianas” de los grupos de éxito que ya sonaban en la radio. Inclusive, en algunos casos, los empresarios pueden volver a ellos para promoverlos e insertarlos en la lógica de la producción de la industria musical. A partir de los sesenta hay por todo el país una efervescencia de los grupos musicales versátiles que amenizan bodas, fiestas y bailes pueblerinos reproduciendo el exitoso repertorio de los grupos difundidos por las radios y la discografía gustados por la gente. En efecto, las “canciones de moda”, o que la radio y el “gusto” de la gente las convierte en tales, nos hablan de la existencia de todo un circuito industrial

³⁷ Claro ejemplo de ello es que alguno de los grupos musicales “gruperos” se convirtieron en productores y empresarios después de haber acumulado el capital suficiente para emprender el camino de la “fama” y la riqueza. Estas dos últimas menciones no son en ningún sentido retóricas, sino literales, en tanto algunos de los miembros de estas agrupaciones musicales adquieren una pretensión “enclasante” a través del consumo suntuario (Carrizosa, 1997: 37). Esto es, hacerse de una carrera “artística” dentro de la industria de la música como promoción social.

que involucra la producción, circulación y, evidentemente, el consumo de los productos de la industria³⁸. Posteriormente, en la década de los setenta hay un florecimiento de una vertiente de la canción romántica grupera que tiene repercusiones impactantes en la vida social a lo largo y ancho del país. Pero, más allá de su impacto musical y estético son, ante todo, agrupaciones que “crean fenómenos en ventas” (Carrizosa, 1997: 145). La industria marca los desplazamientos de los grupos musicales de unos géneros a otros, e incluso de la creación de algunos; mejor, los marca el mercado. Estos desplazamientos “de rocanrroleros a tropicaleros” (Carrizosa, 1997: 51) en esencia se hallaron marcados por el “comportamiento” del mercado. No quiero reservar las siguientes notas que explican cómo es que esto sucede. Dentro de la organización actual de la industria de la música, la elaboración de catálogos y la construcción de las “categorías de género”, tienen como finalidad incidir en la producción tanto como en el consumo (Negus, 2005 [1999]: 93). Las categorías de género refieren a la catalogación de las músicas en géneros musicales o más bien, comerciales (salsa, rap, rock latino, etcétera). Otra idea clave para entender la manera de operar de los grandes consorcios de la industria de la música, es la noción de territorio. Esto es, se construye un repertorio *internacional*, uno *regional* y otro *nacional* (Negus; Yúdice). Lo interesante es que el llamado repertorio internacional, uno de los más provechosos para las industrias (Negus, op. cit.: 266) tiene características formales bien particulares: baladas en inglés y con un acento particular (Ibíd.: 267-275; Yúdice, abiertamente le llama “anglo”, op. cit.: 186). En este sentido, las compañías se trazan como objetivo “trasladar a un intérprete del ámbito ‘nacional’ (Gran Bretaña, por ejemplo) al ‘regional’ (Europa), y luego al ‘internacional’ (el resto del

³⁸ Hay que agregar que la industria de la música en México desde sus inicios ha tendido una influencia y una presencia determinante más allá de sus dos fronteras (Carrizosa, 1997: 41). En la actualidad, la iniciativa privada mexicana tiene una industria musical fuerte (Yúdice, 1999: 192) aunque no alcanza las magnitudes de los grandes consorcios (BMG, EMI, Sony, Warner, Poly Gram y Universal; ver Yúdice, op. cit.: 182)). Además, todas las grandes disqueras (las seis monopólicas que controlan la producción y la circulación de la industria musical en el mundo) operan en México, bien a través de disqueras menores afiliadas, oficinas/estudios, extensiones de las centrales o en tanto tienen, son propietarios de los derechos exclusivos de “artistas” mexicanos (ver Yúdice, op. cit.: 210-220). De hecho, México es el segundo gran mercado de la industria musical de América Latina (Ibíd.: 224).

mundo y, si es de Gran Bretaña, a Estados Unidos)” (Negus, op. cit.: 270). Este proceso de “desterritorialización” “...es fundamental para la construcción y el marketing del repertorio internacional” (Ibíd.: 271).

Detallemos este proceso a través de un excelentísimo ejemplo de desterritorialización y de la construcción del repertorio internacional en el caso de una cantante japonesa, Mari Hamada, a la cual su empresa discográfica y su promotor pretendieron internacionalizar. Las siguientes palabras son de la cantante y son tomadas de Negus: “Cuanto más trabajo con productores, músicos e ingenieros internacionales y más visito Estados Unidos, Europa y otros países [y que conste que no dijo Nicaragua, Vietnam o México], más convencida estoy de que la música no tiene fronteras. Creo firmemente que mi música puede gustar en cualquier país, y espero que con este debut pueda cumplir el sueño de triunfar en todo el mundo” (Negus, 2005 [1999]: 272) Solamente como una pregunta abierta: ¿Existen criterios y requisitos extramusicales que definen la potencialidad de un artista internacional? En lo que toca a los mercados/repertorios regionales y locales, dos ejemplos puede ilustrar la cuestión: Luis Miguel, al igual que la categoría de género de rock latino, pertenecen a un mercado regional, que abarcaría desde los Estados Unidos de Norteamérica hasta la Patagonia; por su cuenta, la gran mayoría de los grupos mexicanos de la llamada “onda grupera”, se ubicarían más en un mercado nacional (aunque ello, empieza a cambiar en la medida en que estos productos empiezan a ser consumidos del otro lado de la frontera norte dada la creciente migración de hispanohablantes, específicamente de mexicano, hacia territorio estadounidense; ver Sevilla, 2003: 102-103).

En otros términos, hay una búsqueda incesante por producir a nuevos grupos que impacten el gusto de la gente a través de nuevos “géneros” o éxitos, a la par de que se pretende mantener a los grupos musicales probadamente aceptados por las ventas y en el impacto de los bailes masivos regionales³⁹.

³⁹ Promotores y productores de “talentos” (Carrizosa, 1997: 74) y de sonoridades novedosas emprenden una búsqueda por las regiones del país. Pero la búsqueda y el diseño de nuevos productos se dirige también hacia

La radio, como instrumento de avanzada, y luego la industria de la música entera *conquista el gusto* de la gente en todos los territorios e inaugura un proceso, efectivamente, de desplazamiento de las tradiciones musicales de pueblos y comunidades. Pero hay que centrarse precisamente en la conquista del gusto, en tanto los nuevos consumidores empiezan, paulatinamente, a representarse en otras prácticas musicales. Este desplazamiento se da sobre la base de otras prácticas musicales precedentes que si bien no forman parte de las ceremoniales, si constituyen prácticas y situaciones sociales para otro divertimento, por ejemplo. Después de los anteriores planteamientos generales revisemos someramente este último aspecto (esparcimiento) en el caso específico de San Mateo del Mar.

Los primeros instrumentos para la música de esparcimiento fueron en San Mateo la guitarra, la *marimbola* o marimbol y el cilindro, como la orquestación que animó a ciertos individuos antes de que hubiera, o contemporáneamente, bandas de viento, seguidas de las orquestas y después, con la luz eléctrica, los conjuntos⁴⁰. Pero vale aclarar aquí la mención anterior de “ciertos individuos”. Durante las fiestas principales del pueblo se instalaban en la calle principal cantinas en las cuales era frecuente la participación de trovadores andantes acompañados de guitarra y esencialmente cantando rancheras y corridos. Además, las cantinas establecidas en el pueblo fueron para la orquestación de cilindro, marimbola y guitarra, los espacios esenciales de su actuación. Es interesante subrayar, y ciertamente no como dato anecdótico, que en este espacio, masculino por antonomasia, fue donde se hicieron

otros sectores de la sociedad, como el infantil. Los ochenta son la década los “grupos juveniles”, los cuales son el resultado de la visión empresarial y mercantil de la industria de la música ya que “las disqueras habían olvidado el mercado infantil por completo” (Carrizosa: 1997 146). Este nuevo mercado recibió una enorme respuesta por parte de las clases medias urbanas, a tal grado que se requirió alquilar, ni más ni menos que un estadio de fútbol para darle cabida a la gente. De más está decir que la razón de los nuevos requerimientos literalmente espectaculares es evidentemente mercantil (op. cit.: 148-149). Este curioso autor de farándula, una suerte de vocero apologético de la misma industria en México después de los cincuenta, nos dice: “Nunca antes habíamos visto tal variedad y capacidad artística en los niños, tampoco se habían ocupado tantos productores, compositores, directores artísticos y compañías disqueras de apoyar a tanto talento” (op. cit.: 157).

⁴⁰ El *cilindro* es una modalidad de armónica y el *marimbol*, por su cuenta, es un instrumento de origen africano, lamelófono, cuya presencia en el país más bien parece ser reciente (siglo xix). Grosso modo, es un instrumento de acompañamiento que puede hacer el papel del bajo (Contreras, 1988: 123-124; Chamorro, [1984]: 206)

las primeras canciones-baladas en *ombeyüts*. Por otro lado, como en muchas otras partes del país, acá también las hojas de árbol representaron un instrumento sencillo y natural para hacer música⁴¹ (escuchar ejemplo 14 del apéndice 3).

Con relación a la participación de los conjuntos para amenizar los bailes y ciertos momentos de las fiestas en el lugar de las bandas o de las orquestas de antaño, se debe más a una clara preferencia, o exigencia, según se vea, de la gente. Sus motivaciones parecen encontrar en estas nuevas representaciones sonoras y estéticas un mecanismo de distinción y de ratificación de su *buen gusto* hacia el interior de la comunidad, además de que la realización con éxito de los bailes constituye una de las fuentes de capitalización para poder realizar una mayordomía, como sucede en otras partes del país⁴². Con la participación de los conjuntos musicales el carácter de

⁴¹ Dentro del contexto de San Mateo hay instrumentos para músicos no especializados o por lo menos con una especialización no instituida u “oficializada” socialmente. Por ejemplo, antes los pastores hacían melodías con hojas de árbol. Sin duda, estos requerían, y aun hoy requieren los que pueden hacerlo, de un conocimiento técnico y corporal pero no el que requiere un tocador especializado de flauta del grupo ceremonial de los *montse naab*, por ejemplo. Lo que hace el de la hoja es música pero por afición/gusto de hacerla y no por el gusto/deber del especialista ceremonial. Pero la música del primero está en otro orden. La hoja de árbol es, como lo desarrollé en el capítulo dos, un buen ejemplo para demostrar que la clasificación del material sonoro se encuentra inscrita en el cuerpo. Aquí el ejecutante no requiere de ningún otro mecanismo externo sofisticado (instrumento) más que de la manipulación corporal de la hoja y de su propio cuerpo. Un cuerpo que, efectivamente, en el ámbito de lo musical se conduce de una manera determinada en el universo social. Si bien esta es una práctica ya casi en desuso, los que pueden producir música con hoja tocan, sencillamente, toda la música que ha llegado a través de la industria musical, principalmente cumbias que están bien afianzadas en el gusto de la gente.

⁴² El mismo Jardow-Pedersen señala una situación parecida en el caso de los mayas de la península de Yucatán, ratificando, en cierto sentido, algunas de las tesis esbozadas en éste capítulo. En la mayoría de las celebraciones de las fiestas religiosas los mayordomos o *diputados* realizan bailes nocturnos con conjuntos electroacústicos con un repertorio principalmente de “música tropical”. La finalidad de estos es obtener recursos económicos a partir del cobro por las entradas y de la venta de cerveza. Para Jardow-Pedersen estos bailes están dirigidos principalmente a los jóvenes e instauran otras relaciones sociales entre estos e incluso afirma que “los mayas jóvenes se identifican con aquellas manifestaciones del mundo vecino” (1999: 63). Sin embargo, si bien plantea que la realización de bailes en el contexto de la celebración religiosa no solamente ayuda a que estas se realicen sino que representan un aliciente económico para las comunidades enteras (Ibíd.: 64). En este sentido, la lectura del autor no deja de guardar un cierto margen complaciente hacia con los productos de lo que aquí he denominado la industria de la música y de lo que él reconoce como “cultura de máquinas” (Ibíd.: 63) y “cultura urbana” (Ibíd.: 139) en un contexto rural. Estas nuevas músicas se incorporan para el autor dentro de los contextos de celebración religiosa pero manteniéndose en ámbitos separados, lectura que desde mi punto de vista omite la dimensión de conflicto y fricción que se entabla a partir de la interacción entre dos universos simbólicos a través de las prácticas musicales. Conflicto que encarnan no “la comunidad”, como abstracción, sino los individuos que la integran. Además, si bien afirma que la música tropical con instrumentos electroacústicos puede ser considerada “como parte de la tradición campesina maya debido [...] a su importancia económica integrada y, por lo tanto, llega a ser una base para la continuación de los géneros musicales más antiguos” (Ibíd.: 53, cursivas mías), dicha afirmación no es probada. Por último, dato interesante, nos dice que las mayor parte de las canciones que se cantan en los pueblos mayas por

la dimensión sonora del espacio festivo y ceremonial es totalmente otro. Cambia el repertorio (marcado por las exigencias de la industria), cambian las formas musicales, el gusto de la gente, así como también las relaciones y los hábitos sociales⁴³. El surgimiento de conjuntos electroacústicos es un fenómeno relativamente reciente en San Mateo y parece encontrar su punto de culminación, y de arranque, al mismo tiempo, con la creación del primer conjunto musical enteramente electroacústico: “Los Fendher”. Su nombre mismo delata el impacto social de la industria de la música en la conciencia de sus integrantes. Este grupo es emblemático de la presencia contundente de la industria de la música en la comunidad, tanto por su abierta aceptación, que literalmente trascendió los límites de la comunidad teniendo incluso una celebrada y permanentemente recordada demanda a nivel regional, como por las propias características de su repertorio. Este se alimentó, en su totalidad, de la ejecución performativa de los *covers* de los exitosos grupos musicales de la “honda grupera” del momento (“Los Terrícolas”, “Los Búkis”, “Rigo Tovar y su Costa Azul”, entre otros). El éxito regional de “Los Fendher”, según uno de sus fundadores, se debe a que cumbias y baladas románticas fueron hechas ‘al pie del cañón’; es decir, *iguales* a las que escuchaban a través de la radio, discos y de los aparatos reproductores. Otro elemento harto significativo, su repertorio no solamente se redujo a los éxitos gruperos del momento, sino que incluyó otros éxitos también difundidos por la industria musical en inglés y en portugués. No está demás decir que no les entendían. No cantaron en *ombeyüts*.⁴⁴

diversión “son rancheras que han aprendido por medio de la radio o discos y representan, más bien, la influencia de la industria capitalina de la diversión” (Ibíd.: 114) y de la “sociedad industrial y comercial” (Ibíd.: 54), (ver también 62-64, 139, 141 y 146).

⁴³ El ya citado Arturo Chamorro reconoce que existe una clara influencia de las prácticas musicales de las ciudades hacia el campo, principalmente “por la ventaja que pueden ejercer los medios masivos y la industria del disco” ([1984]: 256).

⁴⁴ Uno de sus integrantes originales ha sido promotor y compositor de canciones en *ombeyüts* con conjuntos.

vii. viii “La radio divierte y es tu mejor compañía” o del “aun hay más”

La presencia de la radio en San Mateo sin duda no se limita a la enunciación de que esta siembra lo que denomino la “conciencia de la grandeza del mundo” inaugurando una especie de espacio público, expresión que, de por sí, nada explica. Por el contrario, lo que hay que subrayar es que efectivamente a través de la radio se empieza a delinear un cierto tipo de *espacio público imaginario* (Anderson, 1993 [1983]) en el que los miembros de esta comunidad bien pudieron haberse descubierto en situación de relación. Si bien en un principio este espacio inaugurado por la presencia de la radio abre los contornos ideales de la conciencia social local, tal espacio se perfila desde el comienzo como un espacio para la exclusión, dadas las características socioculturales y estructurales de la compleja realidad nacional. Dentro del ámbito de las prácticas musicales el hecho de descubrirse en situación de relación, inaugura un mecanismo que involucra a la gente de San Mateo, precisamente, en otro tipo de realidades y relaciones sociales a partir de lo que he denominado la *proximidad distanciada*. Estar en situación de relación aproxima, engancha, al mismo tiempo que distancia, reproduciendo con ello, y a través de las formas simbólicas, la configuración profundamente jerárquica y diferencial del espacio social nacional. Hay que recordar, una vez más, que San Mateo del Mar, como muchas de las comunidades rurales de México, se encontraba distante de la lógica del proyecto nacional; fuera del mercado, ya de por sí desarticulado cuando no inexistente, en las primeras décadas del siglo xx; fuera de la red de comunicaciones, también raquítico e inexistente las más de las veces, como los sistemas de caminos y carreteras, las telecomunicaciones como el telégrafo y el teléfono, así como fuera, por último, de los proyectos y programas educativos promovidos por el estado. En la primera mitad del xx se puede hablar con propiedad de un país fragmentado, compuesto por economías regionales y de autosuficiencia; aquí, hasta cierto punto puede entenderse a San Mateo del Mar como autosuficiente, con un margen de interacción económica que no excede la dinámica regional y cuyas pautas culturales de socialización de sus miembros obedecen a sus propias

representaciones de la vida social y, en breve, distanciada de los procesos de modernización característicos de los principales focos urbanos de desarrollo capitalista.

Por último, radios, cintas, casetes y discos son sencillamente abrumadoras en la vida cotidiana. De tan presente generan una suerte de “saturación sonora” de la vida cotidiana e incluso del tiempo de la fiesta. La música de la industria está siempre como de fondo, divirtiendo y acompañando los quehaceres cotidianos. Los sonidos de la radio y de los aparatos reproductores sencillamente son la orden del día en San Mateo. El sonido sale de las casas hacia las calles, de los espacios públicos como el mercado, de los altavoces y bocinas “públicas” de los estanquillos de las calles principales, así como no deja de sonar en los autotransportes. En los días de tianguis se instalan varios puestos de discos compactos piratas en cuyo catálogo predomina la música grupera, grupos regionales también “gruperos” cantando esencialmente cumbias, baladas, chilenas y corridos. Incluso, hay que decir claramente, las músicas de la industria pueden “envolver” y tal vez reforzar *el corazón de la fiesta*. Mientras se canta en los *velorios*, suena la radio; en las procesiones por las calles, de las casas sale el sonido de la radio o de los reproductores de discos; mientras se hace el rosario para la cera de las velas a emplearse en una mayordomía, se escucha el sonido amplificado del baile popular; mientras se celebra la misa, mientras se hace la vela, se prepara el ritual, la industria de la música suena. Cosa corriente, para finalizar, es que los pescadores se acompañen de un radio, incluso como sucedió recientemente con un celebrado y “raro” radio transistor, en el cual se podía escuchar, ¿acaso ver?, la banda sonora del “canal de las estrellas”.

Conclusiones

(o del todos hablan casi desde el mismo lugar pero no dicen las mismas cosas)

La música ceremonial

Las prácticas musicales del universo de lo ceremonial de San Mateo y de la actual industria de la música, en mayor o menos medida, comparten una representación del material sonoro musical cuyo origen es histórico. La formación de las representaciones músico ceremoniales de San Mateo pueden comprenderse a partir de su participación en cuatro momentos determinantes (lo precolombino, procesos de conquista y evangelización, consolidación del lenguaje tonal en los albores del siglo xix y la creación de los medios de comunicación masiva). El proceso de conquista de lo pueblos originarios y el establecimiento de la sociedad colonial implicó una reordenación forzada de las representaciones de la vida y del mundo, así como una reconfiguración de los componentes y las relaciones estructurales del espectro social precolombino en su totalidad. De frente a este proceso los pueblos adquieren una clara posición dinámica asumiendo, por un lado, los nuevos principios de la legitimidad social pero impugnando, por otro lado, a través de las lecturas de los nuevos principio que realizan desde sus condiciones culturales particulares. La adopción temprana de las músicas de occidente bien puede reconocerse en este sentido como una solución contingente de continuidad, en donde los lenguajes artísticos hispánicos fueron acomodados en velada atención a las motivaciones ideológicas de los propios pueblos originarios. Ahora, si bien hubo procesos de selección y apropiación que dieron pie a configuraciones musicales particulares, la personalización de las músicas de los huaves se realizó sobre la base del predominio de una propuesta musical, la de occidente.

El catolicismo popular de San Mateo, dentro del cual participan las músicas ceremoniales, puede comprenderse como la “materialización” de la respuesta activa

que sus pobladores precedentes realizaron sobre las representaciones del mundo de los grupos hegemónicos, así como de la continuidad de elementos culturales de claro origen mesoamericano. Estas lecturas, realizadas desde lo local, se encarnaron orgánicamente en la vida cultural y económica del pueblo originando un nuevo y complejo sistemas de representaciones. Esto lo he podido constatar a partir del análisis interpretativo de los elementos sonoros y musicales que participan en sus actuales prácticas ceremoniales, entendidas estas como una clara manifestación de su religiosidad popular. A través de sus narraciones reconocí algunos principios sonoros ordenadores, desprendidos y asociados a la celebración del calendario ceremonial, así como a las prácticas musicales que participan en éste. Así, por ejemplo, ubiqué al canto como una actividad claramente ordenadora que junto con la presencia de otros elementos y expresiones sonoras, bordan los márgenes acústicos de la legitimidad dentro de la representación del mundo de los huaves de San Mateo.

De igual forma argumenté que la totalidad de las prácticas musicales se inscriben dentro de un contexto cultural en el cual los sentidos de *escuchar* y de *ser escuchado* son profundamente significativos. De tal suerte que los gestos rituales más importantes se ven intensificados precisamente por la participación de los objetos sonoros y las prácticas musicales de las diferentes agrupaciones. Además, ubiqué a la *producción performativa de las prácticas músico ceremoniales* como uno de los gestos rituales de primerísimo orden y aún como una de las ofrendas, que junto con el *sahumar, hacer/ofrendar-dar/encender velas*, representan las ofrendas principales de los hombres huaves hacia sus divinidades. Más aún, planteo que precisamente la *producción performativa de las músicas ceremoniales* es el elemento que dinamiza los significados en los contextos rituales. Los gestos y momentos propiamente rituales de la celebración adquieren su sentido y su fuerza a partir del contexto interactivo que los enmarca y gracias a la intensificación emotiva de la participación de los músicos.

Al reconocer que en la simbolización del entorno sonoro y sus ritmos naturales se le confiere a la audibilidad un vehículo fundamental de significación a través de

asociaciones y metáforas que se vinculan directamente con la mitología huave de San Mateo, pude trazar una relación entre las *prácticas musicales*, los *objetos sonoros ceremoniales* y la *simbolización de los fenómenos naturales* y sonoros más significativos, como la mediación ritual entre los vivos y los muertos, así como entre los hombres huaves y sus divinidades. En este sentido la música ceremonial representa un vehículo de comunicación entre hombres huaves y divinidades, así como entre los vivos y muertos, y es a través de ella que se persigue la restauración periódica del orden ideal del mundo de los pobladores de San Mateo.

El punto de intersección

La *representación del material sonoro musical* desde el que se objetivan la gran mayoría de las músicas de lo ceremonial es en parte compartida por los discursos musicales que empezaron a llegar de mediados del siglo xix en adelante a la región del istmo mexicano y a la comunidad de San Mateo. Esto es un cuanto como decir que *“todos hablan casi desde el mismo lugar, pero no dicen las mismas cosas”*. Considero que el hecho de compartir un mismo lenguaje permite que los significados fluyan y ciertamente en varias direcciones. Es en este sentido que planteo que las prácticas musicales de la “exterioridad” de San Mateo han sido, y son, un vehículo de “filtración” de otras representaciones de la realidad social. De tal suerte que la famosa *situación de relación* cuyo recuento histórico he intentado dibujar, se establece en dos frentes: por un lado el hecho de compartir elementos, en mayor o en menor medida, según el caso de la agrupación ceremonial, de un mismo lenguaje musical en su estricto sentido sintáctico y, por el otro, lo que esta intersección establece en términos de la “filtración” de contenidos ideológicos de otras representaciones del mundo. Músicos y no músicos de San Mateo, interpelan otros discursos musicales en la medida en que *participan* de los elementos de un mismo lenguaje musical.

Entre las músicas de lo ceremonial y las de la industria de la música que empiezan a llegar al istmo mexicano, y por lo tanto a San Mateo, después de la

segunda mitad del siglo xx, existe pues un punto de intersección que al mismo tiempo que los engancha y los hace *participar* en los procesos regionales y nacionales de reproducción de las hegemonías, les permite interpelar creativamente y contextualizadametne a través de las *representaciones musicales*.

La representación

Hice de esta un instrumento de reflexión al comprenderla como una visión particular del mundo, como una clasificación, valorización y jerarquización del mundo social que elaboran todos los grupos humanos. Estas propuestas particulares de mundo dividen, organizan y clasifican lo real. Más aun, la representación del mundo pasa a formar parte de lo real en la medida en que es parte constituyente de los grupos sociales. En este sentido, planteo que todos los grupos humanos han clasificado el material sonoro en el ámbito musical, esto es, lo han ordenado, jerarquizado y simbolizado; hecho que constituye representarse en el mundo a través del establecimiento de un material de producción desde el que se objetivan las prácticas musicales. La maravilla de las prácticas musicales radica precisamente en que ponen en escena una clasificación que al mismo tiempo que ha sido el producto del trabajo y la nominación de los hombres, permite reproducir un mundo social más amplio dentro del cual los mismos creadores se “desplazan” y se representan. La incorporación de las clasificaciones en el ámbito de lo sonoro musical nos habla pues del sonido como un componente más en la construcción los *hábitus* y el papel que estos operan en la reproducción social de las representaciones que nos permiten desplazarnos en el mundo.

Dentro de la historia de la Humanidad destacué por su trascendencia política la propuesta clasificatoria del material sonoro musical que hacen las posiciones hegemónicas de centro occidente hacia el siglo xvii y cuya trayectoria se puede capitular como el *proceso de racionalización del sistema tonal en occidente*. Su trascendencia no sólo se debió a que estableció lógica y racionalmente un sistema de

relaciones a través de la fijación de las formas posibilitando sin duda el notable desarrollo de las expresiones musicales de las llamadas “bellas artes”, sino, fundamentalmente, por la aplicación de las leyes del mercado al campo de la música.

La mera industria

Me referí a la industria de la música como un ámbito de producción de bienes simbólicos desde el capitalismo y en el mundo entero. El empuje creciente de los industriales de la música en Occidente no solamente llevó al anteriormente aludido notabilísimo desarrollo de las “altas formas de las bellas artes”, sino al establecimiento de procesos industriales de producción de instrumentos, a la generación y extensión de redes comerciales de distribución de los mismos, a la edición industrial y masiva de música impresa; procesos todos que necesitaron del previo establecimiento y fijación racional de las unidades temporales y espaciales musicales como el punto de partida para el desarrollo del sistema armónico tonal. La industria de la música se expandió territorialmente portando en sus instrumentos y en sus repertorios musicales otras representaciones de la vida social. En el allegro del concierto de esta otra propuesta de mundo es la burguesía la que se pone al centro y es ella la que marca el compás; es ella, en breve, la que ritma los tiempos de las representaciones sociales a través de las prácticas musicales. En los procesos de construcción de su hegemonía en las representaciones musicales cuenta con un instrumento clave: *el sistema armónico tonal de occidente es el lenguaje de la industria de la música.*

Al interior del campo de la música lo que está en juego es lo siguiente: desde las posiciones hegemónicas de los diferentes momentos históricos el juego radica en reproducir permanentemente su posición hegemónica a través de la asunción de sus representaciones como las legítimas; desde las posiciones subalternas se trata de otorgarse sentidos representacionales positivos, aún participando de los medios expresivos hegemónicos; se trata, en breve, de otorgarse un sentido positivo de sí y

para sí, de hacer valer los universos emotivo/expresivos, representacionales, en una palabra, que sus músicas activan y movilizan. Si es cierto que la construcción permanente de la hegemonía requiere de la participación activa de las posiciones subalternas, y que ha sido a través de este activismo creativo (lectura, mediación, descontextuación/recontextuación) como las músicas se particularizan, de ningún modo puede soslayarse el impacto histórico que el dicho empuje de los industriales de la música ocasionó en todos los sistemas musicales del mundo. La movilización masiva de las formas simbólicas musicales trastoca las concepciones sobre la música y ocasiona una reorganización radical de la producción, circulación y el consumo de las músicas.

La vuelta a la situación de relación

En sus orígenes los medios de comunicación masiva en México son *exclusivos* y se despliegan desde una posición dominante y desde una pretensión de modernidad capitalista. En la comunidad de San Mateo la presencia de la radio y luego de las caseteras y los discos, la comprendo como un proceso de incidencia constante que en el transcurso de los años ha ido despertando diferentes formas de apropiación, utilización e impugnación. Este enganchamiento introdujo, inevitablemente, otras dinámicas a la comunidad. La presencia de la industria de la música la abordé aquí como una expresión más (promovida desde la iniciativa privada) de los procesos de modernización que habrían de repercutir profundamente en la representación de la vida y la existencia de los pobladores de San Mateo del Mar. *Las representaciones de la industria de la música no llegan a un territorio vacío, sino a un espacio poblado por muchos sonidos y en donde la existencia orgánica de agrupaciones musicales cumple funciones culturales de suma importancia para la reproducción cultural del pueblo. La industria de la música instaaura otras relaciones sociales y genera otros hábitos, muestra otros usos, otras funciones y ponen en escena otros significados musicales. Otra cosa, sin duda, es lo que los san matéanos han hecho*

con ello al resignificar relaciones, hábitos y otorgar otros usos y funciones a la presencia de la industria. Sin embargo, también es insoslayable subrayar dos de los mayores impactos históricos que en el plano social a ocasionado la evolución de la industria: 1) un ascendente desplazamiento de los músicos de una posición central hacia una secundaria en la medida en que la participación de estos puede ser prescindible (*se puede amenizar una fiesta sin músicos, pero no se puede hacer una fiesta sin música porque la música es el mero corazón de la fiesta*); y 2) la transformación radical del fenómeno musical al ser contenido, almacenado, fijado y controlado a través de la grabación de los sonidos.

Los mareños de San Mateo han dado muestras claras de impugnación, imprimiendo sellos musical y estilísticamente particulares tanto a sus músicas ceremoniales como a las nuevas expresiones musicales que si bien no forman parte de los grupos ceremoniales y por lo tanto no participan en los momentos de mayor ritualidad, sí parecen intensificar con sus canciones bailables, cumbias sobre todo, el contexto general de sus festividades. En términos del gusto social la hegemonía indiscutible de la cumbia tocada, bailada y cantada por los san matéanos, es una expresión clara de los mecanismos de apropiación y utilización de las formas y los medios que en principio se debieron a la industria. Tanto la música de lo ceremonial como las relacionadas a la industria de la música son un asunto corriente y cotidiano.

He planteado que la producción, la circulación y el consumo de las músicas de lo ceremonial, por un lado, y las prácticas musicales promovidas por la industria de la música, por otro, son en principio diferentes en términos de sus funciones y significados; parten desde posiciones y atienden anhelos e intereses diferentes; movilizan universos representacionales diferentes. Sin embargo, dentro de la comunidad las relaciones que se establecen, tanto con uno como con otro universo, son diferenciables y esencialmente en función de la trayectoria histórica y de la posición social, así como de los anhelos y deseos de los individuos. En otros términos, los individuos entablan relaciones diferentes de proximidad y distancia con los discursos musicales del universo de lo ceremonial y con los de la industria

de la música, en función sus trayectorias y de las posiciones sociales que ocupen al interior de la comunidad. Además, vale recordar aquí que uno de los aspectos sustanciales que permite trazar este margen de proximidad o distancia, es precisamente el “reconocimiento”, no necesariamente consciente, de que entre ambos universos de prácticas musicales existen elementos compartidos de un mismo lenguaje musical, un *punto de intersección*. La “comprensión” de los elementos compartidos “engancha”, porque “se sabe” conocido, familiar; y es justo a través de este enganche que se pueden trazar relaciones de *distancia* con los universos simbólicos movilizadas por los discursos musicales. Vale aclarar que esta metáfora física de la distancia (proximidad o lejanía con relación a algo) ha tenido como objetivo explicar la relación que un individuo entabla con un discurso musical y los universos de significados que este moviliza (estos universos de significaciones están contenidos dentro de un sistema de representación de la realidad más amplio). Dicha metáfora o recurso explicativo puede reflejarse en enunciaciones tales como “eso no me gusta”, “no emociona, no me motiva”, “no me dice nada, yo no me represento allí”; así como en reacciones tales como silencio ante la audición de un discurso, gritos de alegría o llanto, por ejemplo, y cuando el discurso musical significa o cuando un individuo se representa a través de éste. El hecho mismo de que este juego de proximidad y distancia se suceda permanentemente en los individuos (músicos o no), es ya una característica nodal de lo que llamo *situación de relación* entre los dos universos de prácticas musicales que cotidianamente interactúan en la comunidad. En otros términos, lo que se escucha no es del todo lejano aunque pueda decirse, de un y de otro, “no me gusta”. Ambos universos tienen un punto de intersección “gramatical”.

Por último, tan es un hecho que la gente de San Mateo gusta y se sirve de una relación social instituida que recientemente ha habido una creciente producción de baladas, corridos, cumbias en *ombeyüts*, las cuales son producidas y reproducidas con todos los aparatos tecnológicos que en principio se deben al desarrollo de la industria de la música. Este repertorio se transmite por la radio local, *radio*

ikoots/los mero nosotros/, se toca por los grupos electroacústicos en los bailes de las celebraciones principales y se vende en discos reproducidos en pequeñas cantidades y con medios de reproducción sencillos. Esta producción bien puede entenderse como una respuesta creativa de signo reciente que empleado las formas y los procesos de producción generados por la industria, les confiere un vehículo de afirmación ideológica en los contextos regional y nacional, al crear un sentido, un espacio sociomusical estéticamente representacional y positivo para la gente de San Mateo.

(Escuchar ejemplo 15, “*Nawasan Tikambaj*”/somos pueblo/, del apéndice 3).

“Entre melodía y melodía –de canciones ligadas a tu recuerdo – una *voz varonil*, vibrante, ágil, convincente, te induce a creer en los ‘sacrificios’ que hace el Gran Hermano por salvar los intereses de la Patria; o bien, una *voz tímida*, fina, seductora, te lleva (por caminos insospechados) a creer que vives en el mejor de los mundos posibles, donde tu voto cuenta, donde puedes consumir hasta lo infinito, gozar del erotismo sin medida, lograr la fama siempre codiciada...” (Michel, 2004 [1990]: 121)

Apéndice 1
Cuadro aproximado del periodo de lluvias, vientos, mayor producción de camarón y celebraciones principales

	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo
	Periodo de lluvias					Periodo de sequía						
	Vientos del sur			Vientos del norte				Vientos del sur				
				‘arrima al camarón a la orilla’ (se pesca en las lagunas –Mar Tileme, Laguna Superior y Mar Muerto –; no en el Océano Pacífico)								
	Mayor intensidad económica							La ‘cosecha’				
Celebraciones												
Agrupaciones musicales que participan												
Sin música									Periodo pascual			
									Periodo movable			
									Primer ciclo de procesiones de petición de lluvias a varios puntos (durante la cuaresma).			

La gran mayoría de las celebraciones están precedidas de las “labradas de cera”, ceremonias en las cuales se *hacen* las velas para emplear/ofrendar durante la celebración en puerta. La elaboración de las velas es ya todo un ceremonial que involucra la presencia de las autoridades civiles y religiosas, así como de la participación del cabildo y de los parientes afines al mayordomo (si es el caso). Siempre participan los *cantores* (*monind* y “responsoras” una noche antes de la elaboración y acompañando a los *cantores*) y los *montsenaab*. Se hacen o una semana antes (como en Semana Santa) o bien doce días antes del ‘mero día’ de celebración.

Apéndice 1

Cuadro aproximado del periodo de lluvias, vientos, mayor producción de camarón y celebraciones principales (continuación)

	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo
	Periodo de lluvias					Periodo de sequía						
	Vientos del sur			Vientos del norte				Vientos del sur				
				'arrima al camarón a la orilla' (se pesca en las lagunas –Mar Tileme, Laguna Superior y Mar Muerto –; no en el Océano pacífico)								
	Mayor intensidad económica											
	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">La 'cosecha'</div>											
Celebraciones												
Agrupaciones musicales que participan												
Montsenaab y cantores									<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">Periodo pascual</div>			
Montsenaab, cantores, monind y responsoras									Cuarto viernes de Cuaresma, fiesta de Cruz Verde (patrón de los pescadores del Mar Tileme).			
									Celebración de Semana Santa.			

Apéndice 1

Cuadro aproximado del periodo de lluvias, vientos, mayor producción de camarón y celebraciones principales (continuación)

	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo
	Periodo de lluvias					Periodo de sequía						
	Vientos del sur			Vientos del norte				Vientos del sur				
				'arrima al camarón a la orilla' (se pesca en las lagunas –Mar Tileme, Laguna Superior y Mar Muerto –; no en el Océano pacífico)								
	Mayor intensidad económica					La 'cosecha'						
Celebraciones												
Agrupaciones musicales que participan												
Montsenaab, cantores, monind y responsoras									Periodo pascual			
									Inmediatamente después de Semana Santa, segundo ciclo de procesiones de petición de lluvias al Océano Pacífico (tres sábados consecutivos)			
Montsenaab y cantores												2-3, celebración de la Santa Cruz

Apéndice 1

Cuadro aproximado del periodo de lluvias, vientos, mayor producción de camarón y celebraciones principales (continuación)

	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo
	Periodo de lluvias					Periodo de sequía						
	Vientos del sur			Vientos del norte				Vientos del sur				
				'arrima al camarón a la orilla' (se pesca en las lagunas –Mar Tileme, Laguna Superior y Mar Muerto –; no en el Océano pacífico)								
	Mayor intensidad económica											
	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">La 'cosecha'</div>											
Celebraciones												
Agrupaciones musicales que participan												
Montsenaab, cantores, monind, responsoras, banda, malinches.									1-3, fiesta de la Virgen de la Candelaria			

Apéndice 2
Instrumental musical *

Cantores	<i>Mon ind</i> /orquesta de metales/	<i>Montsenaab</i> /'los que tocan el tambor'/	Caballeros	Malinches	Banda
<p>Influencia de canto llano y de órgano. Emplean pequeñas campanas de claro origen colonial.</p>	<p>Todo su instrumental es occidental y apenas del siglo xix: trompetas, saxofones y clarinete; nunca con percusiones.</p>	<p>Tambores (<i>nadam naab</i>/tambor grande/ y <i>nine naab</i>/tambor pequeño).</p> <p>Flautas de carrizo (<i>nadam ind</i>/flauta grande y <i>nine ind</i>/flauta chica/. La grande puede construirse de tubo "pbc"). La flauta chica (de carrizo, dos orificios frontales y uno trasero) llega a través de los militares españoles (Contreras, 1988: 71).</p> <p>Esta dotación de flautas/tambores tiene clara influencia hispánica la cual puede verse reflejada, para el caso de los tambores, en su configuración cilíndrica y bi-membranofona, el empleo de tensores correderas así como</p>	<p>Además de los chiflidos y gritos, estos sacuden unos "sartaes" de <i>cencerros</i>.</p> <p>Estos son de claro origen colonial e hispánico dada la importancia que tuvo la ganadería para la economía del culto.</p>	<p>Violín, tambora y tarola. Claro origen occidental.</p> <p>Sonajas, origen precolombino</p> <p>Ristra de monedas (pesos de plata) que pende de la parte frontal del "bonete" que utilizan los danzantes y cuyo sonido metálico se produce al danzar.</p>	<p>Todo su instrumental es occidental: trompetas saxofones, platillos, tarola y tambora.</p>

* Cuadro relativo a la procedencia de los instrumentos empleados en la música para lo ceremonial. Queda fuera la especulación sobre el universo de la ejecución del instrumental.

Apéndice 2
Instrumental musical

(continuación)

Cantores	<i>Mon ind/orquesta de metales/</i>	<i>Montsenaab/‘los que tocan el tambor’/</i>	Caballeros	Malinches (e//)	Banda (f//)
		<p>el empleo de baquetas en su ejecución (el uso de estas en la música precolombina parece haber estado constreñido a la percusión de ideófonos como los tepopnaztlis, y no en los membranófonos; ver Contreras, 1988: 68). Para las flautas la configuración constructiva es occidental.</p> <p>Los caparachos de tortuga son de claro origen precolombino, así como la técnica y los implementos para su ejecución (un par de astas de venado a manera de baquetas).</p>			

Apéndice 2
Instrumental musical

(continuación)

Otros objetos sonoro ceremoniales

Ejecutado o bajo la responsabilidad de los cantores			Personas designadas (en general las que se relacionan con el fuego)
Campanas De golpe indirecto	Narixin/ 'voz del Diablo'/ Corneta, antes clarín.	Matraca o 'campana del Diablo' Triangular, de golpe indirecto, por sacudimento	Cohetes Por explosión.
Introducidas por los religiosos	Introducida por los religiosos, pero de origen militar	Introducidas por los religiosos	Introducidas por los religiosos y otros

Apéndice 3 (notas)*.

- 1) “Sacristolemne” (himno en latín, dedicado al ‘santísimo sacramento’). Participan: *cantores* (Hilario Vallarta –mtr. de capilla en 2005–, Plutarco Cepeda –fiscal en 2005–). Fecha de grabación: 16/07/05. Equipo: mini disco (Sony, MZ-R500) y micrófono estereo de solapa.
- 2) “Salve en cruz” (himno en latín dedicado a la ‘santísima cruz’). Participan: *cantores* (Hilario Vallarta –mtr. de capilla en 2005–, Plutarco Cepeda –fiscal en 2005–) [como fondo, se aproxima la bada que procede de un velorio y se dirige a la iglesia a depositar flores y velas]. Fecha de grabación: 16/07/05. Equipo: mini disco (Sony, MZ-R500) y micrófono estereo de solapa.
- 3) “Primer misterio de rosario para velorio” (grabado en un *velorio*). Hipólito Esesarte (rezadero), Rosa Garrido, Juana Rangel, Angélica Estudillo y Matilde Hernández (“responsoras”). Fecha de grabación: 13/01/06. Equipo: cámara de video digital (Sony, 700x, DCR-TRV530), con micrófono estereo externo (Audio-technica, AT822).
- 4) Fragmento de músicas empleadas en procesión (entrando a la iglesia). Participan: *montsenaab*, *Cantores* (Francisco Abasolo –mtr. de capilla en el 2006–, Tomás [¿?] –fiscal en el 2006–, Hipólito Esesarte y Plutarco Cepeda; “responsoras” y los *mon ind/orquesta* de instrumentos de viento/ (Antonio Camacho –trompeta–, Porfirio Platas F. –trompeta– y Marcos [?] –saxofón alto –). Fecha de grabación: enero del 2006. Equipo: cámara de video digital (Sony, 700x, DCR-TRV530), sin micrófono externo. Grabación de Adolfo Cepeda.
- 5) Fragmentos de son de *montsenaab* y de banda (al mismo tiempo), para llevar ofrenda. Banda: Antonio Camacho (trompeta y director), Crisóforo Martínez Calderón (vecino de Tehuatepec, Saxofón tenor), Ezequiel Morales (vecino de Salina Cruz, saxofón alto), Porfirio Platas Flores (tarola) y Luis Camacho (tambora); *montsenaab*: Apolinar Figueroa (*nine ind/flauta chica*/), Lino Degollado (*nadam naab/tambor grande*/), Remigio Avendaño (*nine naab/tambor chico*/), Gabriel Avendaño y Pedro Figueroa (capachos de tortuga). Fecha de grabación: febrero del 2006. Equipo: cámara de video digital (Sony, 700x, DCR-TRV530), con micrófono estereo externo (Audio-technica, AT822).
- 6) “Los ángeles en el cielo” (alabanza). Participan: *cantores* (Hilario Vallarta –mtr. de capilla en 2005–, Plutarco Cepeda –fiscal en 2005–) y “responsoras” (sra. Dominga [?] y Alejandrina Esesarte). Fecha de grabación: 16/07/05. Equipo: mini disco (Sony, MZ-R500) y micrófono estereo de solapa.
- 7) Fragmento de rosario dentro de la iglesia. Participan *Cantores* (Francisco Abasolo – mtr. de capilla en el 2006–, Tomás [¿?] –fiscal en el 2006–, Hipólito Esesarte y

* A acepción de las piezas 4, 7, 12 y 15, todas las grabaciones las realicé personalmente en contextos de celebración.

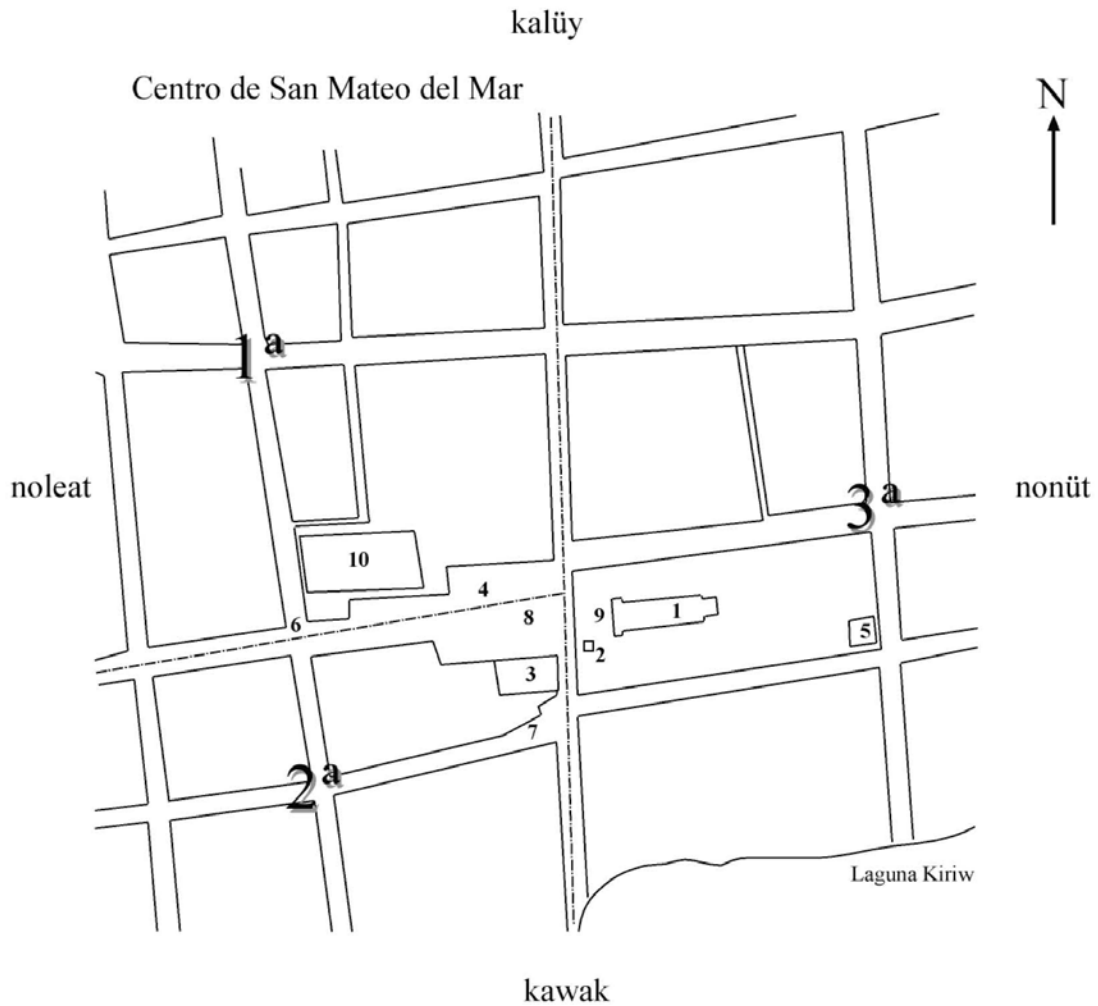
Plutarco Cepeda; “responsoras” y los *mon ind*/orquesta de instrumentos de viento/ (Antonio Camacho –trompeta–, Porfirio Platas F. –trompeta– y Marcos [?] –saxofón alto –). Fecha de grabación: enero del 2006. Equipo: cámara de video digital (Sony, 700x, DCR-TRV530). Grabación de Adolfo Cepeda.

- 8) Son de Malinches. Músicos: Severo Villaseñor (violín), Mario Oviedo Juárez (tarola), Carlos Carrasco Mora (tambora) y sonidos de *xoob*/sonaja/. Fecha de grabación: 15/01/06. Equipo: cámara de video digital (Sony, 700x, DCR-TRV530), con micrófono estéreo externo (Audio-technica, AT822).
- 9) Son para ‘labrada de la cera’ [las velas para todas las celebraciones se hacen]. Músicos: Apolinar Figueroa (*nine ind*/flauta chica/), Lino Degollado (*nadam naab*/tambor grande/), Remigio Avendaño (*nine naab*/tambor chico/), Gabriel Avendaño y Pedro Figueroa (capachos de tortuga). Fecha de grabación: 20/01/06. Equipo: cámara de video digital (Sony, 700x, DCR-TRV530), con micrófono estéreo externo (Audio-technica, AT822).
- 10) “Ojos negros” (polka, autor -?-). Integrantes de la banda: Antonio Camacho (trompeta y director), Crisóforo Martínez Calderón (vecino de Tehuatepec, Saxofón tenor), Ezequiel Morales (vecino de Salina Cruz, saxofón alto), Porfirio Platas Flores (tarola) y Luis Camacho (tambora). Fecha de grabación: 20/01/06. Equipo: cámara de video digital (Sony, 700x, DCR-TRV530), con micrófono estéreo externo (Audio-technica, AT822).
- 11) “El mariachi loco” (cumbia, autor -?-). Integrantes de la banda: Antonio Camacho (trompeta y director), Crisóforo Martínez Calderón (vecino de Tehuatepec, Saxofón tenor), Ezequiel Morales (vecino de Salina Cruz, saxofón alto), Porfirio Platas Flores (tarola) y Luis Camacho (tambora). Fecha de grabación: 20/01/06. Equipo: cámara de video digital (Sony, 700x, DCR-TRV530), con micrófono estéreo externo (Audio-technica, AT822).
- 12) “Nine keik” (cumbia; canción popular en la versión de Raúl Herrán, “Capi”)*.
- 13) “Corazón vacío” (bolero, autor Chuy Rasgado). Integrantes de la banda: Antonio Camacho (trompeta y director), Crisóforo Martínez Calderón (vecino de Tehuatepec, Saxofón tenor), Ezequiel Morales (vecino de Salina Cruz, saxofón alto), Porfirio Platas Flores (tarola) y Luis Camacho (tambora). Fecha de grabación: 20/01/06. Equipo: cámara de video digital (Sony, 700x, DCR-TRV530), con micrófono estéreo externo (Audio-technica, AT822).

* Este ejemplo y el número quince fueron tomados del disco “Nawasan Tikambaj”/somos pueblo/, el cual fue producido autogestivamente en el 2005. Dirección musical y arreglos: Víctor Cepeda, Raúl Carvajal y Proceso Avendaño Q. Grabación y mezcla: Víctor Cepeda y Proceso Avendaño; masterización: Constantino Canales; fotografía: Ma. del Carmen Dávila Méndez; transcripción en *ombeyüts*: Eric Herrán; revisión de textos en *ombeyüts*: Constantino Canales; producción: Graciela Güón, Beatriz Gutiérrez, Alfredo Avendaño, Proceso Avendaño y Ma. del Carmen Dávila Méndez.

- 14) “El sirenito” (cumbia, autor -?-; tocada por “Rigo Tovar y su costa azul”). Interpreta Fortino Vallarta. Fecha de grabación: 13/01/06. Equipo: cámara de video digital (Sony, 700x, DCR-TRV530), con micrófono estéreo externo (Audio-technica, AT822).
- 15) “Nawasan Tikambaj” (canción de Ma. de la Luz G.).

Apéndice cuatro



- | | |
|--|---------------------------|
| 1 Iglesia | 1ª Primera sección |
| 2 Campanario (sobre en el suelo) | 2ª Segunda sección |
| 3 Presidencia municipal (alcaldía) | 3ª Tercera sección |
| 4 Centro del poblado | ----- Límite de secciones |
| 5 Casa del pueblo | |
| 6 Calvario | |
| 7 Marquesante durante el periodo pascual | |
| 8 Marquesante central durante el periodo pascual | |
| 9 Marquesante durante el periodo pascual | |
| 10 Mercado | |

Apéndice final

“Dos tiempos, dos generaciones”

Introducción

Desde la etnomusicología, y motivado por “encontrar un equilibrio entre los procesos históricos, sociales e individuales” (2001 [1987]: 166) en la “interpretación de las culturas musicales” (Ibíd.), Timothy Rice se pregunta lo siguiente: “¿Cómo construyen históricamente, mantienen socialmente y crean y experimentan individualmente la música los seres humanos?” (Ibíd.: 161)¹. Partiendo de esta sugerente propuesta teórica pretendo desarrollar las siguientes reflexiones y enmarcar con ello el sentido particular de este apéndice dentro del contexto general del documento.

A lo largo del documento general abordo cuestiones alusivas al cómo es que históricamente se construyeron las actuales *prácticas musicales ceremoniales*, así como a los procesos también históricos que originaron la *industria de la música*. Del mismo modo, se exponen algunos elementos a partir de los cuales reflexiono interpretativa y analíticamente la *conservación social* tanto de las prácticas musicales ceremoniales como de las desprendidas de la influencia de la industria de la música. Esto es, las primeras desplegadas y dirigidas a reproducir una representación de la vida social, una estructura social y económica siempre en movimiento; las otras, destinadas a entretener y divertir, tanto como a construir, conservar y reproducir, en lo imaginario, un orden social diferenciado a través de la movilización masiva de las formas simbólicas.

¹ Estas ideas de T. Rice parten de la intención por remodelar teóricamente a la etnomusicología y, como explícitamente lo reconoce el autor (op. cit: 161), están abierta y notablemente inspiradas en ideas de Clifford Geertz (2001). De igual forma, el otro componente sustancial de su propuesta de remodelación parte de la reformulación del modelo de Alan P. Merriam que inspiró toda una veta en los estudios de la etnomusicología principalmente en los Estados Unidos de Norteamérica.

Sin embargo, en el cuerpo del documento entero, la creación y la experiencia individual queda desatendida. En este sentido, las siguientes entrevistas no solamente pretende atender esta falta, sino dar cuenta, además, siguiendo el modelo propuesto por T. Rice, de las interrelaciones entre procesos históricos de construcción, procesos sociales de conservación y *procesos individuales de creación y experiencia* (Ibíd.: 166) en el caso concreto de las músicas que aquí me ocupan. A través del discurso y de la experiencia de tres músicos de San Mateo se pueden reconocer dichas interrelaciones teniendo en cuenta procesos de cambio, decaimiento y generación de nuevas expresiones y prácticas musicales de los huaves de San Mateo del Mar.

Por ejemplo, la conservación social del repertorio de los cantores aparece en relación directa a circunstancias económicas individuales y concretas. Por otro lado, si me pregunto, haciendo mías las palabras de Rice, “cómo los cambios en sonido, concepto y comportamiento influyen en la construcción de un tipo específico de música” (Ibíd.: 169), podré plantear que, probablemente, la reciente producción individual de cumbias, baladas y corridos, etcétera, cantadas en huave, tiene como objetivo atender procesos históricos de construcción de otros referentes identitarios, tanto como procesos sociales de conservación de la lengua a través de la música, y de la cultura, en general, a través de la poderosísima combinación de música y canto. Si para T. Rice uno de los objetivos de la investigación musical sería “identificar y relacionar los procesos formativos fundamentales” (Ibíd.: 171) en una situación particular, tenemos entonces que, efectivamente, el proceso histórico que permite comprender la formación de esta última música, dado su proceso de producción, circulación y consumo mediatizado, es el del impacto social que el desarrollo de la industria de la música en México ocasionó en las culturas musicales regionales o locales, en general, y en el istmo y en San Mateo, en particular. La industria de la música cambió los sonidos musicales, tanto como los conceptos asociados a estos e instituyó nuevos comportamientos y hábitos que a la postre derivarían en el

florecimiento de una música nueva: baladas, cumbias y corridos en *ombeyüts* cuya producción, circulación y consumo, habrá que subrayarlo, es un asunto mediatizado².

Los músicos*

Como la imagen de la mujer que teje, dibujada por uno de los músicos, la música, como la palabra, teje imágenes y emociones. Los testimonios son de tres músicos huaves varones: el señor Hipólito Esesarte (cantor) y los jóvenes Albert Canales y Luis Camacho (cantor, el primero, compositor, bajista – eléctrico – y “tamborero” de la banda, el segundo). No es aventurado plantear que la concepción de la música del primero de ellos puede ser diferente con relación a los segundos, en tanto no se pierda de vista el hecho sin duda significativo de haber crecido, o no, en contacto directo y cotidiano con la música grabada y los aparatos transmisores y reproductores.

Pero hay otros factores de diferenciación en tanto se mencione que los dos primeros hacen su música para lo ceremonial, mientras que las músicas en las que

² Estas ideas de *sonidos, conceptos y comportamientos* se desprenden del modelo anteriormente aludido de A. P. Merriam del cual parte T. Rice. Pero, la exposición de las ideas en el cuerpo de este texto no se desprenden tanto de mi lectura del texto hasta aquí citado de T. Rice, como de la lectura, las reflexiones y las largas pláticas personales con el etnomusicólogo Carlos Ruiz Rodríguez. De otra forma, la idea central de que es la música grabada la que cambia los sonidos, los conceptos y los comportamientos musicales, es de Carlos Ruiz y actualmente la está desarrollando en un documento extenso de próxima publicación. Quede pues hecha la aclaración de que es a él al que se deben las ideas aquí tomadas en préstamo.

* Ricardo Pérez Monfort hace algunos planteamientos sugerentes con relación a la experiencia generacional de los músicos de la tradición regional concreta del “son veracruzano”. Nos dice lo siguiente: “En el primer grupo [los músicos], es decir aquel que participa directamente en el quehacer fandanguero regional podríamos considerar que son cuatro las generaciones activas que los construyen y afirman hacia fines del siglo XX. La primera generación es aquella que corresponde a los nacidos en los primeros treinta años de ese siglo. Son los que podríamos considerar como ‘los viejos’. La segunda generación sería la compuesta por los nacidos entre 1940 y 1965, a los que llamaríamos ‘los maduros’. La tercera generación tendría como principales componentes a los nacidos entre 1965 y 1980, considerados quizás como ‘los jóvenes’. Y finalmente tendríamos a la cuarta generación compuesta por los nacidos entre 1980 y 1990, que coloquialmente podríamos designar como ‘los chavos’” (2003). Esta propuesta se formula desde una valoración de la evolución de una tradición en particular, pero “coincide” con la periodización en los capítulos 6 y 7 de este documento en términos del impacto de la industria de la música en la vida social de San Mateo. Es decir, los “viejos”, nacidos en los primeros treinta años del siglo xx, no tuvieron relación directa con los fonógrafos y los radios y su influencia más parece haberles llegado indirectamente; por su parte, la generación de los “maduros” sí tuvo relación directa con la industria de la música y fueron, de hecho, los iniciales promotores de los conjuntos versátiles; pero, y sin duda, son “los jóvenes”, como la “tercera generación”, los que no solamente tuvieron contacto, sino crecieron con la presencia contundente de la industria de la música. Atendiendo esta propuesta, las entrevistas retoman la experiencia de un “viejo” y de dos “jóvenes”. Las entrevistas fueron hechas en español; los tres tienen como lengua materna el huave.

participa o crea el último no son para lo ceremonial pero sí se inscriben dentro su particular visión de la cultura huave. Esto es, las músicas que hace y en las agrupaciones musicales en las cuales participa este último músico (banda y conjuntos electroacústicos) tienen una participación activa y también significativa en los contextos festivos de algunas celebraciones religiosas.

Don Hipólito Esesarte

Preámbulo

En el discurso de los viejos aparece siempre el referente temporal del “antes”, “anteriormente” en “otro tiempo”, a partir del cual contrastan lo que observan y lo que viven hoy. El testimonio del señor Hipólito arroja datos significativos relacionados a la experiencia musical de otro momento, cuando la presencia de la industria de la música no había modificado las concepciones y las prácticas relacionadas a la actividad musical; cuando el fervor religioso era mayor y en el rosario de la madrugada, por ejemplo, confluían a cantar y a escuchar no solamente los *cantores* y las *mimomonënch*, sino los representantes en turno de toda la estructura de cargos religiosos. Por otro lado, el testimonio de don Hipólito da cuenta clara de que las distracciones y las diversiones en otro tiempo se encontraban ceñidas al tiempo de la fiesta y al calendario religioso. Aunque la industria de la música ya había impactado la configuración formal de los repertorios musicales empleados en las ocasiones de celebración religiosa, todavía no había instituido hábitos tan corrientes en la actualidad como escuchar música grabada.

R: Don Hipólito, nunca le he preguntado, creo, en qué año nació.

H: ¿Yo?, en 1938.

R: y ¿desde los cuántos años entró a la iglesia?

H: de ocho años.

R: ocho años.

H: ocho años.

R: ¿y como hasta los cuántos empezó a ser cantor?

H: pues desde ahí, como yo, este, entré en la iglesia... me dejaba mi papá en la iglesia... es para los este, más bien lo que conocen a la gente anteriormente, pues este, acólito; puro así hablan, no hablan los monaguillos; pero son lo mismo; acólito son lo mismo, los monaguillos, ¿sí?

R: pero entró a los ocho y como hasta qué... a los cuántos años empezó ya a cantar como...

H: bueno, pues desde cuando entré en acólito, los señores encargados de la iglesia, el maestro de capilla, el fiscal mayor... bueno, es más, este, su derecho de que hacer el rezo, y el sacristán pues están [anteriormente debían ser dos los sacristanes] atendiendo en la capilla, a encender las velas a cuidar las velas, porque a veces, este, se da más luz o se cae el carbón y luego pues, este, se rajan las velas; eso es lo que están a viendo el sacristán.

R: entonces tiene que estar al pendiente.

H: sí, están pendiente, están cuidando, están a viendo; pues nosotros [los acólitos] como... usted ya sabes cómo se rezan en la iglesia; las muchachas, más bien, anteriormente son muchachas [ahora son puras señoras adultas], están adelante [hacia el poniente], atrás, donde está la mesa, ahí está el maestro de capilla, los acólitos atrás del maestro de capilla, ahí se hincan y lado también; este, nos acompañamos las muchachas.

R: los acólitos.

H: sí, entramos a contestar el rezo, a cantar pues con las mujeres como en este tiempo pues hay muchas mayordomías que hacen su promesa; todas las imágenes que están de éste lado, al lado del norte, al lado del sur, pues todo es, se hincan las mujeres; todos y...

R: ¿las que eran mayordomos?

H: mayordomo, mayordoma ¿sí?; por eso que da una voz... este, muchas, muchas voces pues.

R: ¿y cómo se oía?

H: pues este, se oían a la puerta de la iglesia, en el atrio, así se oyen bonito, como te dije, pues este... bueno pues entre ellas las mujeres, las señoras de mayordoma y la voz de las muchachas ¡pues!... hay algunos que tienen buena voz también, pues... y están otros que están siguiendo, que están buscando la manera para acompañar a sus compañeras; sí, siempre sale voz, sale bien... bonito.

R: ¿y cómo desde cuándo empezó a ya no haber tanta gente en la iglesia; desde cuándo se acuerda usted que la gente ya no iba tanto?

H: ya no hay mayordomo; no me acordé bien pero como cuando empezó a haber los protestantes, en 1950; poco más o menos como en 1960 ya están, este, ya no quieren hacer su promesa, hacer su mayordomía, ya no; bueno, algunos pues como del patrón [San Mateo] de la patrona [Virgen de la Candelaria], del Padre Eterno, Santísima Trinidad, el tres de mayo, a veces hay mayordomo, San Isidro Labrador; bueno pues no son toda las imágenes, ya no quieren porque los evangelistas... ellos que están explicando a la gente que lo que están haciendo los católicos no es cierto; no, nada más que ese es... no son santos, esos son figuras; y algunos que pues, este,

lo creen y lo llaman, pues, este, buscando la manera pues para que convencen a la gente para que... que vayan con ellos; pues algunos, allí que lo explican ¡es un gasto, gastando su dinero!; su dinero si lo tiene pues guardado, pero si lo van a ser mayordomo, ¡hijole un gasto, pues cuándo lo van a tener dinero!; ¡cuándo lo van a tener su casa, cuándo!; van a buscar una forma para convencer a la gente; pero eso es lo que están habiendo algunos que dicen, pero los protestantes, los evangelistas, pues son igual como las católicas también; no se avancen más o ya tienen más casas, más negocios de tres pisos ¿no?; ¿no?, es casi igual. Bueno, pues sí este... pero la gente pues lo cree; anteriormente pues, en un, este, el mes de octubre al final del 31, se reza en todas las casas; es porque este es día de los muertos, para el día primero; el 31 es el rezo de los ángeles, por eso el día primero es el de los difuntos; bueno pues, toda la casa de la gente se reza, pero cuando lo explican los evangelistas, no es cierto lo que estás haciendo, cuándo van a venir a tu papá, a tu mamá, ustedes están esperando pero no es cierto, es para los, este, los diablos; los estás poniendo, a poco van a venir, ¡es para los diablos esto!; así explican... sí; pues algunos que lo creen.

R: ¿y se fueron retirando poco a poco?

H: sí, poco a poco, hasta ahorita pues ¡ya muy escasos pues!

R: pero antes de los evangelistas, entonces si había mucho canto en la iglesia pues; así como dice, se cantaba mucho pues.

H: sí, cuando estaba en la católica, pero cuando lo dejaron en la católica ya no quieren a entrar en la iglesia, pues bueno, ya lo acompañan lo que están explicando, el mensaje de nuestro señor...

R: fíjese, entonces dice que nació en el 35.

H: 1938, 13 de agosto.

R: don Hipólito, ¿se acuerda de la primera vez o de las primeras veces que escuchó el radio?

H: aja.

R: ¿cómo se acuerda o de qué se acuerda?

H: ¿sobre el radio?

R: que escuchaba por ahí o que empezó a escuchar, ¿cómo en qué año sería?

H: bueno... en 1960, por ahí tal vez; sí en mil novecientos porque quedó una cuñada con nosotros aquí en este lugar, ella es quien lo compró un radio y nunca no lo conocemos estos; y lo trajo y ahí lo escuchamos, la casete; la primera que empezó, la radio difusora, la XEKZ [de Tehuantepec; actualmente transmite], ese es el primero, este, que llegan aquí en nuestro pueblo... en un tiempo que oía sobre de estos...

R: ¿pero cómo se acuerda, qué le pareció escuchar aquellas primeras veces el radio, qué se imaginaba, qué pensaba de lo que oía?

H: bueno, pues lo escuchamos sobre, este, lo que están explicando por los pueblos, por las noticias que... un día que hay accidentes, etcétera, etcétera, pues siempre lo escuchamos, o a veces este allá en Tehuantepec o en Salina Cruz que lo hacen baile con... la radio difusora le... [Se refiere a la transmisión en vivo del ambiente sonoro de la celebración].

R: se oía.

H: sí, y este, bueno, siempre hablan aquí, ¡es control dicen!, ¿sí?; pues a veces ya lo pagan a la gente para que vinieran acá también, los mayordomos.

R: para transmitir de aquí hacia afuera, por radio.

H: sí, por radio; así.

R: ¿y le gustaba escuchar el radio?

H: pues sí.

R: sí le gustaba.

H: sí; bueno, no lo entendí bien, pero pues unas cuantas palabras lo escuché; bueno pues, a mí me gustaría.

R: y de la música que escuchaba en el radio, ¿qué pensaba, qué se imaginaba?

H: ¿la música de aquí o lo que tocan en la radiodifusora? Pues sí, como son rancheras, corridos, cumbia, bolero sí esta bonito.

R: ¿le gustaba?

H: pues sí.

R: ¡o más o menos!

H: me gusté de que viendo... como la gente, cuando hay una pachanga pues se baila ¿sí?, si me gustaría; sí, también algún... bueno, las canciones lo que tocan... bueno como te dije pues lo que le entendí unas cuantas palabras, a veces este, tocan por este, cuando fueron de la guerra, de Pedro Infante, este... quien son a ellos lo artistas tocan lo que han pasado anteriormente, pero ¿sí?

R: y luego ya dice que más o menos como en los sesenta, por ahí, aquí su cuñada fue la que trajo un radio, aquí en su casa.

H: sí.

R: poco después fue que llegó la luz a San Mateo, como...

H: en 1970, allí es que llegó el agua potable, la luz... en este tiempo ya están aquí el finado Roberto Villaseñor [primer párroco residente, desde le siglo XIX que combatió férreamente los ceremoniales de San Mateo], es el primer sacerdote que entró aquí en San Mateo; vivía.

R: ¿aquí se quedó a vivir ya?

H: sí.

R: ¿antes no había?

H: no había, para la fiesta del patrón, de la patrona, del santísimo, ahí que lo van a ir, este... bueno le decimos correos, dicen, que van ir a traer los sacerdotes con caballos.

R: pero nada más par las fiestas.

H: para las fiestas nada más.

R: ¿y mientras no había fiestas el que se encargaba de la iglesia era el maestro de capilla y todos los grupos que había ahí, verdad?

H: sí, por eso que anteriormente se rezan de tarde... en la madrugada y de tarde.

R: rosarios ¿con cantos y todo?

H: sí, todo.

R: ¿y si era miércoles, sábado y domingo también se hacían himnos en la tarde?

H: no, puro en la mañana; en la madrugada sí, en la tarde no, puro rezo nada más, alabanzas, misterios; habían una vuelta de procesión, por aquí en el calvario, de regreso a la iglesia.

R: ¿y participaba mucha gente don Hipólito?

H: sí participa.

R: ¿y cantando?

H: sí cantando.

R: entonces se cantaba mucho antes.

H: sí, como por ejemplo, ahora ya mero van a venir para la vela de la virgen, el 20 el 21, pues tal vez que ahí van a hacer la procesión, van a irse por allá, donde esta, este, el pasión de la cruz, lo que están en las calles; ahí van a dar vuelta, en la calle principal y luego regresan hasta la avenida Josefa Ortiz; al otro día van a ir por la calle Allende, van a llegar a la calle principal.

R: cantando.

H: cantando, misterios.

R: ¿va a ir usted?

H: sí; y también el otro día, en la tarde, se van al lado del oriente, así, da vuelta todos los días para once días, once días.

R: antes de la fiesta, todas las tardes.

H: todas las tardes.

R: y los *montsenaab*, ¿no participan ahí?

H: antes sí.

R: antes sí, los once días.

H: sí, van; pero ahorita ya no.

R: entonces cómo ve don Hipólito, cuando llegó la luz, la carretera y el agua potable –dice que fueron como en los setenta– si cambiaron o cómo se acuerda usted de, pues la manera en que cantaban y han cantado; cambió un poco o no cambió.

H: ¿con la luz?

R: por esa época ¿empezó a cambiar o no empezó a cambiar?

H: no pues cuando llegó la luz, pues... bueno para mí pues lo ayuda mucho, para ver sus alabanzas, sí, porque en tiempo de no hay luz, no usaban luz, pues puro con vela; con velas, pero, cuando entró la luz, pues, los ayudaba mucho a la gente, no solamente por el rezo; llegando la gente aunque sea más tarde, ya entró el sol, trayendo sus pescados, pero se ve bonito para cuchillar el pescado, a resalar, o camarones para que lo cosen... bueno más bien como lo traes pues a veces venía mucho pescaditos, o un poquito de lama, no, no, no, cuando lo sacan allá en el mar, hay muchas lamas, hay mucho pescaditos; a veces no lo sacan todo, hasta la casa lo van a sacar, con la señora, con los hijos pues ahí se cose y no ayuda mucho la luz; unos porque; uno pues que andan pescando así, pero, pues casi toda la mayoría que querían también, aunque no pescan, es que... para deshojar la mazorca, para granar... todo pues, aunque de noche trabajan; también pues este en lo que están echando su tortilla las mujeres ya agarraron de noche pero con la luz se ve bonito, sí lo ayuda mucho... sí.

R: ¿ha cambiado la mera de cantar de ustedes, de usted por ejemplo?

H: ¿por qué?

R: por ejemplo, porque haya escuchado otra música de otra manera como cantan, que en el radio haya escuchado que se canta de otra manera.

H: ¿sobre el rezo?, ¡no!, ¡no pasa en el radio no!

R: ¿usted cree que no ha cambiado?

H: no, no ha cambiado, no se cambia; no.

R: ¿y cómo ve, don Hipólito, a los cantores para, hacia delante, hacia futuro cómo ve su costumbre?

H: pues en costumbre, nuestro pueblo, anteriormente, pues... bueno hasta ahorita me acordé... ¡hay mucho! Una fiesta de... la fiesta solemne del san patrón Mateo Apóstol, pues ahí van a haber, este, carrera de caballo con los capitán que tiene su lanza, se vestían, este, lo que se encabezan y ahí vienen los demás caballos en dos hiladas; uno el propietario y otro como suplente; los dos que tienen, este... igual como lo ponen los *malinches*, su gorra y con su lanza; pues a los demás pues no lo tienen esto, son este, le dijeron, este, compañeros del capitán; sí; y luego pues este, ese lo van a hacer, este, movimientos.

R: en la plaza, en el centro.

H: sí allí en el centro donde está la cancha, ahí lo hacen ¿no?; también en la fiesta, este, de la virgen, en la fiesta del patrón y de la virgen; pues siempre lo hacen estos, carrera de caballos, bailado de *malinches*, bailado de danza, este, pues ese nada más porque no hay más, este, anteriormente no hay... no hay bandas, no hay grupos de para hacer bailes ¿no?

R: ¿no había bailes?

H: no, no había; nada más puro el *nine naab* [se refiere al grupo de flauta, tambores y caparachos], ese nada más que lo hacen este... *nine naab* es lo que tocan, este, la flauta de Apolinar; eso es lo que van a hacer porque algunos mayordomos que lo ponen un torito de juego, una sirena, ¡bueno!, lo que quieran a poner a, este, los mayordomos; con ese pues lo van a quemar de noche.

R: pero ¿puro *nine naab*?

H: sí... no, ya, ya hay banda.

R: después hubo banda.

H: sí, pero anteriormente...

R: no había

H: sí.

R: como cuándo hubo banda, ¿usted se acuerda, cuando usted era chico ya había banda?

H: sí... creo que... en cincuenta tal vez... no me acordé bien; sí, había un grupo de banda; tocan todo pues, trompeta, clarinetes, trombones, barítono, bajo, todos.

R: ah, ¿era grande?

H: sí. Hacen, este, baile.

R: y luego fue que hubo ya las orquestas, después de la banda.

H: después, después.

R: como en los sesenta sería también.

H: creo que en los sesenta tal vez.

R: y qué tocaba la orquesta, ¿no se acuerda?

H: ¿el que tocaron primero?... pues un grupito... pura marimba. Es que eso es lo que nos había aquí en nuestro pueblo, el finado Juan Canales, mi hermano Isidro; ellos que nos organizan para... hacer ese grupo, en pequeño de... grupo de marimba; sí, puro marimba; y después pues entró Calixto Fiallo [cantor y “director” de los *mon ind*] con su saxofón, y este, Simón Osorio y este, Juan Avendaño y Antonio. Pero como después... bueno más bien es que, es los que entraron primero; pero como toma mucho, este, Juan y Simón, pues, siempre cuando toman se...se regañan entre ellos, siempre; no llevan bien, lo dejaron, pero como ya entró Antonio [Camacho], ahí duró más; y llegó música más con Antonio y Calixto; uno nada más y después, salió el finado Juan Canales, organizan otro grupo; lo pusieron, este, el primer grupo de marimba, este, “la Corona”, y el segundo grupo que organizó el finado Canales Juan, este, “los laguneros” [también conocido como “Carta Blanca”]. Había dos, con marimba y estos con marimba también; pero empezó primero la marimba grande, este, pero cuando ya entran con los instrumentos, lo cortan donde... donde fue el... como bajo tal vez; ahí nada más, lo tocan nada más; este, de tercera, marimba pues contestan y ni modo pues lo tocan como bajo, pero a veces se cambia un poquito de tono, pero como ya llevan instrumento ¿sí?, pues así.

R: ¿y qué tocaban, no se acuerda?

H: ¿de qué?

R: boleros, danzones...

H: ¡ah!, sí, tocan, tocan todo.

R: ¿y le gustaba?

H: sí pues, entrábamos y a bailar.

R: ¡ah bailaba!

H: sí; este, tocan corridos, rancheras, boleros... este, sones, todo, cumbia.

R: ¿danzón no?

H: sí, danzón sí, también tocan.

R: entonces también bailó don Hipólito.

H: sí pues, pero ¡cuando estoy joven!; en ese tiempo pues estoy joven todavía... pues así.

R: Así ha sido la música de San Mateo.

H: sí; ahorita pues ya había otro más... bueno, en la tercera grupo que había, es los “Fender”.

R: ese fue como el tercero, ese ya fue más tardesito ¿no?

H: sí, y después viene ahora “Cepna”.

R: así ha venido la historia de los grupos.

H: sí.

R: ¿pero todos estos grupos no participaban en las ceremonias [...] por ejemplo estos eran para bailes?

H: sí.

R: pero los *montsenaab* no son para baile ¿o sí son para baile?

H: ¿lo que llevó Apolinar?, no, no es para baile; baile pero de la danza, de la danza nada más, ahí lo llevan a estos.

R: ¿hacen otras cosas, es diferente?

H: sí, son diferentes.

Albert Canales

Preámbulo

En el mes de diciembre del 2005 concluyó su primer cargo como sacristán. Su cargo se cierra con la elaboración ceremonial de treinta y dos velas ciriales a emplear en la iglesia durante todo un año. Si en lo sucesivo Albert continua como miembro activo de los *cantores*, deberá ocupar los cargos de fiscal, de maestro y de capilla cuantas veces sea necesario. Hay que recordar que los encargados de la iglesia, y en general los responsables algunas de las partes más rituales de las celebraciones, son precisamente los *cantores* (maestro de capilla, fiscal y sacristán) y los topiles que ahora son nombrados por asamblea popular.

Por otro lado, en el discurso de Albert, como en general en el de la mayoría de la gente, son evidentes las fricciones, y en cierto sentido la desconfianza, hacia quienes ocupan los cargos públicos dentro del cabildo. Como señalé en el capítulo primero, las filias político partidistas y las diferencias en la profesión de la fe, alimentan sin duda dichas fricciones. Albert, reconoce la importancia social y religiosa de la agrupación a la cual pertenece tanto como del saber práctico de los cuales son depositarios; pero, al mismo tiempo, como padre de familia de dos pequeños hijos no pierde de vista el aspecto de su sobre vivencia económica y la posibilidad de usufructuar de dicho saber musical y religioso. Él, junto con su pequeña familia, vive en casa de sus padres pero sabe que en algún momento deberá asumir la responsabilidad económica de su propia familia en un espacio separado.

Primera parte

R: ¿Cuántos años tienes?

A: ahorita 22.

R: ¿y eres de los cantores el más chico o de los más chicos?

A: hasta ahorita yo soy el último.

R: el último.

A: sí, ya después... este... pero no sé si valla a quedar así. Si se queda Octavio [niño acólito] ya... sería el penúltimo, ya no seré el menor.

R: y ¿cómo ves hacia adelante, hacia el futuro la...?

A: ¿esa organización [los cantores]?

R: ¿cómo los ves?

A: ¡hijole!

R: ¿qué le depara el destino?

A: pues una vez ya... ya se desintegró ese grupo porque ya los señores ya estaban casados porque cada... descansaban... como tres años, dos años, tres años sí y luego vuelven otra vez con su cargo y ya... ya son los mismos dicen y ya la mayoría, los que ya son mayores, ya hicieron ya pasaron tres veces, este, como sacristán, fiscal, maestro de capilla, ya hicieron los tres veces, o sea que ya se completó... es como decirte que ya están jubilados, lo malo es que ya... como te he dicho, no recibimos ningún apoyo. Entonces, este, ya se cansaron entonces dijieron [desistieron] de... de que... y acordaron de que se iba a desintegrar, ya la iglesia lo iba... ahorita está en manos de los cantores, la iglesia, pero ya dicen que, esa vez, pues dijeron mejor vamos a... a dárselo al pueblo dicen, y ya pues se disintregó [desintegró], y ya este, el presidente pasante, o sea el... ¿no sé si lo conociste, el profesor Martín Mases?; él fue quien este... es que vio que al desintegrarse el grupo ese de los cantores ya no se hacían como antes, ya no se seguían las costumbres. Como... los encargados ahorita fueron electos por el pueblo y son del mismo pueblo, algunos no saben [se refiere al periodo en que los cantores dejaron los cargos y el pueblo en asamblea popular designó a unos responsables pero sin ser de la agrupación de los cantores], alguno no saben lo que... lo que hacen, algunos desconocen de las costumbres que se hacen cada madrugada, antes de una fiesta, en una fiesta, los rosarios, todo eso. Entonces vio que se estaba... si se iba a quedar así, ya no se daría la costumbre... entonces... a lo mejor habló con sus cabildos y ya de allí nos citaron. A mí me citaron una vez de que hubo la reunión, yo no fui, me citaron dos veces, no fui, me citaron tres veces, ¡no fui! Y este, allí estaban... bueno allí se juntaron unos cuantos [cantores] ya dijeron bueno está bien vamos a seguir y el presidente nos dijo, si ustedes van a seguir yo les prometo que les doy una apoyo, cada año, pero, mientras que dure mi nombramiento, o sea, como el presidente va a estar tres años, dentro de esos tres años yo los voy ir apoyando dice, ¡bueno! Como quien dice algunos se animaron porque se enteraron ¡a bueno, si va a haber paga, órale!, ¡si va a haber billete vamos! Allí se animaron [los miembros de los cantores], entonces... pero, así como estamos, decían ¿no?, así como estamos no somos muchos, vamos a llamar a otros compañeros [no son más de veinte en la actualidad]. Yo cuando se disintregó... ¡perdón!, ¿cómo se...?, disintregó, ¡se me traba la lengua! [se ríe] Cuando se desintegró el grupo a lo mejor este... de hecho yo no estaba de acuerdo porque sabía que se iba a... todas las costumbres ya se irían perdiendo...

R: ¿si los cantores desaparecen, desaparecen...?

A: las costumbres, eso es. Entonces, este, ya, me citaron otra vez... no nada más a mi sino a los que faltaban ¿no?, los que no llegaron, y allí venía en el citatorio que si no nos presentáramos, como que... iban a usar otra alternativa [presidente y sus cabildos] que sería... para mí que le entendí que... no iban a meter al bote. Bueno, por mi parte no me moleste, ¿no?, fui y... no, no es porque me estaban presionando, sino que fui a ver... fui a ver, haber que pasa dije ¿no?, fui, y allí estaban ¿no?, que los vamos a apoyar que no se qué, echó su rollo el... el este... el presidente, ¡bueno!; y ya, este, algunos señores se molestaron [entre los mismos cantores con aquellos que habían aceptado el trato del presidente], no que por qué, qué no ya no hay esa organización, qué no esa vez cuando hicimos la reunión de que se iba a desintegrar todo entonces... pues hay muere, algunos ya no quisieron entrarle... se retiraron, y otros... a lo mejor creo que... creo que algunos ya se cansaron pues, y no quisieron decirlo así directo, no pues sabes qué, yo ya me cansé. Porque si estás en ese grupo y te quieres salir así nada más, no te van a soltar. Entonces, algunos aprovecharon ese momento para salirse de una vez. Porque si, si estás en ese grupo y quieres salirte entonces te piden una multa pero no es de dinero [parece que se refiere al ceremonial que los hacía pasar de un servidor a un cuerpo vitalicio de personas de la mayor jerarquía social]; te piden que pongas unas velas, o este, unos manteles para el altar, o este, veladoras durante un año o no sé pero, donde te pueden... donde te perjudica pues, en lo económico [Albert lo ve como algo perjudicial y no como una ceremonia otrora de alto valor social]; y este, pues algunos se retiraron, yo me quedé y, y firmamos una acta de acuerdo y allí estaba yo, en el último, después de Héctor [joven cantor que ahora es policía estatal y trabaja fuera de San Mateo]; y yo estaba el último... y este, y ahí empezó... y este, quisimos tocar este tema haber... bueno, algunos con que escucharon de que iba ha haber apoyo, se animaron; porque de hecho allí no ganas nada, durante un año ¡ráscate como puedas!, cada quien, ¡cada chango a su mecate!, entonces, este... entonces, pues, yo me animé ya... esa vez estaban otros, otros señores con el cargo y ya cuando iban a finalizar el año yo les pregunté que si... no nada más yo hice esa pregunta, sino que también otros señores, haber... empezaron a preguntar que cuánto les dieron, los señores... haber cuánto le dieron. No pues sí hubo apoyo dice uno ¿no?, y el otro... no dice, porque a lo mejor se lo bajó él... se lo bajó, entonces, ahí no hubo organización entre ellos. Pero ya, es que... sí nos apoyan en lo económico pero no es mucho. Durante un año... durante un año que estés allí te va a tocar como... como este... que serán unos dos mil pesos. Ahora, si son varios... a nosotros nos tocó como... sí como dos mil, como, algunos mil quinientos. Pero, este, algunos... en otras veces, como son... no son muchos los encargados ahí si les tocó tres mil, cuatro mil; pero durante un año, ¿te imaginas?, es como... es una quincena de los... de los de la autoridad, los cabildos, bueno, para mí digo, no sé si así ganen; este, viéndolo bien como que no... no te ayuda; por ejemplo yo, cuando... este, o sea ya, como ya, ya... ya cumplí con el cargo de sacristán... para mí que estuvo pesado; o sea, necesitaba uno... por lo menos una quincena, que le dieran una quincena, una, para que vaya haciendo sus ahorros... sus

ahorros, pero pues... ya... lo bueno es que mis padres me ayudaron [con su familia y con los gastos de la celebración que al final de su cargo hubo de realizar] y eso fue de mucha ayuda.

R: ¿la gente, te reconoce Albert, como cantor?

A: ¿quién?

R: ¿la gente de tu comunidad?

A: ¿me conocen como cantor?

R: ¿si saben que eres del grupo de los cantores?

A: sí, algunos, pero la mayoría no; la mayoría de la desconoce como... no conocen más los que están en ese grupo porque no lo toman en cuenta, no lo valoran... no lo valoran; pero si se ponen a pensar eso de los cantores... son, este, son los que están ahí... haciendo, haciéndose ver la costumbre... son los que... son ellos los que promueven más la costumbre; este, son un... para mí que son, son personas importantes en el pueblo, porque ellos son los que dan a... ellos dan a conocer la costumbre que se hace en San Mateo; en la mayoría son... de la religión [se refiere a los miembros de San Mateo que profesan otra religión diferente a la católica y que no conocen a los cantores], o sea... no, no les conviene... no les conviene también estar de la religión católica porque le va a tocar un cargo, y eso los hace que... algunas personas vallan a otra religión; entonces, desconocen lo que se hace en la iglesia, los cargos y, este, no conocen... por ejemplo, a nosotros no nos... allí cuando hay asamblea o una reunión general, del pueblo, allí nos... no nos toman en cuenta y que digan, mira, estos son los señores cantores... estos son el grupo; no, o sea, ahí si quieres entrarle órale, inscribete; pero allí no vas a... no, no es como entrar en una escuela, inscribirte en una escuela donde tienes tus papeles, firmas algo... no sé, o como un contrato; no; y si te acaba el contrato sales; no; ahí es para toda la vida; no te entregan... hablan con tus padres y tus padres van a la iglesia, pero... allí es... nuestros padres, no nos... nuestros padres, no nos entregan a los señores encargados [cantores en cargo de maestro de capilla, fiscal y sacristán]; sino que a dios; o sea, nos este, nos entregan a dios y uno para echarse para atrás sería un insulto también para dios, dios porque... este, si ya te entregaron una vez, o sea, y ahora te quieres retirar... y este, ese día [cuando los padres los entregaron como ofrenda a la iglesia y para que iniciaran su carrera dentro de la línea de cargos de la iglesia] por qué fuiste a... a este, a pedir... este, a pedir... a... a poner tus peticiones, lo que... lo que, este, necesitas ¿no?; y este, por eso, algunos, algunos sí me conocen.

R: pero no todos.

A: no todos, porque... pero ya que hice mi vela... a los mejor... este, y algunos ya se dan cuenta ¿no?; ¡ah!, él es el... el de los cantores. Pero, o sea, mi familia y todos los amigos, sí; pero, el pueblo en general, como que no... ¿otra pregunta “mijo”? [Risas] ¡Aja!

Segunda parte

R: ¿y te ha gustado ser cantor, cómo ha sido tu experiencia de cantar?

A: ahorita... pues... de gustarme, de gustarme así... como que ya no; uno se cansa ¿no?; pero, este... de hecho yo... yo ya sé que eso es importante... pero, este...

R: ¿para qué es importante?

A: ...uno... porque, este, estás siempre, por ejemplo, si te toca un nombramiento, ya sea sacristán, fiscal o este, maestro de capilla... siempre estás allí, diario... diario, y este, y cada día, cada madrugada empiezas con tus peticiones, le haces alabanzas a dios y... para mí eso es importante, como... para mí es como estar cerca de dios, y diario...

R: ¿cuándo cantas?

A: cuando, ¡aja!, en la alabanzas, todo lo que se saca ahí en el rosario son... dedicadas a dios, y ya al final, nosotros, las peticiones que hacemos [se refiere a la única parte en *ombeyüts* de todo el rosario de las madrugadas, llamada *vida* y *monapakët*, la cual se hace hasta el final y con ello se concluye esta ceremonia cotidiana] no nada más para nosotros, lo que pedimos; sino también en general para el pueblo; no nada más uno llega y pues como ya hice mí... mis alabanzas, todo eso, le voy a pedir a dios que me de... más vida... que me de vida, que empiece uno ¿no?, de sí mismo; no; sino que aparte de pedir lo quiere sus necesidades, también al pueblo en general, que cambien... que cambien, este, en esto, que se, que ya no... que ya no se droguen más los chavos; por ejemplo, en lo personal así digo, que ya no... que ya no se droguen, que... que “aiga” paz, que ya no se dividan por secciones [alude a la gran rivalidad entre los jóvenes de cada una de las tres secciones que componen la parte central del pueblo, sin contar las colonias]; otras cosas en las que uno pide para una buena imagen al pueblo y además para que el pueblo esté... organizado y, este, que tengan más comunicación entre ellos; y este, eso es para mí, esto es importante. Pero, como te dije, la pregunta es si me gusta ¿no?... si me gusta estar... estar... pues sí... pero, como te dije que como uno cuando ya está allí se aburre también, durante un año estar allí cuidando ¡y sin ganar nada!... entonces, este, ahí uno pues... como que... empieza a pensar ¡hijole!... y ya ni sabes... ni te da chance de ir a trabajar [en la pesca], ni... ¡ni ganas nada!; y este, y ahora, si ya tienes familia más... te preocupas mucho... en los dos lados; te preocupas por la familia y te preocupas por la iglesia, como que, dos, dos responsabilidades; entonces, este... eso como que me hace un poco pensar, si le sigo así durante toda mi vida, de hecho sí, sí quiero, cuando estoy aquí sí, pero cuando si... un ejemplo, si salgo a trabajar, quién va a asumir mi cargo, ojalá que mi papá se anime... pero... pues hasta ahorita mi papá me apoya en eso ¿no?; y no estoy, él va a la iglesia y si estoy pues allí es donde voy yo... pero, este, estoy pensando en el día de que, en que mis padres me digan... sabes qué, este... ya te vas a vivir a otro lado con tu mujer y ya; ahí es una gran responsabilidad para mí sacar adelante la familia, ya allí si me nombran otra vez... yo creo que sí le entro, pero... este... pero, hablaría... hablaría con el presidente, para que me apoye, haber si me... si me apoyan ¿no?, en... en salir adelante, sacar adelante esto, y que, este, nombren a otro sacristán, no nada más... no nada más a... no nada más yo solo voy a estar ahí; no; no se va a poder...

R: así es Albert; pero ¿te gusta cantar otro tipo de música?

A: si a mí me gusta todos los tipos de música, y me gusta eso de... ahí en el rosario también me gustan la alabanzas, los himnos... en especial, los himnos... entonar esos himnos que... como son tan altos... me gusta lucirme ahí; y otra canciones también, por ejemplo...

R: pero ¿querías cantar en un grupo...! [versátil*]

A: ¡no se pudo!, la mayoría de los chavos somos de aquí de San Mateo, y este, el dueño de ese grupo, es de Salina Cruz, entonces él va a estar con nosotros y... dos de acá, tres con... con migo, o sea, somos tres del... de aquí de San Mateo y uno de Salina Cruz, o a lo mejor dos... eso si no me enteré, pero íbamos a ser como cinco creo.

R: ¿y por qué no le entraste?

A: ¡pues, no me dio tiempo!... no me dio tiempo porque estaba ahí [en el cargo de sacristán], bien ocupado... una vez sí fuimos [a Salina Cruz] pero no hubo ensayo ¡y yo tenía ganas de... de entrar en ese grupo, cantar... ir, salir otros... salir y conocer a otros lugares!... y de que sí... ¡sí podía pues... sí podía... cantar en el público!; este, y cuando estuve en la... estudiando en la prepa también... este... entré al taller de guitarra; tocábamos la guitarra, cantábamos, todo; este, el día que la escuela haga su promoción íbamos de colonia en colonia, desde Huazantlán hasta Santa María... pero sí, sí me gustaba... hasta ahorita sí me gusta cantar..., sí.

Luis Camacho

Preámbulo

Luis Camacho es un joven músico de 26 años. Toca la tambora con la pequeña banda del pueblo y el bajo eléctrico con grupos versátiles y electroacústicos. Lo más significativo es que él es uno de los más activos compositores de canciones, en ritmos varios, en huave. Al igual que Albert y a diferencia del señor Hipólito, Luis es un joven escolarizado. No obstante una notable diferencia entre ambos es que el primero es pescador y el último se dedica exclusivamente a la música y a la radiodifusión de la cual es un ferviente promotor.

* Este tipo de agrupaciones musicales animan otro tipo de eventos y ceremonias sociales también importantes como bodas y bautizos, además de fines de cursos escolares, bailes para recaudar fondos y b bailes populares dentro de los contextos de celebración religiosa.

Luis es una persona pública no solamente porque se sabe que compone canciones, sino porque es uno de los locutores de “radio *ikoots*”, estación local que representa la principal vía de difusión del repertorio, tanto de Luis como de otros compositores de canciones en *ombeyüts*. Este joven músico le da una gran importancia al uso de la lengua ya que el *ombeyüts* parece representar un pedal esencial dentro de su concepción política de la cultura huave actual. Al mismo tiempo le otorga un lugar central a la grabación de su producción musical, así como a la difusión de su repertorio que dicha grabación supone. Además, dentro de la comunidad la asociación “natural” entre grabación y dinero es absolutamente significativa ya que se le relaciona directamente con la propiedad y con el usufructo de esta, ocasionando frecuentes conflictos.

Por otro lado, al igual que Albert, Luis alude a una clara dinámica de violencia y confrontación especialmente entre los jóvenes, pero no exclusivamente, de las diferentes secciones y colonias que componen la totalidad del pueblo; conflictos y rivalidades cotidianas que generalmente están mediados por el alcohol y que ocasionalmente han llegado hasta el homicidio.

Las posiciones al interior de la comunidad son diferenciales y no solamente determinan la relación y la significación que entablan con los discursos musicales de lo ceremonial, sino que inciden en la vida cotidiana de San Mateo. En otros términos, la comunidad no es homogénea y puede decirse que en su interior se reproducen diferencias de clase. Claro ejemplo, son los profesionistas aludidos por Luis. Estos parece que adquieren otra posición social dado el capital cultural del cual se supone son “portadores” o que la educación superior les proporcionó. De hecho, y a pesar de que él no se asuma como tal, a través de sus composiciones musicales, Luis parece cumplir la función social de intelectual dentro de su comunidad.

En este sentido, ¿podemos entender las creaciones de Luis como un gesto no solamente estético, sino claramente político a través de cual se intenta responder creativa y activamente, a toda la información y a todos los imaginarios que movilizan el consumo local de los discursos de la industria musical? De ser así, tal

conjetura no resultaría dislocada, dada la posición subalterna y marginal que los huaves han tenido no solamente en el contexto regional del istmo de Tehuantepec, sino dentro del imaginario social nacional como pueblos indígenas.

La industria de la musical llegó para quedarse y tan es así que desde la marginalidad parecen estar siendo aprovechadas las tecnologías al alcance y los hábitos sociales generados por la misma industria. Escuchar música a través de un radio o de un reproductor de discos, ver la televisión, en suma, hábitos construidos por la industria para divertir, para entretener, para llenar el “tiempo libre” ¿Cómo entender, si no, las motivaciones, evidentemente lícitas, de Luis como un joven compositor que desea hacerse escuchar en otros ámbitos sociales y culturales que nos son los de su comunidad? El deseo de vender sus discos, de ser escuchado por la gente de afuera, es ya una respuesta activa a la presencia contundente de la industria de la música dentro de su comunidad.

Además de estas miradas Luis ve en sus canciones un claro sentido comunicativo con la gente de su pueblo. De alguna forma, sus canciones como en general las de los compositores en *ombeyüts*, están dirigidas a los *ikoots* de San Mateo; y esta última denominación no es arbitraria; esto es, en general la mayoría de los compositores se adhieren, implícitamente, a un proceso de revalorización política y ética de la auto denominación como pueblo originario.

Por último, tanto en la experiencia de Albert como en la de Luis se puede evidenciar algo sintomático: la revaloración de los bienes culturales por parte de las nuevas generaciones pero en un sentido otro. Para Albert, asociados a una necesidad y una preocupación económica reales como lo es el “sacar adelante a su familia”; él sabe que el saber práctico de la agrupación ceremonial a la cual pertenece es importante para la “costumbre” de su comunidad, pero también sabe que si en un futuro no le pagan por hacerlo, “no se va a poder”, en tanto, las prioridades se desplazan lícitamente hacia otro lugar, hacia una situación de sobre vivencia de él y de su pequeña familia. En otros términos, las relaciones de reciprocidad que se establecían entre los miembros de la comunidad llegada la ocasión de desempeñar

un cargo religioso ya no parecen tejerse tan dinámicamente, y es en este sentido que el ser responsable de un cargo requiere de otros afluentes económicos. Por su parte, Luis, revaloriza algunos elementos musicales aislados de una de las agrupaciones músicoceremoniales más significativas en la vida ceremonial y cultural de San Mateo (los tocadores de flautas, tambores y caparachos), pero en función de su aplicabilidad a otro repertorio musical que en sentido estricto nada tiene que ver con la función de las músicas ceremoniales, pero que para Luis siguen siendo elementos del ámbito de su cultura. Poner sonidos, o motivos musicales del repertorio de los *montsenaab*, en una balada o en una cumbia cantada en *ombeyüts*, parece implicar para Luis un movimiento que no se “sale del ámbito” de lo que considera música *ikoots*. En síntesis, el punto a subrayar es la revaloración de los bienes simbólicos desde la localidad y principalmente por parte de las nuevas generaciones³.

L: ... y cada canción no se hizo de la noche a la mañana... los estuve arreglando, mira, en tres semanas... y, no lo hice directo a ese ritmo... sino que... lo tuve que ¿cómo se llama?... tuve que hacer un experimento de ritmos pues... experimento de ritmos... le pongo vals, no va, le pongo bolero, no va, hasta llegar a ese ritmo y donde yo siento; y donde yo siento de que es el ritmo adecuado, ahí lo dejo.

R: ¿donde te gusta?

L: donde yo me siento bien.

R: ¿y cómo surge Luis, esta idea de componer en *ombeyüts*?

L: pues de hecho... componer en *ombeyüts*, es... es uno de mis... de mis... cómo se llama... de hecho yo tengo las ganas de hacer, siempre las he tenido, hablar, leer, aprender, escribir en *ombeyüts*, para mi es parte importante y esencial de mi vida, ¿por qué?, porque yo siento que el hombre o la mujer que no habla, no lee, no escribe, no se expresa en *ombeyüts*, no es *ikoots* [reciente auto denominación que ellos mismo traducen como /‘los mero nosotros’/] del todo pues, no es *ikoots* del todo ¿si me entiendes?; es... es, sí es *ikoots*, pero por nombre; no más bien algo le preguntas, cosas... de la región, del pueblo y todo eso, mucha gente no sabe y más los jóvenes pues, y a veces da tristeza verlos por que son... son... son cabrones, ahora sí, que vienen y te empiezan a decir cosas y hasta te insultan o te critican; o por lo que haces, por lo que dices; y resulta que esa gente no sabe, no sabe leer en *ombeyüts*, expresarse en *ombeyüts*, no puede escribir en *ombeyüts* y muchas veces esas personas son profesionistas... son profesionistas y... entonces es triste esa

³ La entrevista se realizó escuchando sus últimas grabaciones hechas con un programa sencillo de computación, un teclado y micrófonos.

situación; yo lo considero así; aunque, está bien, mucha gente no habla bien el español, está bien, porque no es su lengua natal, no es su... su lengua madre; en este caso hablar el *ombeyüts*, es... es tener... cómo se llama, tener una autoestima, la autoestima muy alta, muy alta en sí ¿no?; yo soy *mareño*, soy *huave*, soy *ikoots*; y justamente de eso... es lo que yo trato de decirle a la gente por medio de mis canciones [...] Por ejemplo a los niños que aprendan eso y van aprendiendo los números en *ombeyüts*; cuántos niños no se saben el número en *ombeyüts*, nomás te dicen *kuankin kuawarei* hasta ahí y ya no te saben más; es más, de eso, de hecho yo quiero que esa canción [una compuesta por él, en donde se le enseña a los niños la numeración] no se quede en el diez, quiero que esa canción llegue hasta el cien y si es posible hasta el mil. Yo estoy consultando constantemente, con Tino, Tino Canales que es licenciado en comunicación, con el maestro Felipe Oviedo que es muy[*]... está muy metido en cuanto a la cultura, tiene bueno, buenas perspectivas para la cultura *ombeyüts*; y yo le digo, yo siempre voy, pregunto y busco alternativas nuevas para crear, hacer o deshacer las canciones. Y esta que... esta que acabas de escuchar [se refiere a una canción suya que escuchábamos en una grabadora] se llama el reloj, de *tim xejores*; yo tuve que traer, preguntar porque no hay otra canción, digo, no hay una palabra que diga reloj en *ombeyüts*, entonces, a quien le pregunté a algunos maestros, a algunos amigos, en especial al señor Adán Gutiérrez que también es creador de música, ¿cómo dirías tú el reloj en *ombeyüts*?, a lo mejor... este, me dio varias definiciones, le digo, yo supongo que puede ser así, y el me dijo ¡sí se puede!, dice, está bien, y eso me dio fuerzas y ganas de grabar esa canción, que terminó y que se llama *keitibores*; es un poco de albur ¡eh!, no sé si ya te he explicado...

R: no.

L: entonces, con los chavos, con los jóvenes con quienes me junto y más en esta época que está lleno de alburero... entonces, habla de... empiezo a cantar, en *ombeyüts*, en donde dice yo tengo algo que es mío dice, nadie me lo puede quitar, nadie me lo ha visto, es precioso dice, en una mañanita se me paró... en una

* La presidencia municipal de San Mateo tiene un pequeño departamento denominado de *cultura*, el cual es bastante singular por lo siguiente: puede ser un punto de articulación entre las agrupaciones ceremoniales, los celebrantes en turno (mayordomos), los alcaldes, el presidente municipal y la Casa del Pueblo, espacio este último alrededor del cual recientemente se han aglutinado o han tomado como punto de articulación, a su vez, todas las agrupaciones ceremoniales a excepción de los *cantores*. En la Casa del Pueblo están representados cada uno de los grupos por dos personas las cuales se van rotando el cargo de encargado; estos gestionan apoyos económicos, acuerdan ensayos, calendarios para las celebraciones y eventos especiales, como la participación en festivales “culturales” organizados por las dependencias de turismo de las ciudades regionales, con el cabildo, precisamente a través de los dos encargados de la oficina de cultura. El profesor Oviedo, aludido por Luis Camacho, era, a un tiempo y hasta el 2006, el titular de esta oficina y el suplente del presidente municipal. Vale agregar que las tareas de este pequeño departamento del cabildo, se dividía en una suerte de dos ámbitos: uno bajo la responsabilidad de profesor Oviedo y más bien relacionado tanto con los programas oficiales, federales y estatales, como con los responsables regionales encargados de las gestiones culturales; por otra parte, los asuntos de carácter local, relacionados con la calendarización de las celebraciones, el protocolo de avisos y la organización misma, recaen sobre otra persona, la cual deber ser depositaria de todo un otro conocimiento que le permita coordinar y llevar a buen puerto lo que de responsabilidad haya en él en el contexto de las celebraciones.

mañanita se me paró, y me asuste, me asombré no sabía que hacer, y ahí entra el coro ¿no?, y sale la pregunta ¿qué es lo que se te paró?... se me paró el reloj; y ya en la siguiente parte dice ahora que voy a hacer, que voy hacer si ya se me paró el reloj, ya se... ya este, no tengo mi reloj, y así y al cabo otra vez... y es para, este, alegrar un poco el sentido del humorístico de la gente, penetrarse un poco con la gente que es, este, es graciosa, que le gusta el albur, en el buen sentido de la palabra y... todo eso.

R: Luis y ¿cómo ha recibido la gente las canciones en *ombeyüts*?

L: pues la verdad las ha recibido muy, muy, muy, muy bien, porque pues como no hay otras canciones, estas son las primeras, y yo me siento orgulloso de ser uno de los primeros también, de hecho está el señor Teodoro Figueroa, él es uno de los creadores de música en *ombeyüts*, el problema es que no tuvo la oportunidad de grabarlas; y ahorita hay unas canciones que son recogidas de él, pero nadie les puede poner... les pone nombre; al menos el que yo grabé, bueno los que... la canción que nosotros grabamos que es la de “Josefina Catarina”... la de “Josefina Catarina”, a esa le tuve que poner, autor, el señor Teodoro Figueroa... pero lo malo que hicimos es que no le pedimos permiso; eso es algo, un error; y sabemos que en este disco que grabaron los chavos que son..., también vienen dos canciones del señor Teodoro Figueroa [se refiere al disco “*nawasan tikambaj*” /somos pueblo/ que aquí cité en los ejemplos 12 y 15 de las notas del apéndice tres]; pero al igual, ellos recalcan, ah pues nosotros la arreglamos, no es nuestra, pero yo sé que no es el caso pues, no es el caso [se refiere a que se roben las canciones]. Yo en mi caso, hay canciones, que no van, que no tienen nada que ver con lo que... con lo que está en el disco pues; hay letras que no tienen nada que ver, a consideración de cómo me lo entregó el autor [Luis hace canciones y arreglos sobre ideas musicales y literarias que le sugieren otros miembros de la comunidad], pero como la idea original fue de él, el que tuvo la perspectiva, el que dio el primer paso fue él... entonces, yo tengo que poner su nombre, aunque yo tuve que ponerle, arreglarle palabras, darle otro sentido, teniendo el mismo objetivo la canción, es decir, sin perder el objetivo a que se refiere, y... y más por lo que muchos... muchas personas no tienen esa capacidad de hacer música y ellos son conscientes, les digo, saben qué, es que hay partes donde no cabe, el tiempo no da, tengo que quitarle, aumentarle, o... o ponerle otros ritmos que no van con tú ritmo; y la gente dice no le hace, tú arrégla las y ya este dice...[aquí, Luis indica que pongamos atención a una canción suya que ahora comienza en la grabadora]; que se llama *wüx ngomajliiy* es una de las canciones más bonitas que yo he creado; ¡bueno!, según yo, a mí me gusta muchísimo...

R: ¿por qué?

L: pues, es una canción que habla de... ahí se escuchan dos voces ¿no?... [Interrumpe la plática para dejar a su pequeño hijo que tenía en brazos]

R: ¿por qué dices que te gusta esta?

L: pues, es una canción en donde vienen dos voces, yo canto ahí y también la muchacha esta Sara Canales que es la que me ayudó a hacer esa canción, para grabarla más que nada, que yo ya la había creado desde más antes; está en un ritmo

que es salsa, un ritmo que en San Mateo del Mar no se baila, no, nadie lo... casi no se escucha pues; ese ritmo es salsa pero muy lento; y habla de la situación de dos jóvenes que son novios, o que eran novios, pero resulta que se... el, el muchacho dejó de ir a ver a la muchacha, y esa es la pregunta pues, o ese es el sentimiento, *wix ngomajliiy*, cuando tú no estas conmigo o cuando tú no estabas conmigo; porque empieza la muchacha a hablar, bueno, le dice, tú cuando no estás conmigo me sentía sola, lloré, te busqué y, y no sé cuál es la razón, a lo mejor llegó alguien, eh, te llevó de mi vida, o sea, te alejé de mi vida; y donde el hombre contesta no pues... no, dice, el error lo cometiste tú porque yo te vi con otro chavo en el... acompañada de otro chavo, pues yo... yo llegué a la conclusión de que yo ya no... ya no tengo nada que ver por ese lado; y la muchacha le dice, no pues, ese chavo que dices, ya sé que es... el es... bueno, entonces así, he llegado a la conclusión de que ya no tengo nada que ver por ese lado, no dice la muchacha, el chavo que tu viste es mi primo; o sea ¡lo típico que hacen que sucede en San Mateo del Mar!, es eso, oye que te vi con un chavo, cuando se pelean los chavos ¿no?, dice no, es que era mi primo, es que... y ya, este, donde el hombre dice, si es verdad que era tu primo, dime si podemos seguir; ¡sí, no hay problema!; entonces, como vamos a seguir, dame otra vez otra oportunidad... lo típico de los novios, dame otra oportunidad, déjame estar contigo, haber si... y llegamos a alcanzar las estrellas, o más allá de las estrellas [ya se refiere a su canción que suena de fondo en nuestra conversación; casi empieza a traducirla al español en el instante], habla del *ombas okaz*, e, que significa el cielo ¿no?, más allá de las estrellas, *ombas* es primero, *okaz* es estrellas, *ombas okaz*; haber si llegamos más allá, más allá que las estrellas; y cuando viene el coro cambian los dos ¿no?, dice, a que le tememos, que es lo que nos impide amarnos, que, que es lo que nos detiene dice, si los dos nos queremos dice; ahí concluye, pero... aparentemente es un puño muy pequeño, es muy poco lo que dice... o sea, la letra es muy poca, pero lo que dice es mucho, yo se que a los jóvenes le va a gustar, les va a llamar la atención, y pues, eh, yo se que les va llamar la atención porque allí me metí muy, muy en el... en relación, cuando los jóvenes se encuentran los... cuanto a la intimidad de las muchachas, en la masculinidad [?] de los jóvenes; muchos que no tienen ese... ese valor de decir, oye te busqué, oye, lloré; yo sé que los muchachos no... no le dicen a su novia, ¡oye lloré!, pues creo que les da pena decir eso; ¡bien va a hacer esa canción!, este, ya... ya se pueden, este, como te voy a decir, valorar un poco, decir ¿no?, sí lloré, sí me pasó esto, sí.

R: Luis, ¿entonces la música para ti es sentimiento?

L: la música es sentimiento, la música es vivencia, la música... la música es imagen, es paisaje, es... la música es todo. Mira, yo de hecho, yo tengo la música por dentro y yo vivo en la música; o sea, estoy inundado [se ríe].

R: y ¿cómo ves la música que ustedes como compositores de canciones en *ombeyüts*, cómo la ves a futuro, cómo ves a esta música, hacia adelante?

L: pues de hecho... por estas canciones, por estas grabaciones que se están haciendo, es como una invitación a otras personas para que las puedan hacer; de hecho van a haber y ya hay muchísima gente que puede hacer música, y me refiero a los autores,

no a los cantantes, no a los que graban, sino a los autores que crean música, que hacen música y que tienen aun el sentimiento sublime de la música, de expresarse mediante la música, o simplemente crear música escribiendo poseías, versos, cualquier... hacer música es, es diferente, yo me refiero al, en cuanto a autores de poesías, de versos... puede haber un autor de poesía, hacer muchísima poesía, pero a qué horas llega un músico y le gusta una de tus poesías, la recoge, la hace música; en base a eso, ese autor se da cuenta de que su poesía también es música, se puede hacer música; por eso, yo se que en cuanto a nuestras canciones, va a tener mucho que dar pues.

R: ¿qué va a dar Luis?

L: pues, más que nada la... motiva a la gente a hacer algo más que... que eso, no estancarse en solamente Josefina [una de las primeras canciones en *ombeyüts* de la autoría de Teodoro Figueroa y de la cual Luis hizo una versión], o hacer el primero y el segundo de cada canción; porque muchos pues tenemos el error de que ya está esta canción, bueno voy a hacer una igualita a esta; y eso no solamente lo cometemos nosotros, los autores autóctonos, los músicos grandes también.

R: entonces, esta música Luis, que ustedes hacen ¿crees que es diferente, por ejemplo, a la que pueden comprar en cualquier disco en Salina Cruz; es diferente?

L: de hecho es diferente.

R: ¿por qué?

L: es diferente por un... por la lengua ¿no?, uno más que nada por la lengua, el estilo de música, nosotros tenemos nuestro propio estilo, pues porque... no nos vamos a lo digital y no nos vamos por los instrumentos; nos vamos por la expresión y el sentimiento en la canción; y... y si se puede vender en las ciudades, ¡sí se puede vender!, ¿por qué?... de hecho va a tardar muchísimo tiempo para que se venda esto en una ciudad, en un lugar donde se hable el español, pero... está el ejemplo de zapoteco ¿no?, del zapoteco que es fuerte aquí en el istmo, entonces, el zapoteco siempre ha tenido auge, ha tenido buen impacto, y aun así la gente lo compra, con el ritmo o porque se les explica a qué se refiere, entonces lo compran y se lo llevan a escuchar. Y yo se que también esta música [la suya] ocupa poco... es un paso muy grande lo que estamos dando, pero poco a poco se va ir acostumbrando a la gente a escuchar el *ombeyüts* y preguntar, va a tener la curiosidad de decir, oye que quiere decir esa canción; en base a eso mucha gente también puede aprender el *ombeyüts*, cuántas personas ya hablan zapoteco nomás porque cantaron una canción en zapoteco; esta el ejemplo del “Feo”, una canción muy solicitada en todos los lugares, el “Feo” que lo compuso creo que el... el señor Chuy Rasgado...

R: ¿entonces hay futuro par las canciones en ombeyüts?

L: muchísimo futuro... [Inicia otra canción en la grabadora].

R: ¿esta es la del profesor Félix?

L: no, esta es mía, la canción, este, el nombre del disco [se refiere al nuevo disco, al que estamos escuchando y todavía no ha sido publicado], la canción intelectual, te vuelvo a recalcar, se refiere a la mujer *ikoots*, se refiere a la mujer que se pone enagua y huipil, siempre lleva su bulto en la cabeza, y es impresionante ver a la

mujer con un bulto en la cabeza sin sujetarla, no se si ya la habías visto, porque muchas *mool* [gente de fuera, que no es ni huave, ni de la región istmeña], muchas gentes, muchas señoras, mujeres de fuera, y dicen ¡oye cómo le hacen!, agarra ella y se pone un libro ¿no?, y empiezan a caminar y dicen no, no se puede y eso que es un libro, dicen, cómo es que le hacen las señoras... pues, a de ser la costumbre, a de ser, este, la fe que las mueve, porque ella iban, llegaban al pueblo de San Mateo con una carga grande y otra aquí, y a veces con el niño aquí... y, es la fe de llegar; van, venden, compran, se regresan; llevan, hay veces que llevan la misma cantidad y regresan [aquí se refiere a la intensa actividad económica comercial que desempeñan la mujeres en excursiones cotidianas hacia las principales ciudades regionales, a la capital del estado e inclusive hasta la de la ciudad de México] con la misma o con más bulto y aun así llegan; entonces yo dibujo a la mujer con ese bulto en la cabeza, su enagua y huipil, y lo bella es, lo hermosa que es en cuanto a lo físico, como del vestido y lo bella que es por sus creencias y fe, me refiero a su belleza interior; aunque, de la mujer te puede... te puede... de hecho es la mano derecha del hombre pues... es la parte sublime, es la parte fuerte del hombre y es el compañero de siempre ¿no?; entonces, me refiero a la belleza interna de que pues también es creyente, tiene para ser muy fuerte y esa misma fe mueve montañas, hace que la mujer te explique, es paciente y... en cuanto en su forma de explicarte las cosas, es lo más bello que tiene; también, ahí recalco en esa canción de que la mujer sabe tejer, cuando llega la tarde, antes del crepúsculo, entonces, la sombra sube ¿no?; o sea, los árboles y todo, llega la sombra, la mujer busca un lugar adecuado, pone su telar empieza a tejer; y qué es lo que realmente dibuja una mujer en sus telares, creo que en casi nadie ha llegado a esa conclusión, por qué la mujer es tan inteligente, por qué la mujer en San Mateo es tan inteligente para dibujar en su telar muchísimos, muchísimas cosas, mariposas, sin fin de animalitos, árboles, canoas y... pero de dónde adquiere tanto conocimiento, ello es lo que muchos no, no, creo que no han llegado a la conclusión de que la mujer *ikoots* dibuja todo lo que ve a su alrededor, y es lo que recalca la canción; de que la mujer *ikoots* se sienta, hace su telar y dibuja todo lo que ve a su alrededor.

R: Luis, ya por último porque ya ni te dejé almorzar, ¿cómo llamarías a tu música, como música qué?

L: Música autóctona ¿o en qué sentido? Pues yo lo siento como música autóctona, pero ya con una combinación de la tecnología pues; autóctono porque habla de... no... no sale de... de lo que es el ámbito de nuestra cultura y también está en *ombeyüts*; entonces yo por esa razón le pude llamar autóctono y ya la tecnología es para complementar, porque al igual, ahora si te voy a adelantar un poquito de lo que pienso hacer en éste próximo disco; de hecho, así como me dijo un señor en Tehuantepec en donde estuve aprendiendo un año de música, hace aproximadamente dos años que fue, dice, como yo, bueno, ¡estoy cantinfleado un poco!; yo tuve la oportunidad de grabar con unos señores de Tehuantepec, de la banda Donahí [famosa banda de viento en toda la región y en todo el estado de Oaxaca], yo en el bajo, bajo eléctrico, grabando lo mejor del istmo, donde viene todo lo que es el

jarabe, el fandango, la polka, los sones regionales, danzones, un sin fin de música para el istmo de Tehuantepec; y entonces le digo al señor por qué grabamos, le digo antes de que yo empezara a grabar; porque la gente lo quiere, la gente te pregunta por el disco [¿?] cada cantante, la gente quiere algo de ti; a bueno, ya terminando éste disco qué, le digo, vamos a vender y si nos beneficia que bien y si no pues también, vamos a seguir, dice nomás, bueno le digo, ¿y ya con esta grabación ya terminamos, le digo?, no, me dice, el hombre que empieza a grabar no debería de dejar, debería de seguir grabando, por qué, porque pierde el sentido de la grabación si deja de grabar; dejar un año, dos años, volver a grabar ya no es lo mismo, pierdes la táctica, pierdes las mañas y todo, todo; en cambio si te vas adecuando, te vas adecuando, todo se te hace fácil; y yo en base a eso, digo, creo que tiene razón el señor, sí tiene razón el señor, pues, él es un maestro de música, ya lleva años en la música, toca todos los instrumentos musicales y sí, yo voy a seguir grabando; voy a ver hasta dónde puedo mirar con la música, porque está este propósito de grabar en este año 2006 una música cantada, pero acompañado de la flauta, de la flautita, de los tambores; la canción ya está pero esta no la hice yo porque es del maestro Félix Hidalgo, también; que de hecho ya me habían dando esa canción un chavo, junto con *mbaj niix*, que es ésta [se refiere a la canción que ahora escuchamos]; entonces ya me había dado esa canción, pero yo me fui más por este lado, la otra está un poco conflicto, poco difícil de arreglarlo, porque pues el sentido que él me da es otro y la música no va; pero durante estos tiempos que estuve grabando, también voy revisando lo que estoy dejando atrás, haber si coincide con uno y veo que no, y llegué a la conclusión, pues ésta se podría grabar en ritmo autóctono de San Mateo del Mar; está pendiente también, bueno, esa que se llama *wejonaliy xi-kambaj*, creo que sí; o sea, “cuando yo no estoy en mi pueblo”; cuando uno se va fuera, qué es lo que recuerda de su pueblo, es lo que expresa esa canción que está pendiente del maestro Félix; está la del *komon*, que es de un profesor, el *komon* es el torito del mar, que se asoma entre las espumas del mar, ahí en esa canción narra todo y es para niños; está la de construcción de palapas, que el... cómo se edifica una casa *ikoots* del maestro Felipe Oviedo, son tres, y yo también estoy ideando otra, pero todavía no tengo el nombre, porque yo puedo escribir mil hojas para hacer una canción nada más; y, entonces, todavía estoy viendo eso; y otro muchacho que también me está dando su canción, creo que se llama Alfredo... no, no me acuerdo, pero ya quedó conmigo de que me va a dar una canción romántica dice; habla de los jóvenes; a mí me gusta.

R: entonces vas a seguir y trabajo hay para hacer canciones; tienes pues trabajo.

L: aja, tengo muchísimo trabajo; yo se que con esto no gano mucho y yo siempre se lo he dicho a la gente, que con esto no gano mucho; sí claro que sí no niego de que me sale un poco de dinerito, pero ese dinerito pues...no, no... con ese dinero no puedo hacer maravillas, es muy poco pues; el material, hay que pagar el material; el maestro Edgar que me está apoyando, es mucho el apoyo que me está dando porque no me está cobrando la grabación [la cual se hace en un equipo de computo portátil], porque si estuviéramos en una disquera nos estuvieran cobrando unos cien mil pesos

mínimo, y pues sale... yo creo que sale igual [se refiere a la calidad de grabación], la diferencia es que haya se registra y todo eso; de hecho yo también tengo el propósito, el objetivo de registrar estas canciones, sí, ya más después; pero si alguien llegara y lo registrara con su nombre no... no tengo porque molestarme porque yo estoy conciente de que son mías; y esa gente pues también va a vivir con eso de que no es de él. Tengo... no es un problema, es un asunto delicado del hermano de Edgar [el profesor aludido anteriormente], se llama Fredy, eso muchacho se dedica a vender música... robada... o bueno... sí, música robada; lo hizo con mi canción que es el *mbaj nix*, hace como un mes apareció, como ya la tenía Edgar en su computadora, ya lo estaba grabando, entonces cuando no estaba Edgar creo que él [Fredy] lo sacó y lo puso junto con las seis, con las cinco que ya estaban; y qué es lo que sucedió, empezó a vender ¡y sí se vende pues!, porque es nuevo; y le tuve que hablar, pues le digo ¿por qué vendes eso?, yo no te voy a demandar y no tengo por qué hacerlo, no es tu canción es de el maestro Félix pues, y no está bien arreglada todavía, le digo, a mi me va a dar vergüenza, me va a dar pena que se escuche una canción mal hecha pues; y van a decir quién lo hizo, Luis Camacho; de quién es la música, del maestro Félix, ¡uy!, este Félix; supuestamente toca, supuestamente, por eso le digo, no, no me importa que lo vendan le digo, no te voy a cobrar, no te voy a demandar, no tengo porque alegar; la música es del maestro Félix y yo le hice el arreglo, pero al igual no hagas eso, no es bueno; espérame, le digo, déjame arreglar el disco y ya, vende todo lo que tú quieras; porque anteayer también volví a hablar, dame una cantidad de tu disco, véndemelo por mayoreo, dice; no te lo puedo vender por mayoreo, por qué, tu los puedes copiar, le digo, y los puedes vender a tu gusto; por qué dice eso, dice, porque yo soy muy realista, le digo, o sea, yo siempre he sido realista de que él también es parte de su trabajo eso, de robar música, y si a él no le viene a la mente de que es muy mal lo que está haciendo... pues va a quedar así, o sea, así es la gente pues, así es la persona, yo respeto su persona de que si robando se siente bien, que bien ¿no?; si yo cantando me siento feliz, voy a seguir cantando; así como dice un maestro, yo estuve en el Conalep 065 de Salina Cruz; le digo al maestro, ¡oye maestro, ese chavo ayer estaba corriendo por la carretera!; y tu que quieres que diga, si el muchacho corriendo es feliz, pues que siga corriendo; y me quedé con eso, por eso está bien, tiene razón; o sea, si la gente es así, y así es feliz, así vive bien, que lo siga haciendo, no tengo porque impedirlo, no tengo porque reclamar; simplemente trato de que las cosas que se vallan a vender... el producto esté, esté bien.

R: entonces, tú sigues tu camino.

L: yo sigo mi camino, no tengo porque pararme y porque detenerme, yo se que tengo una autoestima muy alta, soy seguro de lo que voy a hacer... y soy orgulloso de mi raza; esa es una de las cosas que mucha gente no tiene; ser orgulloso, saber un poco de lo que eres pues; porque está esa pregunta que siempre hemos repasado de quién eres en realidad; quien eres en realidad... yo es lo que trato de descubrir, quién soy, y en base a mis canciones y en base a mi trabajo y en base a lo que es la música... de hecho así como te vuelo a recalcar, estoy en la música, tengo la música

por dentro, estoy inundado de música, no me salgo del ámbito, puedo estar grabando música en *ombeyüts*, pero estoy creando música; puedo estar tocando con algún grupo musical de Salina Cruz, de Tehuantepec, estoy haciendo música; estoy con los señores ahí de la Casa del Pueblo, en los ensayos, escuchando música; no me salgo del ámbito de la música y... así es.

Y sí, efectivamente así es, según he tratado de exponer en el documento.

Bibliografía

- AGUADO, Carlos, *Cuerpo humano e imagen corporal*, UNAM-IIA-FM, México, 2004.
- _____, y María Ana portal, “Tiempo, espacio e identidad social”, en *Alteridades*, Año 1, No. 2, UAM-I, 1991.
- AGUIRRE, Beltrán, *Regiones de refugio: el desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en Mestizoamérica*, México, INI, 1987 [1967].
- AGUIRRE, Rojas Carlos Antonio, “Una perspectiva global del ‘análisis de los sistema mundo’”, en *Imanuel Wallerstein: crítica del sistema mundo capitalista*, México, Ediciones Era, 2004 [2003], 15-135.
- _____, *La ‘escuela’ de lo anales: ayer, hoy y mañana*, México, Contrahistórias, 2005 [1999].
- ALBERT, Pierre y Adre-Jean Tudesq, *Historia de la radio y la televisión*, México, FCE, 2002 [1981].
- ALEGRE, González A. Lizette, “Música, migración y cine. Los tres huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento cultural”, en *Música sin fronteras: ensayos sobre migración música e identidad*, Fernando Híjar Sánchez, coord., México, CNCA-DGCP, 2006, pp. 221-247.
- ALONSO, Bolaños Marina, “Canto rodado: música de los indígenas guatemaltecos en México”, en *Música sin fronteras: ensayos sobre migración música e identidad*, Fernando Híjar Sánchez, coord., México, CNCA-DGCP, 2006, pp. 157-178.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993 [1983].
- AROM, Simha, “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral”, en Francisco Cruces edit., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trota, España, 2001.
- ATTALI, Jacques, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 1995 [1997].
- BALANDIER, George, “Sociología de lo cotidiano”, en Gilberto Giménez, comp., *La teoría y el análisis de la cultura*, Mexico, SEP-COMECSO, pp. 695-701.
- BALSALOBRE, Gonzalo de, *Relación auténtica de las idolatrías, supersticiones, vanas observaciones de los indios del obispado de Oaxaca*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1892, en Fernández Benítez, *El alma encantada*, México, FCE-INI, 1987.
- BARTH, Frederik, comp., *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, FCE, 1976 [1962].
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto, *Gente de costumbre y gente de razón: las identidades étnicas en México*, México, Siglo XXI, 2004 [1997].

- BÉHAGUE, Gérard, “Algunas funciones socio-litúrgicas en la música candomblé afrobahiano en Brasil. El caso de la celebración de Iemanjá, la diosa del mar: el simbolismo de un evento de performance en el ritual”, en Arturo Chamorro Escalante y Ma. Guadalupe Rivera Acosta, *Música, ritual y performance*, México Universidad de Guadalajara, sin fecha.
- _____, “Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical”, en Arturo Chamorro Escalante, *Sabiduría popular: en homenaje a Vicente T. Mendoza, Fernando Horcacitas y Américo Paredes*, México, COLMICH, 1983.
- _____, *La música en America Latina: introducción*, Caracas Venezuela, Monte Ávila Editores, 1983.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, introducción de Bolívar Echeverría, México, Editorial Itaca, 2003.
- BERGER, Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Argentina, Amorrortu, 2001.
- BLACKING, John, “El análisis cultural de la música”, en Francisco Cruces edit., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trota, España, 2001.
- _____, “Qué tan musical es el hombre”, en *Desacatos: expresiones y sonidos de los pueblos*, CIESAS, México, otoño 2003.
- _____, *Hay música en el hombre*, Alianza, España, 2006 [1973].
- BOURDIEU, Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI, 2002 [1997].
- _____, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, traducción de Ma. del Carmen Ruiz de Elvira, México, Taurus, 2003 [1979].
- _____, *La dominación masculina*, Barcelona, España, Editorial Anagrama, 2003 [1998].
- _____, “La identidad como representación”, en Gilberto Giménez, comp., *La teoría y el análisis de la cultura*, Mexico, SEP-COMECSO, pp. 473-481 (19??), [1982].
- BRAIGGS, Asa y Meter Burke, *De Gutenberg a internet: una historia social de los medios de comunicación*, México, Taurus-historia, 2006 [2002].
- BRAUDEL, Fernand, “La larga duración”, en *La historia y las ciencias sociales*, México, Alianza Editorial, pp. 60-106, 1989 [1968].
- BRODA, Johanna, introducción a *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge, coords., México, FCE-CONACULTA, 2001, pp. 15-45.
- BRÜNER, José Joaquín, *Globalización, cultura y posmodernidad*, México, FCE, 1999 [1998].
- BURGOA, Francisco de, *Geográfica descripción*, V. II, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934 [1674].
- _____, *Palestra historial: de virtudes y ejemplares apostólicos fundada del cielo de insignes héroes de la sagrada orden de predicadores en este nuevo*

- mundo de la América en las indias occidentales*, México, Editorial Porrúa, 1989 [1670].
- CAMACHO, Gonzalo, “El sistema musical de la huasteca hidalguense: el caso de Tepexititla”, en Jesús Jáuregu, Ma. Eugenia Olavaria, et, al. Coord., *Cultura y comunicación: Edmund Leach, in memoriam*, CIESAS-UAM-Iztapalapa, 1996, pp. 499-515.
- _____, “El vuelo de la golondrina: música y migración en la huasteca”, en *Música sin fronteras: ensayos sobre migración música e identidad*, Fernando Híjar Sánchez, coord., México, CNCA-DGCP, 2006, pp. 251-288.
- CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, México, FCE, 1993 [1946].
- CARRIZOSA, Antonio, *La onda grupera en México: historia del movimiento grupero*, México, Edamex, 1997.
- CHAMORRO, Escalante Arturo, *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música purépecha*, México, COLMICH, 1994 [1992].
- _____, *Los instrumentos de percusión en México*, COLMICH-Conacyt, México, 1984.
- CHAMORRO, Escalante y Ma. Guadalupe Rivera Acosta, edit., *Música, ritual y performance*, Universidad de Guadalajara-CUAD, 1999.
- CHEYMOL, Marc, “La modernidad: ¿ruptura o construcción de identidades?”, en Gilberto Giménez y Ricardo Pozas H. coords., *Modernización e identidades sociales*, UNAM-IIS, México, 1994, pp. 131-147.
- CIRT, *La industria de la radio y la televisión en México: tomo uno (1921-1959)*, México, Comunicación y Sociedad, 1991.
- COBARUVIAS, Miguel, *El sur de México*, México, INI, Clásicos de la Antropología, 9, 1980 [1946].
- CONTRERAS, Arias Juan Guillermo, *Atlas cultural de México: música*, México, SEP-INAH-Planeta, 1988.
- _____, entrada por Ikood (Huaves), en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 6, director y coordinador general Emilio Casares Rodicio, España, Sociedad General de Autores y Compositores, 2000, pp. 408-411.
- CUTURI, Flavia, “La etnografía desde el punto de vista de los nativos”, en Gloria Artís, coordinadora, *Encuentro de voces: la etnografía de México en el siglo xx*, México, INAH, 2005, pp. 441-473.
- ECO, Humberto, *Apocalípticos e integrados*, Editorial Lumen y Tusquets Editores, México, 1995 [1965].
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad: ensayos*, México, UNAM y El Equilibrista, 1997 [1995].
- _____, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998.
- _____, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México, 2000 [1998].
- ELIADE, Mircea, *Las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, FCE, 1976.
- ESPARZA, Manuel, Edit., *Relaciones geográficas de Oaxaca 1777-1778*, México, Ciesas-Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1994.

- FELD, Steven, “El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli”, en Francisco Cruces edit., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trota, España, 2001.
- FERNÁNDEZ, Christlieb Fátima, *Los medios de difusión masiva en México*, Juan Pablos Editores, México, 2005 [1982].
- FOSSAERT, Robert, “Modernización e identidades: México en el centro del Nuevo Mundo”, en Gilberto Giménez y Ricardo Pozas H. coords., *Modernización e identidades sociales*, UNAM-IIS, México, 1994, pp. 1-33.
- FOSTER, M. George, *La herencia española de América*, México, Universidad Veracruzana, 1985 [1969].
- FRITH, Simon, “Música e identidad”, en Stuard Hall y Paul Gay, *Comps., Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu editores, Buenos Aires – Madrid, 2003, pp. 181-213.
- GADAMER, Hans-Georg, “Lenguaje y música: escuchar y comprender”, en Gerhart Schröder y Helga Breuninger, compiladores, *Teoría de la cultura: un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Argentina, FCE, 2005, pp. 13-24.
- GALINIER, Jacques, *La mitad del mundo*, México, UNAM-IIA, 1990.
- GARCÍA, Canclini Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990 [1989].
- _____, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, 2002.
- _____, *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 2002 [1999].
- _____, y Ernesto Piedras Fera, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, México, Siglo XXI-Flacso-México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2006.
- GARCÍA DE LEÓN, Griego Antonio, *El mar de los deseos: el caribe hispano musical, historia y contrapunto*, México, Siglo XXI, 2002.
- GARCÍA Martínez, Bernardo, *El Marquesado del Valle: tres siglos de régimen señorial en la Nueva España*, México, COLMEX, 1969.
- GAY, José Antonio, *Historia de Oaxaca*, México, Porrúa, Colección Sepan Cuantos, 373, 1982.
- GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, España, 2001.
- GIMENEZ, Gilberto, “Comunidades primordiales y modernización en México”, en Gilberto Giménez y Ricardo Pozas H. coords., *Modernización e identidades sociales*, UNAM-IIS, México, 1994, pp. 149-183.
- _____, “Modernización cultura e identidades tradicionales en México”, en *Revista Mexicana de Sociología*, IIS-UNAM, V. 4, 1994, pp. 254-272.
- GOFFMAN, Irving, *Estigma: la identidad deteriorada*, Buenos Aires, Argentina, Amorrortu, 2003.
- GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel: los intelectuales y la organización de la cultura*, 2, México, Juan Pablos Editor, 1997 [1975].
- _____, *Cuadernos de la cárcel: notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el estado moderno*, 1, México, Juan Pablos Editor, 1998 [1975].

- GRUZINSKI, S., *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 2004 [1988].
- HAMMERSLEY, Martín y Paul Atkinson, *Etnografía: modos de investigación*, Barcelona, Paidós, 1994 [1983].
- HERRERA, Castro Samuel, Vanessa Miranda y Martha L. Becerril, “El sistema de referencia y algunas implicaciones deícticas de la lengua huave”, UNAM-IIA-ENAH, ponencia sin publicar.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Crítica, Barcelona, 2005 [1995].
- HOOD, Mantle, *The Ethnomusicologist*, New Cork, McGraw-Hill, 1971.
- HORKHEIMER, Max y Theodor W. Adorno, “La industria cultural”, en *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, traducción de Juan José Sánchez, Trotta, España, 2004 [1944].
- HORBOSTEL, Von, Erich M., “El problema de la musicología comparada”, en Francisco Cruces edit., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trotta, España, 2001 [1905].
- JARDOW-PEDERSEN, Max, *La música divina de la selva yucateca*, México, CONACULTA-Culturas Populares, 1999.
- KARTOMI, Margareth J., “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos”, en Francisco Cruces edit., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trotta, España, 2001.
- KEIL, Charles, “Las discrepancias participatorias y el poder de la música”, en Francisco Cruces edit., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trotta, España, 2001.
- LEACH, Edmund, *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid, España, Siglo XXI, 1978 [1976] (en especial el cap. 9: “La interpretación orquestal como metáfora de la secuencia ritual”).
- LEÓN, Argeliers, “La música como mercancía”, en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su Música*, México, UNESCO, Siglo XXI, 2004, pp. 238-254.
- LEÓN, Nicolás, *Catalogo de la colección de antigüedades huaves del estado de Oaxaca existente en el Museo N. de México*, México, Imprenta Nacional de México, 1903.
- LEVI-STRAUSS, Claude, “La eficacia simbólica”, en *Antropología Estructural*, Barcelona, Atalaya, 1994 [1949].
- LÓPEZ, Austin Alfredo, “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge, coords., México, FCE-CONACULTA, 2001, pp. 47-65.
- _____, Prefacio a Jacques Galinier, *La mitad del mundo*, México, UNAM-IIA, 1990.

- LUENGAS, Pérez Rubén, “Xica yaa: la música que camina”, en *Música sin fronteras: ensayos sobre migración música e identidad*, Fernando Híjar Sánchez, coord., México, CNCA-DGCP, 2006, pp. 131-153.
- LUPO, Alessandro, “El monte del vientre blando”, en *Cuadernos del Sur*, 1994, pp. 67-78.
- _____, “La etnoastronomía de los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca”, en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en mesoamérica*, Johanna Broda, et. al., editores, UNAM-IIH, 1991 [1984], pp. 219-234.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Ediciones G. Gili/MassMedia, México, 2001 [1987].
- MARTÍNEZ, Miura Enrique, *La música precolombina: un debate cultural después de 1492*, Barcelona, Paidós, 2004.
- MARX, Carlos, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, México, Editorial Grijalbo, 1968.
- _____, y Federico Engels, *La ideología alemana*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1985 [1845-6].
- MEDINA, Andrés, *Recuentos y figuraciones: ensayos de antropología mexicana*, México, UNAM-IIA, 1996.
- _____, *En las cuatro esquinas, en el centro*, México, UNAM-IIA, 2003 [2000].
- _____, y Carlos García Mora, comps., *La quiebra política de la antropología social en México (antología de una polémica): i, la impugnación*, México, UNAM, 1986.
- MENDEZ, Martínez Enrique, *Arqueología del área huave*, tesis de licenciatura en arqueología en la ENAH, 1975.
- MERRIAM, Alan P., *The Anthropology of music*, Northwestern University Press, Evanston, 1964.
- _____, “Definiciones de musicología comparada y etnomusicología: una perspectiva histórico-teórica”, en Francisco Cruces edit., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trota, España, 2001 [1977].
- MEYER, Leonard B., “Un universo de universales”, en Francisco Cruces edit., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trota, España, 2001 [1998].
- MICHEL, Guillermo, *Para leer los medios: prensa, radio, cine y televisión*, México, Editorial Trillas, 2004 [1990].
- MILLÁN, Saúl, “Huaves”, en Saúl Millán, et. al., *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México: región transísmica*, México, INI, 1995.
- _____, “Etnografía de un pueblo del mar: disertación doctoral”, Ritos de paso 2, en *Diario de campo*, No. 67, INAH, julio del 2003 [b].
- _____, *Huaves* (serie pueblos indígenas de México contemporáneo), México, CDI, 2003[c].
- _____, y Paola García Souza, *Lagunas del tiempo: representaciones del agua entre los huaves de San Mateo del Mar*, en México, INAH, 2003 [a].

- MOLINO, Jean, “El hecho musical y la semiología de la música”, publicado en francés como “Fait musical et semiología de la musique”, en *Musique en Jeu*, N° 17, París enero de 1995, pp. 35-62. Traducción al español por Juan Carlos Zamora, integrante del Seminario de Semiología Musical de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.
- MÜNCH, Galindo Guido, *La organización ceremonial de Tehuantepec y Juchitán*, México, UNAM-IIA, 1999.
- _____, “Francisco de Burgoa en la historia cultural de Oaxaca”, Ediciones Universidad de Salamanca, Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, [folleto sin fecha de edición].
- MYERS, Helen P., “Etnomusicología”, en Francisco Cruces edit., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trota, España, 2001[1992].
- NAVA, López Fernando, *El campo semántico del sonido musical purépecha*, INAH, serie Lingüística número 388, 1999.
- NAVARRETE, Pellicer Sergio, “Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX”, en *Heterofonía*, enero-junio, No. 124, 2001, pp. 9-27.
- _____, *Los significados de la música: la marimba maya achí de Guatemala*, México, Ciesas-Publicaciones de la Casa Chata, 2005.
- NEGUS, Keith, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2005 [1999].
- NETTL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 [1973].
- _____, “Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los ‘Otros’ y de nosotros como etnomusicólogos”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual: actas del VII congreso de la SibE. Sociedad de Etnomusicología*, Madrid, España, 2004, pp. 17-36.
- OCHOA, Gautier Ana María, “La producción grabada y la redefinición local de lo sonoro en México”, en *Heterofonía*, enero-junio, n° 124, 2001, pp. 29-46.
- _____, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003.
- OHEMICHEN, Bazán Ma. Cristina, *Reforma del Estado: política social e indigenismo en México*, México, UNAM-IIA, 2003 [1999].
- OLMOS, Aguilera, *El sabio de la fiesta: música y mitología en la región cahítararhumara*, México, INAH, 1998.
- _____, “El origen de del mundo en la estética de la música tradicional del noroeste de México”, en *Anales de Antropología* n° 36, 2002, 135-154.
- _____, “La etnomusicología y el noroeste de México”, en *Desacatos*, n° 12, otoño 2003, 46-61.
- OSEGUERA, M. Andrés, “Mito y danza entre los huaves y los chontales de Oaxaca: la lucha entre el rayo y la serpiente”, en *Dimensión antropológica*, año 8, vol. 21 enero-abril 2001, pp. 83-111.
- PARKER, Cristián, *Otra lógica en América Latina: religión popular y modernización capitalista*, Chile, FCE, 1996.

- PÉREZ Fernández, Rolando A., *La música afromestiza mexicana*, México, Universidad Veracruzana, 1990.
- _____, “El estudio de la música tradicional y popular visto desde el sur: dos ejemplos brasileños”, en *Archipiélago*, N° 44, año 11, 2004, abril-junio, pp. 46-48.
- PÉREZ, Monfort Ricardo, “Esa no porque me hiere: semblanza superficial de treinta años de radio en México: 1925-1955”, en Pérez Monfort, *Avatares del nacionalismo cultural*, Ciesas, México, 2000, 91-115.
- _____, “Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo xx”, en *antropología*, n° 66, INAH, México, 2003.
- PÉREZ-TYLOR, *Entre la tradición y la modernidad: antropología de la memoria colectiva*, México, UNAM-IIA- Plaza y Valdes Editores, 2002.
- RAIMONDO, Giorio, “Categorías cognoscitivas y categorías lingüísticas en huave”, en Italo Signorini, *Los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca*, México, INI – SEP, 1979, pp. 315-348.
- RAMÍREZ, Castañeda Elisa, *El fin de los montiocos: tradición oral de los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca*, México, INAH, 1987.
- RAPPAPORT, A. Roy, *Cerdos para los antepasados: el ritual en la ecología de un pueblo de Nueva Guinea*, Madrid, Siglo XXI, 1987 [1968].
- REYNOSO, Carlos, *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización. V. I, teorías de la simplicidad*, Buenos Aires, Argentina, Colección Complejidad Humana, 2006.
- RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, México, FCE, 2004 [1947].
- RICE, Timothy, “Hacia la remodelación de la etnomusicología”, en Francisco Cruces edit., *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trota, España, 2001 [1981].
- RITA. Carla M., “Concepción y nacimiento”, en Italo Signorini, *Los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca*, México, INI – SEP, 1979, pp. 263-314.
- ROBLES, Cahero José Antonio, “Occidentalización, mestizaje y ‘guerra de los sonidos’: hacia una historia de las músicas mestizas en México”, en Steven Loza editor, *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, proceedings of an International Conference University of California, Los Angeles, may 28-30, 1991, Los Ángeles California, año de edición (?), pp. 57-78.
- RUBEO, Veneranda, “Cuando muere cristo: desorden cósmico y ruptura social durante la semana santa entre los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca”, México, *Anales de Antropología*, n° 34, pp. 161-200, 2000.
- RUIZ, Rodríguez Carlos, “Sones de artesa de San Nicolás Tolentino, Guerrero, Tesis de licenciatura en etnomusicología, UNAM-ENM, 2001.
- _____, “La tradición de artesa como ritual: acercamiento desde la investigación musical”, en Martín Lienhard, edit., *Ritualidades*

- latinoamericanas, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2003, pp. 255-270.
- RUIZ, Torres Rafales, “Apuntes para un historia de las bandas en México: (siglos: XVI-XIX), tesis de licenciatura en etnología, ENAH, 1997.
- RUWET, Nicolás, “Musicología y lingüística”, en A. J. Greimas, *et. al.*, *Lingüística y comunicación*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1976.
- SACHS, Curt, *Musicología comparada: la música de las culturas exóticas*, Eudeba, Buenos Aires, Eudeba, 1966 [1959].
- SAID, Edward W., *Cultura e imperialismo*, Barcelona, España, Editorial Anagrama 2004 [1993].
- _____, “Cultura, identidad e historia”, en Gerhart Schröder y Helga Breuninger, compiladores, *Teoría de la cultura: un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Argentina, FCE, 2005, pp. 37-53.
- SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, Buenos Aires, Editorial Losada, 2001.
- SEVILLA, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, México, CNCA, 1990.
- _____, *Los templos del buen bailar*, México, D.F., CONACULTA, 2003.
- _____, “Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular en la ciudad de México”, en *Alteridades*, 6 (11), México, UAM, 1996, pp. 33-41.
- SHAFF, A., *Lenguaje y conocimiento*, México, Grijalbo, 1967.
- SIGNORINI, Italo, *Los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca*, México, INI – SEP, 1979.
- _____, y Luigi Trafo, “Enfermedades, clasificación y terapias”, en Italo Signorini, *Los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca*, México, INI – SEP, 1979, pp. 215-261.
- SIMON, Artur, “Musikethnologie”, en Ekkehard Kreft (coord.), *Lerbuch der Musikwissenschaft*, Dusseldorf, Schwann, 1985, pp. 533-621, traducción del Dr. Rolando Antonio Pérez Fernández.
- STAIRS, Kreger Glenn Albert y Emily Florence Sharfe de Stairs, *Diccionario huave de San Mateo del Mar*, Instituto Lingüístico de Verano, México, 1981.
- STAR, Frederick, *En el México indio: un relato de viaje y trabajo [1899]*, prologo de Beatriz Scharre T., CONACULTA, México, 1995 [1908].
- STEVENSON, Robert, “El sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México: los coras y los huicholes] y la sinfonía de Carlos Chávez”, en Jesús Jáuregui, editor, *Música y danzas del Gran Nayar*, México, INI-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1993, pp. 187-199.
- _____, “Reflexiones sobre el concepto de música precortesiana en México”, en *Heterofonía*, enero-diciembre, n° 114-115, pp. 25-37, 1996.
- STOCKMAN, Doris, “La música como sistema de comunicación: aspectos de la ciencia de la comunicación y de la semiología particularmente en la investigación de la música de tradición oral”, publicado en alemán como “Musik als kommunikative System: Aspekte der Kommunikations und

- Zeichentheorie besonders bei der Forshung mundtradierten Musik”, en *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, año 14, Leipzig, 1970. Traducción al español del Dr. Rolando Antonio Pérez Fernández de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.
- THOMPSON, B., *Ideología y cultura moderna: teoría crítica social en la era de comunicación de masas*, México, UAM-X, 2002 [1990].
- TORRES, Jesús, En busca del concepto de tiempo libre, tesis de maestría en antropología ENAH [sin fecha]
- TRANFO, Luigi, “Tono y nagual” en Italo Signorini, *Los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca*, México, INI – SEP, 1979, pp. 177-213.
- TURRENT, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 2006 [1993].
- TYLOR, Eduard B., “La ciencia de la cultura”, en J. S. Kan, *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Barcelona, Editorial Anagrama, pp. 29-46, 1995 [1871].
- WALLERSTEIN, Emmanuel, coord., *Abrir las ciencias sociales*, México, Siglo XXI, 2006 [1996]
- WEBER, Max, “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”, en Max Weber, *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*, México, FCE, pp. 1118-1183, 1969 [1922].
- WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la cultura*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1994 [1981].
- _____, *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*, Manantial, Argentina, 1997 [1989].
- WILLIAMS, Trevor, *Historia de la tecnología: desde 1910 hasta 1950 (II)*, México, Siglo XXI, 2000 [1982].
- YÚDICE, George, “La industria de la música en la integración América Latina Estados Unidos”, en *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Néstor García Canclini y Carlos Juan Moneta Editores, México, Grijalbo-UNESCO, 181-243, 1999.
- ZEMELMAN, Hugo, *Problemas antropológicos y utópicos del conocimiento*, México, COLMEX, 2000 [1996].