



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

EL VINUETE: MUSICA DE MUERTOS. ESTUDIO ETNOMUSICOLOGICO EN UNA COMUNIDAD NAHUA DE LA HUASTECA POTOSINA.

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN ETNOMUSICOLOGIA
PRESENTA
LIZETTE ALEGRE GONZALEZ

DIRECTOR DE TESIS: DR. GONZALO CAMACHO DIAZ



MEXICO, D. F.

2005

m342705



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 mis padres
y mis hermanos

A Agustina Nicanor (†)

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría sido posible sin la sabiduría y generosidad de los habitantes de la comunidad de Chilocuil. Además del conocimiento que compartieron conmigo, agradezco profundamente la amistad que en todo momento me ofrecieron. Las largas conversaciones, las risas, las angustias compartidas y la solidaria complicidad habitarán por siempre mis recuerdos. De manera especial agradezco a Maurilio Hernández, Joaquín Morales, Alejandro Peña y Rosalino Martínez por la paciencia y el cariño con el que me enseñaron su música; a mi comadre Agustina Nicanor (†) por su afecto y sus deliciosas tortillas de maíz azul; a Felipe Hernández por comunicarme parte de su ancestral sabiduría; a Victoria Hernández por sus atenciones y confianza; a Cristina, a Daría, al señor Antonio y su mujer Antonia, a Bonifacio, y a doña Margarita (†). También quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la gente de El Banco de San Francisco, particularmente al señor Maximino Antonio y su familia.

El apoyo de mi familia fue siempre un aliciente. Agradezco a mi madre, por ser un ejemplo de fortaleza y autonomía; a mi padre, por haberme contagiado el amor por la música y el conocimiento; a mi hermana Mónica por su apoyo tácito e incondicional; a mi hermano Miguel por su pasión; y a mi hermano Carlos por su frescura y creatividad.

Quiero expresar también mi gratitud a Guillermo Contreras y José Luis Sagredo, su amor y compromiso por la música tradicional de este país han representado un estímulo constante a lo largo de mi carrera; a Salvador Rodríguez, maestro y amigo entrañable; y a Ileana Bautista, porque sus enseñanzas en el piano resultaron verdaderas lecciones de vida.

Gracias a mis compañeros del Seminario de Semiología Musical por sus comentarios y su invaluable apoyo: Susana González, Mario Stern, Natalia Bieletto, Yanna Hadatty, Alejandro Romero, Juan Carlos Zamora, Concepción Morán, Gabriela Ruvalcaba, Elena Sánchez y Eva Tudela. También a Roberto Kolb, amigo e interlocutor generoso y entusiasta; y a Lénica Reyes y Gonzalo Sánchez por su camaradería y valioso apoyo en el trabajo de campo. Así mismo, agradezco a Lorenzo Ochoa y Ana Bella Castro por el cariño y la amistad que me han brindado, además de la bondad con la que han compartido su inconmensurable saber.

A Gonzalo Camacho, muchísimas gracias por su amor, respaldo, sabiduría, solidaridad, ternura, compromiso y paciencia; por lo que hemos construido y lo que nos falta por construir; por su lucha que es mi lucha; por ese guiño furtivo que nos hace cómplices; por ese abrazo que es mi remanso.

Finalmente, agradezco la oportunidad que tuve de cursar la licenciatura en la UNAM, de asistir a clases tanto en la ENM como en otras facultades, de entrar en contacto con personas brillantes que estimularon mis deseos de aprender. Me parece invaluable que, a pesar de tantos problemas, aún exista una institución capaz de ofrecer tal diversidad de conocimiento. Las discusiones en cursos y seminarios y las charlas en los cafés y pasillos forman parte de esa vida universitaria que me ha conformado. Ahí se generan las ideas y los proyectos, ahí nos nutrimos todos los que formamos parte de esta universidad. Gracias.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. CHILOCUIL EN SU CONTEXTO GEOGRÁFICO Y CULTURAL.....	9
1.La Huasteca.....	9
1.1.Ubicación geográfica.....	9
1.2.Región pluriétnica.....	11
1.3.Evangelización y nuevas formas de religiosidad.....	14
2.Chilocuil.....	16
2.1.Ubicación geográfica.....	16
2.2. Aspectos etnográficos generales.....	17
2.3. La muerte en Chilocuil.....	23
CAPÍTULO II. EL <i>VINUETE</i> EN MÉXICO.....	27
1.Panorama actual.....	27
2.Antecedentes históricos.....	31
2.1.El <i>minuet</i> en Europa.....	31
2.2.El <i>minuet</i> en la Nueva España.....	33
2.2.1.Los intermedios teatrales.....	33
2.2.2.Del teatro a la Iglesia.....	36
3.El <i>vinuete</i> en la Huasteca.....	38
CAPÍTULO III. EL <i>VINUETE</i> EN CHILOCUIL.....	43
1. El sistema musical de Chilocuil.....	43
2. Descripción general de las características musicales del <i>vinuete</i>	51
3. Instrumentos.....	55
CAPÍTULO IV. VELACIÓN DE CRUZ, ANGELITOS Y XANTOLO.....	61
1. <i>Velación de cruz</i>	62
1.1.Novenario.....	62
1.2.Elección del padrino de cruz.....	63
1.3.Preparativos para la ceremonia de <i>Velación de cruz</i>	65
1.4.Descripción de la ceremonia de <i>Velación de cruz</i>	66
1.5.Descripción de un ritual de <i>Velación de cruz</i> celebrado en marzo del 2003.....	68
1.6.El incumplimiento de la tradición.....	78
1.7.Breve análisis de la ceremonia de <i>Velación de cruz</i>	78

2. <i>Angelitos</i>	80
2.1. Descripción del ritual de <i>Angelitos</i>	80
2.2. Breve análisis del ritual de <i>Angelitos</i>	83
3. <i>Xantolo</i>	84
3.1. Llegada de los muertos.....	85
3.2. Fechas previas al <i>Xantolo</i> en las que se rinde culto a la muerte.....	86
3.3. Preparativos para la ceremonia de <i>Xantolo</i>	89
3.3.1. Elaboración de tamales.....	91
3.3.2. Elaboración del altar.....	93
3.4. Descripción de la ceremonia de <i>Xantolo</i>	101
3.5. El incumplimiento de la tradición.....	106
3.6. Breve análisis de la ceremonia de <i>Xantolo</i>	108
4. Consideraciones finales.....	110
CAPÍTULO V. ANÁLISIS PARADIGMÁTICO DEL <i>VINUETE</i>	113
1. El método paradigmático como herramienta analítica de la lingüística, la musicología y la etnomusicología.....	114
2. Conceptos del análisis paradigmático aplicado al estudio de las músicas de tradición oral.....	116
3. Análisis paradigmático aplicado a los <i>vinuetes</i>	117
3.1. Descripción del corpus de transcripciones.....	117
3.2. Procedimiento.....	118
4. Exposición de los paradigmas encontrados.....	121
4.1. Paradigmas de rasgueo del grupo de <i>vinuetes</i> en 2/4.....	121
4.2. Paradigma de rasgueo del grupo de <i>vinuetes</i> en 6/8.....	123
4.3. Paradigmas rítmicos del grupo de <i>vinuetes</i> en 2/4.....	123
4.4. Paradigmas rítmicos del grupo de <i>vinuetes</i> en 6/8.....	126
4.5. Paradigmas de altura.....	128
5. Ubicación de los paradigmas en los <i>vinuetes</i> analizados.....	131
5.1. Ubicación de los paradigmas rítmicos en el grupo de <i>vinuetes</i> en 2/4.....	133
5.2. Ubicación de los paradigmas rítmicos en el grupo de <i>vinuetes</i> en 6/8.....	147
5.3. Ubicación de los paradigmas de altura en el grupo de <i>vinuetes</i> en 2/4.....	152
5.4. Ubicación de los paradigmas de altura en el grupo de <i>vinuetes</i> en 6/8.....	160
6. Sistematización de los resultados del análisis paradigmático.....	166
7. Conclusiones del análisis paradigmático.....	174
CAPÍTULO VI. ESTRATEGIAS POIÉTICAS	177
CAPÍTULO VII. <i>VINUETE</i> Y CATEGORIZACIÓN	187
1. ¿Qué es el <i>vinuete</i> ?.....	188
1.1. Lo que los músicos dicen acerca del <i>vinuete</i>	188
1.2. Lo que los no músicos dicen acerca del <i>vinuete</i>	190
2. Tipo Cognitivo, Contenido Nuclear y Contenido Molar.....	192

3. El problema de la relación «nombre–secuencia sonora» y «momento concreto de ejecución–secuencia sonora». Tipos Cognitivos de individuos	193
4. Tipo Cognitivo, Contenido Nuclear y Contenido Molar en el caso de los <i>vinuetes</i>	196
5. El sistema musical: un esquema cognitivo de la música como hecho social total.....	199
6. Conclusiones sobre la categorización del <i>vinuete</i>	200
CAPÍTULO VIII. LA OCASIÓN MUSICAL. RELACIONES INTRATEXTUALES Y PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN.....	203
1. Algunos conceptos de la teoría de Iuri Lotman.....	206
2. El <i>vinuete</i> en el marco de las ocasiones musicales.....	210
2.1. El sistema musical como sonosfera.....	210
2.2. El espacio-tiempo de las ocasiones <i>performativas</i> del <i>vinuete</i>	211
3. Relaciones <i>intratextuales</i> entre los lenguajes musical, visual y verbal en los rituales de <i>Velación de cruz</i> y <i>Xantolo</i>	215
3.1. Análisis de las relaciones <i>intratextuales</i> en el ritual de <i>Velación de cruz</i>	216
3.1.1. Recibimiento de la cruz.....	221
3.1.2. Velación.....	222
3.1.3. Levantamiento de la cruz.....	226
3.1.4. Despedida en el panteón.....	227
3.1.5. La no coincidencia entre las unidades discretas de los diferentes lenguajes que constituyen al texto.....	228
3.2. Análisis de las relaciones <i>intratextuales</i> en el ritual de <i>Xantolo</i>	229
3.2.1. Intertextualidad.....	235
4. Conclusiones sobre la ocasión musical.....	237
CONCLUSIONES.....	239
TRANSCRIPCIONES.....	247
BIBLIOGRAFÍA.....	371

INTRODUCCIÓN

La presente tesis es resultado de un estudio etnomusicológico realizado en Chilocuil, comunidad nahua ubicada en la Huasteca potosina. Entre la música que se practica en el lugar se encuentra el *vinuete*, género asociado con el culto a los difuntos por su empleo en los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo*. El primero se realiza con el fin de velar y enterrar el cuerpo de un niño muerto. Recibe su nombre a partir de considerar “angelitos” o “santitos” a los pequeños que fallecen, pues su perecimiento ocurre cuando aún no han cometido pecado. El ritual de *Velación de cruz* se efectúa a los nueve días del fallecimiento de una persona y tiene por objetivo despedir a la “sombra” del difunto. El *Xantolo* se celebra anualmente y coincide en parte con la fiesta católica de “Todos Santos”. Se dice que en esta época los muertos regresan al mundo de los vivos, por lo que deben ser recibidos y agasajados por sus familiares.

La gente de Chilocuil señala que los *vinuetes* “tienen su significado”. Además de estar relacionados con el culto a la muerte, se conciben como música sagrada, que despierta en todo escucha un profundo sentimiento de tristeza: “son tan tristes que hasta parece que hablan; luego, luego se siente”. Estas cualidades hacen de los *vinuetes* un género musical cuyo contexto de ejecución está regulado. Las personas afirman que no deben ser tocados en momentos diferentes a los rituales arriba citados, pues de lo contrario los impregnarían de su sentido.

Desde los primeros acercamientos a los *vinuetes* se evidenciaron conexiones entre la música, las concepciones acerca de la muerte, la emotividad, la religiosidad, la producción agrícola y ciertos mecanismos de censura que regulan parte de la vida de los habitantes de Chilocuil. Así se consideró que su estudio debía dar cuenta no sólo de las estructuras sonoras, sino de la manera en que éstas se articulan con otras dimensiones de la cultura. A partir de los planteamientos del semiólogo Jean Molino acerca de que el hecho musical es un hecho social total (cfr. Molino, 1990:105-156) y del sociólogo Niklas Luhman quien concibe toda acción social como comunicación (cfr. Luhmann y Giorgi, 1998), esta tesis estudia la práctica musical del *vinuete*, es decir, las estructuras sonoras y las ocasiones de ejecución, así como los conceptos, las emociones y las conductas que subyacen en ambas.

Todo ello conforma un espacio que hace posible la comunicación y la generación de sentidos. Así, la pregunta eje de esta investigación es:

- ¿De qué manera la práctica musical del *vinuete* se constituye como una práctica cultural portadora de significados?

La hipótesis de trabajo se formula de la siguiente manera: Las concepciones que los habitantes de Chilocuil tienen acerca de la muerte reflejan aspectos de una religiosidad que organiza y regula su vida emotiva, social y productiva. Los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* condensan formas cognitivas y valores compartidos por la gente de la comunidad. En este sentido, la práctica musical del *vinuete* se constituye como una práctica simbólica conformada por códigos culturales que comunican diversos aspectos de la cosmovisión del grupo.

Aunque el hecho musical se da de manera integral, su comprensión requiere del análisis de las distintas dimensiones que lo conforman. Para responder a la pregunta arriba planteada y contrastar la hipótesis, se hizo necesario formular otras interrogantes que atañen a aspectos más específicos:

- ¿Existen rasgos idiosincráticos en las estructuras sonoras de los *vinuetes* que doten de identidad a todas las piezas que integran el repertorio?
- ¿Qué aspectos hacen posible la agrupación de distintas piezas bajo el concepto genérico de *vinuete*?
- ¿Qué papel desempeñan los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* dentro del sistema ceremonial de Chilocuil y qué conceptos subyacen a dichos rituales?
- ¿Cómo se estructura el discurso musical al interior de las ceremonias que constituyen las ocasiones *performativas* del *vinuete*?
- ¿Mediante qué procesos los *vinuetes* adquieren significación en momentos y espacios concretos de ejecución?

Dado que el interés de esta tesis se centra en la significación, las herramientas conceptuales empleadas provienen fundamentalmente del campo de la semiótica. En este

punto, se debe subrayar el término campo, en concordancia con el señalamiento que hace Umberto Eco acerca de que la semiótica no es una disciplina que posea un método y un objeto concreto, sino “un simple campo de investigación, un simple repertorio de temas no unificados aún del todo” (Eco, 1978:13-14). De modo que el marco teórico de esta investigación se conforma principalmente a partir de planteamientos desarrollados por la semiótica estructural, la semiótica cognitiva, la semiótica de la cultura y en particular por la semiología musical. Aunque se podría argumentar que hay un cierto eclecticismo en esta aproximación, se parte aquí de la necesidad de integrar tanto el estudio del funcionamiento de los signos musicales como el de las formas en que éstos se interpretan culturalmente. Por otra parte, se considera que los fenómenos musicales son tan complejos, que no hay teoría que por sí sola dé cuenta de toda esa complejidad. Así, este trabajo retoma el modelo del análisis paradigmático derivado de la lingüística estructural y aplicado a la música, con el fin de abordar la interrogante relativa a las características y el funcionamiento de las estructuras musicales de los *vinuetes* (cfr. Arom, 2001; Nattiez, 1997; Pelinski, 2000). Dicho modelo resulta especialmente pertinente para esta investigación, ya que a través de la segmentación de secuencias sonoras con base en el criterio de repetición es posible observar si existen estructuras paradigmáticas recurrentes que doten de unidad e identidad al género. La semiótica cognitiva, particularmente algunos de los conceptos desarrollados por Umberto Eco (cfr. Eco, 1999), conforma el marco de referencia para la indagación acerca de los procesos cognitivos implicados en la categorización de la música bajo estudio; procesos que van desde la semiosis perceptiva hasta la interpretación colectiva de las propiedades genéricas del *vinuete*. En lo referente a la semiótica de la cultura, los planteamientos del semiólogo Iuri Lotman acerca del texto, constituyen el punto de partida para el análisis de la ocasión musical (cfr. Lotman, 1996). El señalamiento que este autor hace acerca de que los textos son espacios semióticos heterogéneos, permite considerar al ritual como una totalidad textual. Desde esta perspectiva, la música se constituye como un lenguaje articulado estructuralmente con otras dimensiones sémicas de la ceremonia, adquiriendo significación mediante mecanismos de traducción intersemiótica. Finalmente, en esta tesis se recurre con frecuencia al concepto de sistema musical desarrollado por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho (cfr. Camacho y González, inédito). Este autor señala que el sistema musical comprende tanto las estructuras sonoras como los géneros, las

dotaciones instrumentales y las *ocasiones preformativas*. Todo ello conforma una estructura organizada de signos que portan información codificada, fundado así un sistema comunicativo. Las relaciones de oposición y semejanza entre las distintas prácticas musicales van configurando su especificidad y contenido. Aunque la tesis se centra en el estudio del *vinuete*, la noción de sistema musical permite comprender que éste no es un fenómeno aislado, sino inserto en una *sonosfera*, es decir, en un espacio semiótico que organiza y regula las prácticas musicales y que hace posible su decodificación a partir de las relaciones de distinción y semejanza que establecen entre sí. Los planteamientos apenas esbozados aquí, serán tratados con mayor detalle al analizar los distintos aspectos que esta tesis aborda.

La presente investigación se realizó siguiendo los procedimientos metodológicos que de manera general se describen a continuación:

1. Investigación documental. Se recopilaron y revisaron materiales bibliográficos y fonográficos con el fin de establecer el estado actual de las investigaciones acerca del *vinuete*, así como un marco de referencia sobre aspectos etnográficos, históricos, musicales y dancísticos de la región Huasteca. En lo que se refiere al *vinuete*, es notoria la escasez de información en documentos bibliográficos. La mayor parte de lo que se ha hecho se encuentra fonogramas. Cabe mencionar también la revisión de los textos que aportan el marco teórico de esta investigación.

2. Trabajo de campo.

- 2.1. Registro de las ceremonias en las que se tocan *vinuetes*. El *Xantolo* se registró durante tres años consecutivos (2001-2003). En lo que se refiere a la *Velación de cruz*, se asistió a dos rituales efectuados en marzo del 2003 y junio del 2004, respectivamente. De éstos sólo se cuenta con un registro del primero, por la razón que será expuesta en el capítulo dedicado a las *ocasiones preformativas* del *vinuete*. Durante el tiempo que duró la investigación, no hubo oportunidad de presenciar una ceremonia de *Angelitos*, hecho que intentó ser compensado mediante las

descripciones obtenidas a partir de entrevistas etnográficas. Los registros se realizaron en audio, video y fotografía.¹ Por otra parte, en todas las ocasiones se elaboraron bitácoras que consignan las secuencias rituales, subrayando los siguientes aspectos:

- Acciones rituales. Qué se realiza y cómo se hace.
- “Actores”. Personas que participan y el rol que desempeñan en el ritual.
- Objetos. Además de los objetos, se describe la relación que establecen las personas con éstos.
- Conducta. Expresión corporal y gestual de los participantes.
- Hora. Momento preciso en el que cada acción se realiza.
- Música. Incluye los nombres de los intérpretes, las denominaciones de los *vinuetes* y el espacio y hora en el que éstos fueron ejecutados.

2.2. Entrevistas etnográficas. La mayor parte de las entrevistas realizadas giran en torno a la cosmovisión del grupo (sobre todo aquellos aspectos que están relacionados con la manera en que la gente interpreta la muerte), la descripción de los rituales y la música. Las personas entrevistadas desempeñan distintos roles en la comunidad: músicos, curanderos, amas de casa, campesinos e incluso niños. Esto se debe a la consideración de que la competencia musical y ritual está determinada, en parte, por la división social y sexual del trabajo, así como la edad. De la diversidad de respuestas se pueden abstraer tanto los aspectos comunes como aquellos que derivan del rol que cada persona desempeña en la comunidad.

3. Transcripción musical. De los *vinuetes* grabados en audio se seleccionaron 42 piezas para ser transcritas. Los elementos transcritos se describen en el capítulo V.
4. Análisis paradigmático. Sobre el corpus de 42 transcripciones se realizó el análisis paradigmático. Dicho procedimiento se describe en el capítulo V.

¹ El archivo de audio comprende alrededor 100 *vinuetes*, el de video abarca 18 horas de grabación, y el fotográfico está conformado por 600 diapositivas aproximadamente.

5. Análisis del discurso musical en los contextos de ejecución. Con base en las bitácoras y con apoyo de las grabaciones en video y fotografía, se analizó la relación entre cada uno de los *vinuetes* que fueron tocados en los rituales registrados y las denominaciones que les fueron asignadas en los momentos de su ejecución, así como los objetos, las conductas, los gestos y los discursos verbales que tuvieron lugar en dichos momentos. Finalmente, se compararon los resultados del análisis de las ceremonias registradas.

El contenido de la tesis está organizado en ocho capítulos. En el primero se ubica a la comunidad de Chilocuil como parte de una región geográfica y cultural más amplia: la Huasteca. Se señala particularmente la conformación pluriétnica de esta región desde tiempos prehispánicos, con el fin de establecer que la comunidad bajo estudio comparte rasgos culturales comunes a otras etnias que habitan la Huasteca, al mismo tiempo que presenta particularidades distintivas. También se esbozan las circunstancias que dieron lugar a una religiosidad particular, producto del contacto entre el catolicismo y la religión mesoamericana, pues ello permite comprender el sincretismo reflejado en las prácticas rituales que se realizan en la comunidad. Finalmente, se proporcionan algunos aspectos etnográficos de Chilocuil. En el segundo capítulo se aborda la diversidad de expresiones musicales que en México están vinculadas al término *minuete*, del que la palabra *vinuete* es una variante. De manera sintética se describen sus antecedentes europeos y novohispanos con la finalidad de establecer hipotéticamente el origen de la diversidad de prácticas musicales que actualmente se asocian a este concepto en varias regiones del país. Finalmente, se plantea un panorama general del *vinuete* en la Huasteca. El capítulo III está dividido en tres apartados. En el primero se ubica al género bajo estudio dentro del sistema musical de Chilocuil. El segundo plantea algunos rasgos generales de las piezas que integran el repertorio de *vinuetes* en dicha comunidad. En el tercero se describen las características de los instrumentos que conforman el trío huasteco, los cuales son empleados en la ejecución de esta música. El capítulo IV está dedicado a los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo*. La descripción de las ceremonias incluye también aspectos de la cosmovisión de los habitantes de Chilocuil, lo cual permite una mejor comprensión de la función que estos rituales desempeñan en la vida de la comunidad. En el

capítulo V se exponen el procedimiento y los resultados del análisis paradigmático efectuado sobre el corpus de transcripciones. Aunque en el proyecto inicial de la tesis no estaba contemplada una aproximación a las estrategias creativas de los músicos, el análisis paradigmático puso en evidencia algunos aspectos poéticos que resultan interesantes para efectuar un acercamiento a la relación fenomenológica que los intérpretes establecen con el objeto sonoro. Ello constituye el contenido del capítulo VI. El VII aborda los procesos de categorización que hacen posible el agrupamiento de las piezas que integran el repertorio de *vinuetes* bajo un mismo concepto, configurando así su contenido general. A partir de los planteamientos de Iuri Lotman, en el capítulo VIII se analizan las ocasiones concretas de ejecución. La significación musical se plantea como producto de las relaciones intratextuales que las estructuras musicales establecen con otras dimensiones signícas de los rituales, concebidos éstos como totalidades textuales.

Antes de dar paso al desarrollo de la tesis, es conveniente señalar que este trabajo no es sino una de las muchas interpretaciones que se pueden hacer de un mismo fenómeno. La manera en que aquí se aborda el estudio del *vinuete* representa, inevitablemente, un corte de la realidad y un lugar particular desde el cual se mira. Dicho corte determina, de entrada, la aproximación al objeto de estudio. Así, lo que a continuación se expone no agota ni de lejos todo lo que del *vinuete* se puede decir, pero intenta aportar, desde un particular punto de vista, algunos elementos que coadyuven en la comprensión de esta fascinante práctica musical.

CAPÍTULO I

CHILOCUIL EN SU CONTEXTO GEOGRÁFICO Y CULTURAL

1. La Huasteca

1.1. Ubicación geográfica

Chilocuil es una comunidad indígena nahua perteneciente al municipio de Tamazunchale, ubicado en la Huasteca potosina. En términos generales, se puede señalar que la Huasteca está localizada al nororiente de la República Mexicana, entre la costa norte del Golfo de México y la Sierra Madre Oriental. Sin embargo, no existe un consenso entre los investigadores acerca de su exacta delimitación. Guy Stresser Péan, por ejemplo, señala:

[La Huasteca] es una región de tierras cálidas y bajas que ocupa el extremo norte de la franja costera tropical y húmeda, que bordea el Golfo de México. Señala su límite occidental la vertiente de la Sierra Madre [Oriental], que está muy alejada del mar a la latitud de Pánuco y de Valles, pero que hacia el sur se acerca cada vez más hasta el curso inferior del río Cazonés. Al norte, por el gran anticlinal de la sierra de Tamaulipas, aparecen paisajes diferentes. (Stresser Péan, 1990:187)

El etnohistoriador Antonio Escobar por su parte, prefiere hablar de “las huastecas”, partiendo de la consideración de que esta región no es una entidad homogénea. Así, señala que las huastecas están conformadas por porciones de los estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Veracruz e Hidalgo, las cuales se encuentran entre el Trópico de Cáncer y el de Capricornio. El mismo autor define los límites de dicha zona de la siguiente manera:

Esta región limita al norte con el río Pánuco.[...]. Al sur, las Huastecas limitan con el río Cazonés y con la región conocida como el Totonacapan; al occidente, con la Sierra Madre Oriental, que baja hacia la costa formando grandes escalones que son atravesados por ríos de la vertiente del Golfo de México, el cual constituye el límite de la región por el oriente. (Escobar, 1998:27)

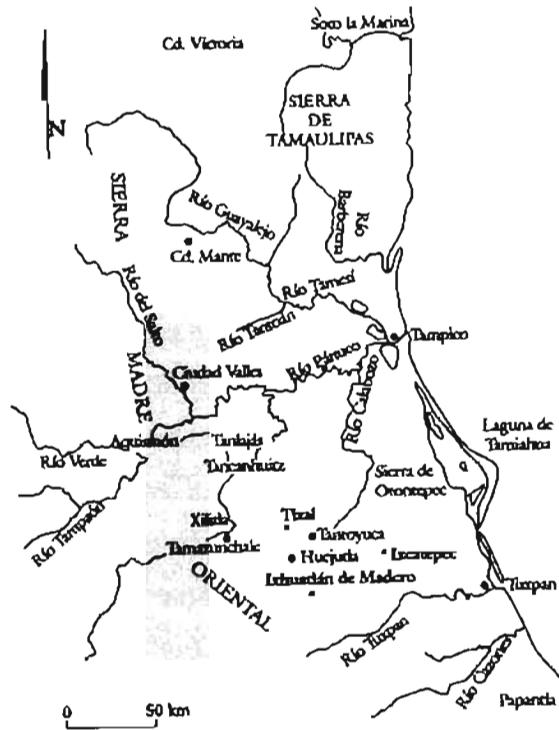
Algunos investigadores señalan al río Soto la Marina, como el límite septentrional (cfr. Ruvalcaba, 2004). En un estudio previo al de Escobar, Ángel Bassols plantea que la

región citada está integrada por porciones de los estados de San Luis Potosí, Tamaulipas, Veracruz, Hidalgo y Puebla (Bassols, 1977:25). Joaquín Meade por su parte, señaló con anterioridad que la Huasteca comprende: “seis zonas: la potosina, la tamaulipeca, la veracruzana, la hidalguense, la poblana y la queretana” (Meade, 1942:19). Jesús Ruvalcaba añade a los estados mencionados una fracción de Guanajuato (Ruvalcaba, op.cit.:155).

La región bajo consideración recibe su nombre de una de las culturas que la han habitado desde tiempos prehispánicos: la cultura Huasteca. En este sentido, Lorenzo Ochoa nos dice, con base en evidencias arqueológicas:

El área geográfica que ocupara la cultura Huasteca en la época prehispánica durante los diferentes periodos de su desarrollo fue bastante fluctuante. Sin embargo, los restos culturales tienden a indicar que su extensión llegó a incluir una gran parte de los actuales estados de Veracruz, San Luis Potosí, Hidalgo y Tamaulipas, así como una pequeña porción de Puebla y tal vez Querétaro...(Ochoa, 1984:15).

De acuerdo con Camacho y Jurado, las diferentes versiones acerca de las porciones de estados que integran la Huasteca derivan de criterios variados, es decir, que los diversos ámbitos disciplinarios establecen las fronteras en relación a su objeto de estudio (Camacho y Jurado, 1995:). Aún así, no siempre resulta claro cuáles son los rasgos mínimos –sean éstos sociales, históricos, geográficos, climáticos o culturales- que los investigadores consideran suficientes para hablar de la región. Desde luego, no está dentro de las posibilidades de esta tesis dar solución a dicha problemática. Únicamente se ha intentado aportar algunos elementos que permitan al lector tener una ubicación relativa.



Mapa 1. Tomado de Provost, 2004.

La topografía de la región es accidentada. Los principales elementos fisiográficos son el complejo montañoso de la Sierra Madre Oriental y la llanura costera del Golfo de México. De la primera se originan las sierras de Tantima, Otontepec y San Juan. Entre los ríos más importantes está el Pánuco, afluencia que recibe el nombre de Moctezuma hacia el estado de San Luis Potosí. En el sur se encuentran los ríos Tuxpan y Cazones.

1.2. Región pluriétnica

Aunque los habitantes de Chilocuil pertenecen al grupo étnico nahua, se debe señalar que la Huasteca ha sido una región pluriétnica desde tiempos prehispánicos. La coexistencia de diversos grupos indígenas ha originado que algunos rasgos culturales sean compartidos en mayor o menor medida. De tal modo que algunas de las características de la comunidad bajo estudio, forman parte de una configuración regional más amplia, producto de interinfluencias entre las distintas etnias que habitan la región. No obstante, lo anterior

debe tomarse con cautela porque si bien es cierto que se pueden observar elementos comunes, también lo es el hecho de que cada etnia conserva características particulares.

Desde antes de la llegada de los españoles, los huastecos o teenek compartían el territorio con totonacos, nahuas, otomíes, tepehuas y algunos grupos chichimecas. Al parecer, los huastecos se establecieron en la región desde épocas anteriores a nuestra era. Sin embargo, es alrededor del 200 d.C. que empieza a constituirse como una cultura con características propias. Entre éstas destaca la arquitectura que, en el periodo comprendido entre 200-500 d.C, se caracterizó por la solución en formas circulares de templos y plataformas. La importancia de los huastecos como cultura mesoamericana comienza alrededor de los años 750-800 d.C., y cobra un auge especial en el periodo Posclásico. Las evidencias escultóricas de la época muestran deidades mesoamericanas como Quetzalcóatl, Xipe y Tláloc, entre otras, al mismo tiempo que se representan divinidades propias como Tlazoltéotl y Ehécatl (estas últimas fueron incorporadas al panteón mesoamericano). Para el periodo Posclásico, los huastecos se extendían desde el río Tuxpan hasta el Pánuco, ocupando además la llanura costera y partes de la Sierra Madre Oriental de Puebla e Hidalgo. Los centros político-económicos más importantes de esta cultura en la época mencionada fueron el Tamuín, Yahualica, Huejutla, Tzicóac, Tuxpan, Temapache, Pánuco y Tanhujo. En lo que se refiere a la organización política, se sabe que el territorio huasteco estaba organizado en pequeños señoríos o estados independientes. Los señores heredaban el cargo y recibían tributo de los macehuales. Estos territorios autónomos podían establecer o no compromisos políticos con otros, aunque era común que se aliaran cuando tenían un enemigo común. (Cfr. Ochoa, 1984 y1990).

Del origen de los tepehuas, totonacos, otomíes y pames se sabe poco. Stresser Péan señala que en el siglo XVI los tepehuas estaban establecidos en los alrededores de Huejutla (Stresser Péan, op.cit.:188-189). Escobar por su parte, apunta que también se registra su existencia en la porción comprendida entre Huayacocotla y Tuxpan. El mismo autor comenta que los otomíes llegaron a la región entre los años 590 y 619 d.C., estableciéndose en la zona que va desde Tulancingo, Hidalgo, hasta Pahuatlán, Puebla, además de Huejutla (Escobar, op.cit.:45-46). En lo que se refiere a los totonacos, los primeros pobladores llegaron desde la sierra. Para el periodo Clásico “se extendían por la costa desde el río de La Antigua hasta el Cazonas, y por el interior llegaban hasta la sierra...” (Ochoa, 1990:27).

Los pames eran un grupo nómada o seminómada. Su historia ha sido vinculada con la de las “naciones chichimecas” que transitaban las regiones septentrionales del Imperio azteca (cfr. Nava, 1995 y Rubio y Millán, 1995).

Para el caso de los nahuas –etnia a la pertenecen los habitantes de Chilocuil-, es común que se les relacione con los antiguos mexicas o aztecas. El antropólogo Jesús Vargas señala que es un error considerar a todos los nahuas como descendientes de los mexicas, y que esta confusión tiene su origen en la Conquista, cuando los españoles aceptan la palabra azteca o mexica para referirse a la sociedad dominante en Mesoamérica. El autor añade que como la lengua de éstos era el náhuatl, se consideró a todas las variantes dialectales como indicadores de una misma cultura. Sin embargo, apunta, las evidencias lingüísticas, arqueológicas y etnohistóricas demuestran que los distintos dialectos conllevan diferencias culturales (cfr. Vargas, 1995). Así, la presencia nahua en la Huasteca se puede explicar como resultado de varias migraciones ocurridas en diferentes momentos históricos, de las cuales, las guerras emprendidas por los mexicas para someter a los habitantes de la región, constituyen una más. Estas últimas tuvieron lugar en el siglo XV. La primera de ellas ocurrió en el año 5 *tochtli* (1458) durante el reinado de Moctezuma Ihuicamina. La causa se atribuye a un incidente ocurrido a mercaderes mexicas, quienes fueron emboscados y ejecutados por gente de Tzicóac y Tuxpan. Los guerreros que emprendieron la lucha contra los huastecos pertenecían a Tenochtitlán, Tacuba, Texcoco, Atzacaputzalco y Xochimilco, y estaban dirigidos por los jefes Tlacatécatl, Tlacochealcátl, Cuauhmoctli y Tlilanealqui. En esta guerra resultaron vencidos los huastecos, quedando sujetas como tributarias algunas provincias. Sin embargo, la sujeción no tuvo carácter permanente, pues los huastecos constantemente se rebelaban ante la dominación azteca. Axayácatl por ejemplo, tuvo que reconquistar la provincia de Tuxpan, mientras que Tízoc sometió a Tzicóac, pero más tarde perdió el dominio sobre ésta. Finalmente, se considera que, con excepción de algunas provincias, casi toda la Huasteca quedó sujeta al Imperio mexica bajo el reinado de Ahuítzotl. (Cfr. Ochoa, 1984:150 y Toussaint, 1990:158-163). Este hecho no sólo implicó la imposición político-militar de los aztecas sino el poblamiento de la zona por parte de los mismos que, sumado a las migraciones ocurridas en distintos momentos, explican la fuerte presencia de nahuas en la Huasteca. Por otra parte, la coexistencia de

diversas etnias dio lugar a interinfluencias entre los distintos grupos indígenas que habitan la región. Al respecto, Lorenzo Ochoa señala:

De esas posibles influencias deben anotarse las de los grupos mexicas que, al mezclarse con los huastecos, llegaron a formar una sola unidad, como parece haber sucedido en ciertas partes de San Luis Potosí o como pasó en la sierra de *Otontepec* y donde hoy día ambos grupos [huastecos y nahuas] comparten un gran número de tradiciones semejantes. Tampoco deben olvidarse las referencias [...] sobre interinfluencias entre huastecos y otomíes...(Ochoa, op.cit.:148)

En la época prehispánica, el municipio de Tamazunchale -al cual pertenece la comunidad de Chilocuil- estaba habitado principalmente por huastecos. Pero para el siglo XV éstos comenzaron a ser desplazados por los aztecas, de modo que actualmente los nahuas constituyen la mayor parte de la población de esta zona.

La Conquista lejos de acabar con la diversidad étnica de la región, la vino a enriquecer. A los huastecos, nahuas, otomíes, totonacos, tepehuas y chichimecas, se sumaron los criollos y mestizos, así como los negros traídos por los españoles (aunque la influencia de estos últimos se observa más hacia las regiones costeras). De tal modo que actualmente la Huasteca continúa siendo una región pluriétnica.

1.3. Evangelización y nuevas formas de religiosidad

En Chilocuil la música de *vinuetes* está vinculada a ceremonias religiosas en las que venera a los difuntos. Debido a que en este trabajo se abordarán los rituales y las creencias asociadas a los muertos, se ha considerado pertinente proporcionar, de manera general, algunos elementos que permitan comprender que la religión de los habitantes de la comunidad presenta características sincréticas, producto de concepciones tanto mesoamericanas como cristianas.

En el año de 1522 Hernán Cortés inicia la conquista de la Huasteca, implantando un dominio económico, político, social y cultural. El contacto repercutió de manera notable en los pueblos indios, quienes se vieron forzados a modificar su propio universo y sus prácticas religiosas. La evangelización jugó un papel fundamental en la transformación de las estructuras mentales y simbólicas. Las órdenes religiosas que llegaron a principios de la

Colonia a la Nueva España fueron: los franciscanos (1523), los dominicos (1526) y los agustinos (1533). Cuando estos últimos arribaron, los franciscanos y dominicos ya habían fundado varios conventos alrededor de México, en la región de Puebla, Toluca, Cuernavaca, Michoacán, Oaxtepec y Oaxaca. Pero quedaron enormes zonas entre las regiones ocupadas. En éstas se deslizaron los agustinos, por lo que su trazo tuvo que modelarse sobre los dominios que dejaron libres los anteriores misioneros. Siguiendo a Ricard, en las actividades de la orden agustina se pueden distinguir tres direcciones, además de las cercanías inmediatas a México: 1) Avance meridional, 2) Avance septentrional y 3) Avance occidental. De estas tres direcciones interesa particularmente la segunda, debido a que comprende a la región bajo estudio:

[El avance septentrional] Se prolonga en sus fundaciones de la Huasteca, en los límites de Hidalgo, San Luis Potosí y Veracruz. Las casas agustinas se hallan estrechadas entre los dos grupos franciscanos de Hidalgo (Tula-Tepetitlán y Zempoala-Tepepulco), pero al llegar a la Huasteca, ya sin restricción alguna, se difunden a sus anchas. (Ricard, 2000:152).

Una de las estrategias empleadas para atraer a los indígenas a la religión católica fue la inclusión de manifestaciones artísticas en la enseñanza de la doctrina.¹ La danza, la música y los instrumentos europeos adquirieron carta de naturalización, adaptándose a las distintas tradiciones regionales y conformando nuevas y sincréticas expresiones artísticas.

La religión mesoamericana sufrió el impacto de la conquista militar y del quehacer evangelizador. No obstante, su cosmovisión se ha proyectado a través de la Colonia hasta nuestros días. Félix Báez señala que, al destruirse su organización ceremonial, los cultos populares se constituyeron como alternativa a la catequesis cristiana o como mediadores simbólicos que dieron lugar a nuevas religiosidades populares, construidas éstas a partir de

¹ "Las mismas razones de apostolado litúrgico que movieron a los religiosos a construir bellas y amplias iglesias, a ajuarearlas con lujo y ostentación, los llevaron también a rodear de la más solemne pompa la celebración de la misa y los demás divinos oficios: dos frutos esperaban de ello: atraer el alma de los indios, tan sensibles a los espectáculos exteriores, y acrecentar en ellos el respeto y la devoción hacia las sagradas ceremonias" (Ricard, 2000:282).

la religión precolombina y del cristianismo colonial, pero diferentes de ambas (cfr. Báez-Jorge, 2003:221).² Alfredo López Austin apunta:

La combinación [del catolicismo y la religión mesoamericana] fue sumamente difícil, no sólo por las grandes diferencias entre ambas concepciones del cosmos, sino porque ninguna de las dos tradiciones se adaptaba a la situación social de los pueblos que sufrían la dominación colonial. El resultado fue el nacimiento de nuevas formas de pensamiento, derivadas de ambas corrientes de tradición, pero nacidas en un contexto social y cultural muy diferente. En este proceso no se formó una sola religión indígena colonial; las circunstancias históricas dieron origen a tal diversidad de formaciones que, aunque no puedan distinguirse con claridad unas de otras, las manifestaciones religiosas surgidas durante la Colonia son muy diferentes entre sí. (López Austin citado por Báez, op.cit.:222).

Como afirma López Austin, no se puede hablar de una sola religión indígena, producto del cristianismo colonial y de la cosmovisión precolombina. En el caso de la Huasteca, los sistemas religiosos de los distintos grupos que la habitan presentan particularidades que los distinguen entre sí. No obstante, también se observan muchos elementos comunes en sus creencias y rituales. Hacer un estudio comparativo es una tarea que rebasa los objetivos de esta tesis. Sin embargo, se debe señalar que varias de las concepciones que los habitantes de Chilocuil tienen acerca de la muerte se manifiestan en otras comunidades nahuas de la región y, aún más, entre diversos grupos étnicos que habitan la Huasteca.

2. Chilocuil

2.1. Ubicación geográfica

Como se señaló al inicio de este capítulo, Chilocuil pertenece al municipio de Tamazunchale. Éste se sitúa al suroriente del estado de San Luis Potosí, al pie de la Sierra Madre Oriental. Su territorio abarca la extensión de 198.60 km². Colinda al sur con los municipios de Chapulhuacán y Huitzitzilingo, en el estado de Hidalgo; al norte con los de Xilitla, Tampacán, Alfredo M. Terrazas y parte de San Martín Chalchicuautla; al oeste con

² El autor señala que los cultos populares, como alternativa a la catequesis cristiana, constituyen referentes de la resistencia étnica; mientras que como alternativa de mediación simbólica, se convierten en componentes de una nueva religiosidad popular.

el de Pisaflores, así como con una parte de Xilitla; y al este con el de San Martín. El terreno es montañoso casi en su totalidad. Los principales ríos son el Moctezuma y el Amajaque. El primero cruza el municipio de suroeste a noroeste y se une con el segundo en las afueras de la ciudad de Tamazunchale.



La comunidad de Chilocuil está adscrita a la delegación de Tamán. Se encuentra enclavada en la sierra, al sureste del municipio de Tamazunchale. Para llegar a ella es necesario caminar cuesta arriba por una carretera de terracería, alrededor de 30 minutos desde el pueblo de Tamán, cuya entrada se sitúa a 20 minutos aproximadamente de Tamazunchale, sobre la carretera México-Laredo. Algunos habitantes señalan que el topónimo proviene del término *chichilocuilime* que significa “lugar de gusanos rojos”, pero otros afirman que deriva de *tlalocuil*, “tierra de gusanos”.

2.2. Aspectos etnográficos generales

Varias viviendas se concentran en las orillas de la carretera que conecta a Chilocuil con Tamán hacia abajo y con El Banco de San Francisco (localidad indígena nahua) hacia arriba. La primera impresión que uno tiene al llegar, es que la comunidad se extiende a lo largo del camino de terracería. Pero al internarse se pueden ver casas localizadas de manera más o menos dispersa en las laderas de los cerros, cuyos intersticios boscosos se ven

atravesados por estrechas e inclinadas veredas que comunican a los diferentes conjuntos habitacionales y a éstos con los terrenos de sembradío que, generalmente, se localizan en las partes más altas de los cerros.

Anteriormente las casas se hacían con materiales obtenidos del campo: las paredes se hacían uniendo cañas de *otate* y el techo se elaboraba con palma. Pero a lo largo de esta investigación el paisaje habitacional se ha visto modificado radicalmente. En la actualidad, un gran número de hogares se construyen con tabicones y láminas de metal o asbesto. La mayoría de los habitantes ve en esto un signo de prosperidad, de hecho las personas que aún conservan su casa tradicional se refieren a sí mismas como gente humilde, pues su “jacalito” está hecho de madera. No obstante, la distribución de las habitaciones presenta más o menos la misma organización de antes. Generalmente se cuenta con dos cuartos separados, uno de los cuales sirve como dormitorio, comedor y lugar de reunión. En el otro se establece un fogón de adobe y constituye la cocina. En algunos casos, esta habitación está construida a la manera tradicional aún cuando la otra sea de tabicón. Actualmente pocas casas poseen letrina; cuando la hay, se ubica de manera independiente a los otros cuartos.

Las viviendas de la comunidad presentan una distribución familiar. Conforme los hijos crecen y deciden formar un hogar, los padres les ceden una parte de sus terrenos para que en ella levanten su casa. De tal modo que es común encontrar zonas enteras en las que habita una misma familia. La escasez de tierras y el incremento poblacional han ido provocando que los espacios entre una y otra vivienda se vean cada vez más reducidos.

La mayoría de las casas cuenta con luz eléctrica, sobre todo las que se encuentran próximas a la carretera. En lo que se refiere al agua, ésta se obtiene de los manantiales que existen en la comunidad. Generalmente son las mujeres y los niños quienes se encargan de acarrearla. Por todas partes se les puede ver yendo y viniendo portando cubetas en la cabeza y sosteniéndolas con las manos. Algunas personas han implementado un sistema de abastecimiento de agua que consiste en comunicar un manantial con una pila construida al lado del lavadero familiar, mediante una larga manguera. A pesar de que la zona se caracteriza por una cierta abundancia de precipitaciones, hay meses (de noviembre a marzo aproximadamente) en los que el líquido escasea.

Aproximadamente al centro de la porción de carretera que atraviesa la comunidad, se sitúan la agencia municipal, un centro de salud, la escuela (que comprende el jardín de niños y la primaria), una cancha de basketball, la iglesia católica y un templo evangelista. Estos conforman los espacios públicos del lugar. También se cuenta con una pequeña tienda de abarrotes y una de cervezas.

La escuela está conformada por un jardín de niños y una primaria. Pero difícilmente los estudiantes concluyen su educación primaria, ya que con frecuencia se ven obligados a incorporarse a diversas actividades laborales con el fin de aportar recursos económicos a la familia. De los pocos que logran terminar, un reducido porcentaje continúa con los estudios de educación media. Los que lo hacen, deben dirigirse todos los días a Tamán, pues es ahí donde se encuentra la escuela secundaria más próxima.

Los habitantes de Chilocuil son en su mayoría bilingües, ya que hablan tanto náhuatl como español. Comúnmente se comunican entre ellos en la primera lengua y utilizan la segunda para relacionarse con los mestizos. Sin embargo, esto ha ido cambiando paulatinamente. Los adultos se dirigen a los niños en náhuatl pero estos últimos prefieren hablar en español, pues dicen sentir vergüenza de expresarse en “mexicano”. Este sentimiento no es exclusivo de los pequeños. La gente exterioriza con frecuencia su deseo de conocer mejor el español, ya que aseguran que el náhuatl los hace ser el blanco de las burlas y desprecios por parte de los *cóyotl* (coyote), término con el que suelen referirse a los mestizos. Los músicos por ejemplo, dicen que cuando bajan a tocar a las cantinas de Tamazunchale tienen que competir pues hay demasiada oferta de tríos. En esta competencia generalmente se encuentran en desventaja debido a que “no lo pronunciamos bien el español y pues los demás se dan cuenta y se burlan; es que ellos no quieren contratar a uno del ranchito que no los diga bien ¿verdad? por decir los versos de *La leva*³ y otros”. Uno de los factores que coadyuva a esta especie de identidad negativa es el papel que juegan los maestros. Generalmente son personas “de fuera” que trabajan en la comunidad para cumplir un requisito que les permita acceder a las escuelas de sus ciudades de origen. La mayoría de ellos muestra poca sensibilidad a la lengua indígena y promueve su abandono, pues ve en eso un signo de progreso.

³ Nombre de un Huapango.

Como muchas comunidades indígenas, en Chilocuicil existen autoridades locales elegidas por los habitantes del lugar. Su gestión se realiza de acuerdo a los usos y costumbres del grupo. Los cargos se rotan cada determinado tiempo, pero si los habitantes consideran que alguno no está cumpliendo con su tarea pueden realizar una asamblea para discutir el asunto y destituirlo en caso necesario. La elección se realiza con base en propuestas que la gente hace de personas que pueden desempeñar los cargos, atendiendo a aspectos tales como capacidad de concertación, de trabajo colectivo, preocupación por los asuntos de la comunidad, entre otros. Al parecer, las autoridades son exclusivamente del sexo masculino. No obstante, sus parejas suelen apoyarlos, sobre todo en lo que se refiere a organizar a la mujeres.

La salud es bastante vulnerable en Chilocuicil. Constantemente los niños contraen infecciones gastrointestinales y de las vías respiratorias. Uno de los principales problemas que generan enfermedades es la desnutrición. Ésta se puede observar a través de varios síntomas: manchas de la piel, extrema delgadez, estatura reducida, prominencia del abdomen, etc. Algunas de las enfermedades más comunes entre los adultos son la diabetes, la gastritis y la cirrosis. El estrés también provoca que las personas se debiliten y caigan enfermas. Aunque estamos acostumbrados a relacionarlo con la vida en las ciudades, algunos habitantes de la comunidad presentan síntomas de angustia y depresión, pues las condiciones de marginación en las que viven generan una preocupación constante por obtener el sustento diario. Como consecuencia de la vulnerabilidad de la salud, el índice de mortandad parece ser elevado. Además de las muertes por enfermedad, existe un alto grado de fallecimiento por accidentes. Con frecuencia la gente de Chilocuicil tiene necesidad de ir a la ciudad de Tamazunchale, para lo cual deben tomar el transporte público. Los accidentes en carretera son muy comunes y provocan, en muchos casos, la muerte de los pasajeros. Por otra parte, las condiciones de los terrenos en los que se encuentran las milpas originan caídas que, en ocasiones, llegan a ser fatales; lo mismo que aquellas ocurridas cuando las personas se trepan a los árboles para obtener algún fruto. A lo anterior se suman las muertes frecuentes por mordedura de víbora, sobre todo cuando la atención no se da inmediatamente.

La medicina tradicional continúa teniendo vigencia en Chilocuicil, pero ello no excluye que en ocasiones se acuda a los centros de salud. La mayoría de los habitantes

conocen las propiedades curativas de algunas plantas que crecen en el entorno, de modo que algunas enfermedades se curan a nivel casero mediante la preparación de tisanas. Cuando eso no es suficiente, se recurre a los curanderos del lugar o de otras comunidades, dependiendo del prestigio que estos tengan. El “espanto” y la “envidia” son una constante en el diagnóstico. Además de proporcionar al enfermo algunas bebidas, los médicos tradicionales llevan a cabo rituales especiales, cuya eficacia simbólica se ve corroborada en muchos casos. Pero cuando no ocurre así, recomiendan al enfermo acudir a alguna institución pública de salud para ser atendido por un doctor. En lo que se refiere a los nacimientos, las mujeres se ponen en manos de las parteras, aunque recientemente se ha ido optando por atenderse en el hospital del Seguro Social que se encuentra en la ciudad de Tamazunchale.

La agricultura representa la principal actividad productiva de Chilocuil. En términos generales, esta actividad reviste el aspecto de una economía de subsistencia, es decir, que la producción y consumo se realizan en el marco de la comunidad. En ésta, la agricultura depende fundamentalmente del ciclo de temporal o *xopamil*, el cual se relaciona con la estación de lluvias y abarca el periodo comprendido entre los meses de mayo y noviembre aproximadamente.⁴ El maíz constituye el principal producto asociado a dicho ciclo. Sin embargo, las condiciones climatológicas permiten la existencia de recursos naturales de los que se obtienen diversos alimentos, como frijol en distintas variedades, calabaza, chile, tomate, plátano, naranja, mandarina, mango, mamey, chicozapote, papaya, quelites, nopales y café, entre otros. Además de las actividades agrícolas algunos alimentos se obtienen de la crianza de guajolotes, pollos y cerdos, o de la caza de especies animales como el armadillo, algunos roedores y pájaros.

En la comunidad bajo estudio se utiliza el sistema de “tumba, roza y quema” para preparar la tierra que va a ser sembrada. Éste consiste en talar con un *wíngaro* o azadón los arbustos y plantas crecidos en la milpa. Después de la tala, se procede a trozar (rozar) los residuos para dejarlos secar al sol. Una vez que éstos se han secado, son quemados. Las cenizas, producto de la combustión, funcionan como abono. El uso de la *coa* o bastón

⁴ Jesús Ruvalcaba señala que la agricultura de subsistencia depende de dos ciclos agrícolas: *xopamil* y *tonalmil*: “El primero [*xopamil*] se extiende de junio a noviembre más o menos y el segundo [*tonalmil*] de mediados de ese mes a fines de marzo o principios de abril. Tanto las condiciones de humedad como temperatura, lluvias, vientos y neblina son específicas para cada uno” (Ruvalcaba, 1991:37).

plantador pervive en Chilocuil. Dicho instrumento es una estaca de madera de aproximadamente dos metros de largo terminada en punta. Ésta se clava en la tierra haciendo una pequeña abertura en la que se depositan cinco granos de maíz. Al sacarla, la tierra cae por sí sola cubriendo el agujero. La pervivencia de esta técnica ancestral se debe, en parte, a las características de los terrenos de sembradío, pues la mayoría de ellos se encuentran en zonas montañosas y pedregosas.

La falta de recursos técnicos y las características de los terrenos provocan que el trabajo en el campo sea muy pesado, por lo que se tiene la necesidad de recurrir al sistema denominado “mano cambio”,⁵ en el que el dueño de la milpa pide la colaboración de familiares, amigos y compadres, sin retribuirles económicamente. A cambio se compromete a trabajar gratuitamente en los terrenos de aquellos que le brindaron su ayuda. De esta manera se incrementa, a través de la cooperación mutua, la fuerza de trabajo y, por consecuencia, la productividad. Lo anterior es fundamental para entender la vida ceremonial de Chilocuil, ya que a través de los rituales se refuerzan las relaciones sociales y se renuevan los compromisos comunitarios. No obstante, debemos anotar que el sistema de “mano cambio” está tendiendo a desaparecer paulatinamente. Ello se debe a que algunos habitantes desempeñan labores en Tamán o Tamazunchale, entre las que destacan la albañilería, el comercio a pequeña escala y el trabajo en diversos servicios, principalmente el de transportación y aseo en casas particulares (este último es realizado por mujeres). Parte de la ganancia obtenida en estas actividades se utiliza en la contratación de jornaleros para que trabajen la milpa. A lo anterior se suma el fenómeno de la migración, que ha ido acrecentándose considerablemente en los últimos años. Los principales destinos de los migrantes son las ciudades de Monterrey y México, así como diversos lugares de los Estados Unidos. Los habitantes de Chilocuil dicen que las personas que migran regresan con dinero suficiente para pagar a jornaleros que cultiven sus tierras. Esto les hace sentir que no necesitan de los demás, por lo que ya no están obligadas a colaborar con la comunidad. Al mismo tiempo, los campesinos prefieren trabajar las milpas de aquellos que les pagan, rehusándose a colaborar en labores que, en apariencia, no les retribuyen económicamente.

⁵ En otros lugares se le denomina “mano vuelta”

Entre otras causas, el contacto acrecentado y acelerado con el exterior, sea por la necesidad de salir a trabajar fuera de la comunidad o por el impacto de los medios masivos, está generando una transformación paulatina no sólo de las estructuras sociales y económicas, sino de aspectos diversos como la indumentaria, la alimentación y las expresiones dancísticas y musicales, entre otros. Sin embargo, dicha transformación no se da de manera drástica, sino como producto de procesos complejos que implican, en algunos casos, la pervivencia de prácticas culturales, en otros su desaparición, y en otros más su resignificación.

A pesar de los cambios que se están operando en Chilocuil, la agricultura aún constituye uno de los ejes de interpretación y ordenación del mundo para sus habitantes. Como se verá más adelante, la vigencia de las ceremonias de *Xantolo*, *Velación de cruz* y *Angelitos* -que constituyen las ocasiones *performativas* del *vinuete*-, así como la concepción que se tiene de los muertos, ponen de manifiesto la importancia que estos últimos tienen como intermediarios entre los hombres y las divinidades para coadyuvar en el buen curso de la actividad agrícola.

2.3. La muerte en Chilocuil

Anteriormente se señaló que las religiones indígenas son producto de procesos complejos de aculturación y sincretismo. En el caso de Chilocuil, las creencias acerca de la muerte presentan tanto rasgos del cristianismo como mesoamericanos, sin dejar de mencionar la posible influencia negra. No es intención de este trabajo definir qué elementos pertenecen a una u otra tradición, pues ello requeriría de un estudio específico; simplemente se proporcionarán algunos aspectos de la cosmovisión vinculados con el culto a los muertos tal y como se presenta actualmente en la comunidad bajo estudio.⁶

La concepción que se tiene de los muertos (*mijqueil* o *mijcatzi*: muerto) en Chilocuil está estrechamente vinculada a la actividad agrícola. Lo anterior se pone de manifiesto a partir de la relación entre el ciclo agrícola de temporal denominado *xopamil* -que como se apuntó con anterioridad es practicado en la comunidad- y las fechas en las que se rinde

⁶ Algunos de los elementos descritos en este apartado, serán abordados de manera más extensa en las descripciones de las *ocasiones performativas* del *vinuete*.

culto a los ancestros. El 24 de junio, día de San Juan, está señalado como el momento en el que se siembra la flor de *cempoaxochitl*,⁷ misma que será utilizada en los meses de octubre y noviembre para adornar los altares familiares en los que se recibe a los difuntos. El 29 de septiembre, día de San Miguel, es considerado como la fecha en la que se “abren las puertas” para que los difuntos emprendan el retorno a la comunidad. El 3 de octubre (San Francisco) y el 18 del mismo mes (San Lucas) también se venera a los muertos. Finalmente, se les recibe los días 31 de octubre y 1 de noviembre.

El periodo que va desde el mes de junio al de noviembre corresponde de manera aproximativa con el ciclo de *xopamil*. Aunque en términos generales se comienza a sembrar desde mayo, el 24 de junio marca simbólicamente el inicio de la temporada de lluvias. La cosecha varía dependiendo de la llegada de las precipitaciones. Aproximadamente en septiembre se comienzan a cosechar los elotes, mientras que en octubre y noviembre se recoge la mazorca madura. Los alimentos brindados a los difuntos en la fiesta de *Xantolo* son una manera de ofrendar las primicias. Esto se relaciona con la necesidad de retribuir a los muertos, pues se considera a las personas fallecidas como vientos, condición que les confiere la posibilidad de intervenir entre los hombres y los Señores de la Tierra, divinidades que habitan y rigen la naturaleza. Los difuntos, convertidos en vientos, pueden causar beneficio a la comunidad, porque se encargan de acarrear las nubes que portan el agua, elemento vital para el crecimiento del maíz. Pero también pueden ocasionar desgracias, pues su acción desmedida origina huracanes, inundaciones y heladas, que terminan por destruir los cultivos. De este modo el culto a los muertos constituye una forma de propiciar el buen curso de la producción agrícola.

Además de originar huracanes, inundaciones y heladas, los difuntos pueden ser responsables de enfermedades y muertes. Se considera que su cercanía es nociva para algunas personas, especialmente para los niños, ancianos y mujeres embarazadas. Éstos deben ser protegidos con el fin de evitar que los ancestros se apoderen de su “sombra”. Cuando eso ocurre, se dice que “pescaron un mal aire”. Las personas se debilitan, pierden el apetito y pueden llegar a morir, a menos que se les diagnostique adecuadamente y se realice un ritual de curación mediante el cual se recupera la “sombra”. Los muertos que fallecieron de manera violenta son especialmente peligrosos. La gente de Chilocuil dice que

⁷ *Cempoaxochitl*: “veinte flores”.

su “sombra” se queda en el lugar del accidente, asustando a aquellos que transitan por el lugar. El mal que causan entra en la categoría de enfermedades “por espanto”⁸ y su curación requiere también de un ritual especial. Se dice que soñar con muertos es signo inequívoco de que uno “ya trae el mal”.

Las medidas preventivas de enfermedad y muerte por contacto con los ancestros, tienen que ver con el trato dirigido a la “sombra” del difunto. Una de las maneras de evitar la acción nociva de los muertos es la realización de los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* que serán descritos en el capítulo IV. Cabe mencionar que el concepto de “sombra” es bastante complejo. López Austin señala que éste deriva de la antigua creencia mesoamericana en el *tonalli*, entidad que junto con el *teyolla* y el *ihiyotl* constituían los componentes anímicos del cuerpo. También apunta que el término deriva probablemente de la influencia africana (cfr. López Austin, 1996:221-262). Los habitantes de Chilocuicl a veces se refieren a la “sombra” a partir de las nociones cristianas de alma y espíritu. En todo caso, la idea es compleja y, al parecer, sintetiza concepciones derivadas de distintas tradiciones.

La gente de Chilocuicl señala que cuando alguien muere, su “sombra” se desprende del cuerpo y continúa habitando en la localidad aún después de que el difunto ha sido enterrado. Esta presencia puede causar daño a los familiares e incluso a la comunidad. Para evitar desgracias es necesario asegurarse de que se vaya definitivamente y sólo regrese en la época en la que le está permitido volver, es decir, en la fiesta de *Xantolo*. Con este objetivo se realiza el ritual de *Velación de cruz* a los nueve días del fallecimiento de la persona, el cual tiene la función de despedir a la “sombra” del difunto e incorporarla al *tlalizahuatoll* o cementerio, lugar en el que viven los muertos. Si no se efectúa dicho ritual, aquélla permanecerá ocasionando desgracias.

Para la gente de la comunidad existen diferentes clases de muertos. Una de ellas está conformada por los “angelitos”, es decir, por los niños que mueren antes de haber aprendido a hablar. Las personas que murieron rebasando la edad aproximada de los “angelitos” constituyen otra categoría. Y finalmente las ánimas solas, es decir, los difuntos que carecen de parientes, representan una clase distinta. Normalmente a estos últimos se les

⁸ El “espanto” no sólo es originado por los muertos. También se adquiere al tener una experiencia traumática, por ejemplo, un accidente.

concibe como muertos más peligrosos que los otros, dado que no tienen quien los reciba. Para evitar males, las ofrendas que se hacen en *Xantolo* también están dirigidas a estas ánimas.

En lo que se refiere al lugar en el que habitan las almas de los difuntos, las informaciones son confusas y, aparentemente, contradictorias. Por una parte, se señala que los muertos que actuaron bien en vida se van al cielo, en contraste con aquellos cuya conducta fue mala, pues estos habitan en el infierno. Pero también se dice que los difuntos viven en el cementerio o *tlalizahuatoll*, con excepción de los ahogados y los que fallecieron de muerte violenta (desbarrancados, asesinados, etc.). Estos últimos moran en el lugar en el que sufrieron el accidente. Lejos de tratar de definir con exactitud la ubicación del mundo de los muertos, se debe entender que estamos ante concepciones que reflejan el sincretismo de esta religiosidad. Resulta interesante la creencia de que durante la fiesta de *Xantolo*, los ancestros tienen días especiales de llegada de acuerdo con la forma en que murieron y con la edad. De tal modo que a las clases de difuntos descritas en el párrafo anterior se agregan otras conformadas por el tipo de muerte. Esta concepción parece hundir sus raíces en la cosmovisión mesoamericana, según la cual los muertos se dirigían a diferentes regiones dependiendo no de su conducta en vida, sino de la manera en que habían fallecido. En el caso que aquí ocupa, la naturaleza de la muerte más que indicar la región habitada por los ancestros, señala la fecha en la que éstos regresan a la comunidad.⁹

En el capítulo IV dedicado a las ocasiones *performativas* del *vinuete* se verá que, además de lo descrito hasta el momento, existen otros elementos que reflejan las características sincréticas de las creencias acerca de la muerte y de los rituales vinculados con su culto. Todo ello conforma una religiosidad particular y constituye un referente indispensable para aproximarnos a la práctica musical del *vinuete*.

⁹ Sin embargo también hay elementos que apuntan al lugar en el que habitan las almas de los difuntos. Como ya se mencionó, las "sombras" de los ahogados y de los muertos por accidente se quedan "atrapadas" en el lugar en el que ocurrió el hecho.

CAPÍTULO II

EL *VINUETE* EN MÉXICO

I. Panorama actual

En la Huasteca potosina, el género musical bajo estudio se denomina indistintamente *vinuete* o *minuete*, aunque se utiliza con mucha más frecuencia la primera designación. De modo que el término *vinuete* refiere a la palabra *minuet* (*menuet*, *menuett*, *minuetto*, *minuete*, *minué*), género dancístico-musical europeo introducido en México durante la Colonia.¹

Actualmente podemos encontrar *minuetes* en varias regiones del país y entre distintos grupos étnicos. Llama la atención el hecho de que las estructuras musicales, las dotaciones instrumentales y las prácticas rituales a las que esta música está asociada, varían de un lugar a otro aunque reciben la misma denominación o grupo de denominaciones (*minuete*, *minuet* o *vinuete*). Lo anterior obliga a pensar en la dificultad de elaborar una definición única del *minuete* que dé cuenta de la gran diversidad de expresiones musicales practicadas en varias zonas de la República Mexicana. Tampoco es objetivo de esta tesis hacer un estudio comparativo de dichas prácticas. No obstante, se ha juzgado pertinente exponer -a manera de ejemplo- un cuadro que muestra algunas regiones, grupos étnicos, ensambles instrumentales y usos a los que está asociado el término *minuete*. Se debe advertir que el cuadro no agota, ni de cerca, las múltiples manifestaciones existentes a lo largo del país, e insistir en que sólo pretende ser una pequeña muestra que permita hacer patente algunas diferencias. No se han consignado datos acerca de las estructuras musicales, pues éstas suelen presentar muchas variantes no sólo entre los diferentes grupos étnicos y regiones sino aún en una misma comunidad. De manera general, se puede apuntar que la métrica suele ser un rasgo variable para cada lugar (también, hay que insistir, en una

¹ En otras regiones del país se utiliza con más frecuencia el término *minuete* y, en ocasiones el de *minuet*. Como el objetivo de este apartado es hablar de la presencia de esta práctica musical en México, se consignará la palabra *minuete*, ya que es la más empleada a lo largo del país. En el apartado dedicado al género dancístico-musical europeo se usará el término *minuet*, atendiendo a la manera en que la mayoría de los diccionarios de música consignan esta voz. La expresión *vinuete* será utilizada a lo largo de prácticamente toda la tesis, para referir la manera en que esta música es designada en la Huasteca y, particularmente, en Chilocuil. Por otra parte, José Luis Sagredo señala que en algunas áreas del país se le conoce como *viñuete*, *minueto* o *vinueto* (cfr. Sagredo, 2004:21)

misma localidad). Hay *minuetes* en 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/8, además de que algunos presentan cambios de compás. El número de frases también varía: hay piezas que tienen sólo una y otras que despliegan dos o tres frases, aunque lo más común es que se empleen dos. La mayoría de *minuetes* se construye sobre la base de tonalidades mayores, empleando los grados I y V o I, IV y V; sin embargo también los hay en tonalidades menores. Además, algunos presentan modulaciones.

Cuadro 1.

Lugar	Grupo étnico	Uso (s)	Dotación instrumental
Oaxaca Jamiltepec (a)	Sin dato en la grabación	-Todos Santos	Violín y guitarra
Oaxaca Pinotepa de don Luis (a)	Sin dato en la grabación	-Todos Santos -Fiestas patronales	Violín y guitarra
Oaxaca San Pedro Atoyac (a)	Sin dato en la grabación	-Todos Santos	Violín y guitarra
Oaxaca San Pedro Atoyac (a)	Sin dato en la grabación	-Todos Santos -Angelitos	Banda de viento
Oaxaca Mixteca de la Costa (b)	Mixtecos	-Fiestas patronales -Velaciones -Procesiones -Visperas	-Violín y bajo quinto
Oaxaca (c)	Mixes	-Velorios -Fiestas religiosas	-Jarana -Requinto -Marimbola
San Miguel Totolapa (a)	Sin dato en la grabación	-Angelitos	2 violines y 2 guitarras sextas
Sinaloa El Naranjo (a)	Sin dato en la grabación	Música fúnebre: para despedir a un difunto	2 violines, vihuela, guitarra y guitarrón
Guerrero Xochistlahuaca (a)	Sin dato en la grabación	-Todos Santos -Angelitos -Fiestas patronales	Banda de viento
Guerrero Costa Chica (a)	Sin dato en la grabación	-Sin dato en la grabación	Violín y guitarra
Guerrero Tierra Caliente (d)	Mestizos	-Fiestas religiosas -Velaciones de difuntos -Entierros -Lavado en el río de los ropajes de la imagen de la Virgen	-2 violines y tamborita
San Luis Potosí Sierra Gorda (a)	Sin dato en la grabación	-Sin dato en la grabación	Violín, jarana y huapanguera
Guanajuato (e)	Chichimecas	-Fiestas patronales	2 violines, redoblante y tambora
San Luis Potosí (f)	Pames	-Todos Santos -Angelitos -Fiestas patronales	Violín y guitarra

Tancoyol Querétaro (g)	Pames	-Fiestas patronales -Velación de cruz -Angelitos	-Violín y huapanguera -Violín, jarana, huapanguera y voz
Querétaro-San Luis Potosí (h) Huasteca	Mestizos	-Sin dato en la grabación	-Violín, jarana y huapanguera
San Luis Potosí Huasteca (i)	Teenek	-Todos Santos -Angelitos -Fiestas patronales	-2 violines y guitarra sexta
San Luis Potosí Huasteca (j)	Nahuas y mestizos	-Todos Santos -Angelitos -Fiestas patronales	-Violín, jarana y huapanguera
Hidalgo San Pedro Tlachichilco Huasteca (a)	Otomíes	-Todos Santos -Angelitos	Violín y guitarra
Hidalgo Huasteca (j)	Nahuas y mestizos	-Todos Santos -Angelitos -Fiestas patronales	Violín, jarana y huapanguera
Hidalgo El Tixqui, Mpio. de Cardonal Huasteca (k)	Otomíes	-Amarrada de flores -Fiestas patronales -Para Pasión(Cuaresma y Semana Santa) -Todos Santos -Difuntos -Angelitos	-Violín, jarana y huapanguera -Violín, cántaro y güiro de acocote (a veces acompañando alabanzas: voces)
Nayarit (d)	Coras	-Semana Santa -Todos Santos	Violín y guitarra
Nayarit (p)	Mestizos	-Angelitos -Fiestas patronales -Velaciones	-Violines, vihuela, guitarra y violón -2 Violines, guitarra grande y violón
Nayarit (m)	Huicholes	-Fiestas patronales	Sin dato en la referencia
Jalisco Cocula (l)	Mestizos	-Angelitos -Fiestas patronales	-Violines, guitarra, vihuela, arpa y bajo quinto.
Michoacán Tumbiscatio (m)	Mestizos	-Fiestas religiosas	Violín, guitarra de golpe, guitarrón, vihuela (ocasionalmente arpa)
Michoacán Arteaga (n)	Mestizos	-Fiestas patronales -Angelitos	Violín, tambora y jarana
Michoacán Apatzingán (m)	Mestizos	-Fiestas religiosas	Violín, guitarra de golpe, guitarrón, vihuela (ocasionalmente arpa)
Michoacán (r) Costa	Nahuas	-Todos Santos -Entierros -Fiestas patronales	1-2 violines, 2 guitarras de golpe, arpa y vihuela, (antiguamente 2 tambores)
Nuevo León (o)	Mestizos	-Angelitos	Violín y guitarra
Tamaulipas (q)	Mestizos	-Fiestas patronales -Angelitos	-2 clarinetes y tambora

Los datos presentados en el cuadro fueron extraídos de las siguientes fuentes: a) Grabaciones de campo hechas por Thomas Stanford, 1956-57, 1958, 1960, 1961, 1962 (Fonoteca del Museo de Culturas Populares); b) *Nuu Savi-Música tradicional de la Mixteca. Vol. I*, 1998, Unidad Regional de Culturas Populares, Huajuapán,

Oaxaca-PACMYC 98-Comité de Preservación y Difusión de la Música Mixteca, 1 caset, fotos, investigación, notas y grabación de campo de Rubén Luengas, México; c) *Música del Istmo de Tehuantepec*, 2002, INAH-Ediciones Pentagrama, 1 CD, grabaciones y notas de Arturo Warman, México; d) *Suenen tristes instrumentos. Cantos y música sobre la muerte*, 2002, INAH-Ediciones Pentagrama, 1 CD, selección musical y notas Irene Vázquez *et all.*, México; e) *Música entre los chichimecas*, (?), Cenoztle-SEP-CONACULTA-INI, 1 LP, investigación y grabación de campo de Agustín Pimentel y Alejandro Méndez, México; f) *Vientos sagrados. Música ceremonial pame*, 1998, CONACULTA-Instituto de Cultura de San Luis Potosí, 1 caset, grabación y notas de Félix Rodríguez, México; g) *Música pame de Querétaro. Cantos, sones y minuets de la región de Tancoyol*, 2000, PACMYC-Música Humana, 1 caset, coordinación general de Félix Rodríguez, México; h) *5º Festival de la Huasteca*, 2002, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 1 CD, coordinación general de Armando Herrera Silva, Patricia Olalde y Oscar Hernández, México; i) *La voz de las Huastecas*, 1994, INI, 1 CD, México; j) Información obtenida en trabajo de campo durante la investigación para esta tesis; k) *Atlas Musical de los Pueblos Indios del Estado de Hidalgo*, 2004, Gobierno del Estado de Hidalgo, 1 CD, realización, producción, investigación, notas y fotografía de José Luis Sagredo, México; l) *Arcángeles entre valeses, chotis y minuets. Música de las Danzas y Bailes Populares de México, Vol. 15*, (?), Mariachi Auténtico de Jalisco, FONADAN, 1 LP, grabación y notas de Mario Kuri Aldana *et all.*, México; m) *Conjunto Alma de Apatzingán. "Arriba! Tierra Caliente"*, 1994, Music of México, Vol.2: Michoacán, CD 426, Arhoolie, 1 CD, producción de Chris Strachwitz, USA; n) *Los conjuntos de arpa grande en la región planeca*, 1985-86, Folklore Mexicano, Vol. IV, CONACULTA-INBA-CENIDIM, 1 CD, investigación y grabación de Guillermo Contreras, México; o) *Tesoro de la Música norestense*, 2002, INAH-Ediciones Pentagrama, 1 CD, investigación, grabación y notas de Raúl García Flores, México; p) Jáuregui, 1987; q) Gonzalo Camacho, comunicación personal; r) Daniel Gutiérrez, presentación de proyecto de investigación para el Seminario de Semiología Musical de la Escuela Nacional de Música, 2003.

Además de las diferencias apuntadas en el párrafo anterior en relación a las estructuras musicales, podemos ver que existen varios tipos de ensambles instrumentales empleados en la ejecución de *minuets*, lo que acentúa aún más la diversidad de expresiones. Por otra parte, la columna del cuadro en la que se consigna el uso de esta música nos permite observar un elemento común: su vinculación con el ámbito de lo sagrado (o divino, como algunas personas acostumbran decir).²

Si aceptamos que generalmente los *minuets* se tocan en ceremonias vinculadas a "lo divino", parecería ser -atendiendo a la diversidad de estructuras musicales e instrumental- que, además del uso, el único elemento común a todos ellos es su filiación al

² En el caso de los *minuets* asociados al ensamble instrumental del *mariachi*, el antropólogo Jesús Jáuregui afirma que una de sus funciones es la de ser ejecutados en los velorios de "angelitos". Por otra parte, es interesante señalar que el autor considera a los *minuets* como "un género diferente [al son] que, de manera excepcional, puede cumplir las funciones del son, si es solicitado por algunos notables bailadores" (Jáuregui, 2001: 46). Esta afirmación coincide con la categoría que el profesor Hurtado González otorga al *minuete* dentro de su clasificación de los *sones de mariachi*: "El 'minuete' no es propiamente un son. Es un trozo musical que, no obstante llamarse así, no tiene ningún punto de contacto con los 'minuetos' clásicos, pues mientras aquellos están escritos en compás ternario, éstos se ejecutan en compás binario. Se tocan en los velorios de "angelitos", o sea, de niños. Pero han tomado lugar entre los sones, porque también son bailados, aunque por muy contados bailadores, pues del 'minuete' han hecho los buenos bailadores un son de prueba. La frecuencia de trémolos, de escalas de arpeggios y trinos, y también de cambios de acento en el ritmo de la armonía, hacen del 'minuete' un baile difícilísimo que, a pesar de ello, son muy gustados por los buenos bailadores, ya que en ellos se hace alarde de su técnica maravillosa y de una habilidad asombrosa" (Hurtado, citado por Jáuregui, op.cit.:47). Para una ampliación del tema, se recomienda ver: Jáuregui, 1987.

conjunto de nombres que los identifican (*minuete*, *minuet*, *vinuete*, *viñuete*, *vinueto*, *minueto*). Por otra parte, se debe señalar que difícilmente puede reconocerse, al menos de manera evidente, el género dancístico-musical europeo de donde deriva la denominación de estas prácticas. Aunque este trabajo no pretende ser un estudio sobre los procesos mediante los cuales el *minuete* se ha llegado a constituir en un concepto que engloba una gran variedad de manifestaciones musicales, se ha considerado pertinente hacer un muy breve recuento histórico que, de manera hipotética, podría arrojar luz sobre las circunstancias que motivaron el estado actual de estas expresiones sonoras.

2. Antecedentes históricos

2.1. El *minuet* en Europa

El *New Grove Dictionary of Music and Musicians* define al *minuet* de la siguiente manera: “A french dance in a moderate or slow triple metre, the most popular social dance in aristocratic society from the mid- 17th century to the late 18th.”³ Aunque no se sabe mucho acerca del origen del *minuet*, se cree que era una danza popular proveniente de la región de Poitou y que fue alrededor de 1660 cuando apareció en la corte de Luis XIV, desde donde se difundió a varias naciones europeas y al Nuevo Mundo.

Como muchas de las manifestaciones dancísticas del siglo XVII, el *minuet* fue estilizado e incorporado a las suites tanto instrumentales como para teclado durante el periodo barroco. En ellas aparece frecuentemente después de la *zarabanda*. Pero también fue tratado como pieza independiente para teclado, por compositores como Chambonnières, Lebégue, Louis Marchand y Johann Sebastian Bach, entre otros. En términos generales, se distinguen dos estilos de *minuet* en el periodo barroco: el francés y el italiano. El primero solía realizarse sobre la métrica de 3/4 en tiempo *moderato* o *lento* y sus frases se desplegaban en 2 o 4 compases. El estilo italiano mostraba una preferencia por tiempos más rápidos, como lo sugiere el uso predominante de las métricas de 3/8 y 6/8. Por otra parte, las frases se desarrollaban usualmente a lo largo de 8 compases. Ejemplos de este último se

³ “Danza francesa en metro ternario moderado o lento; la danza social más popular en la sociedad aristocrática desde mediados del siglo XVII hasta finales del XVIII” (Sadie, 1980:353). La traducción es de la autora de esta tesis.

pueden encontrar en obras de Scarlatti, Handel y William Boyce pero también en compositores franceses como François Couperin, Rameau, Boismortier y Hotteterre, lo que pone en evidencia el uso indistinto de los dos estilos por los músicos de la época. A principios del siglo XVIII el *minuet* fue introducido en *sinfonías* bajo la rúbrica *tempo di minueto*, como se puede observar en obras de Domenico Scarlatti, Sammartini, Johann Stamitz y Joseph Haydn (cfr. Jay Grout, 1984: 502, 527 y 530). Más tarde se incorporó como una sección de las composiciones que exhibían en el primer movimiento la llamada *forma sonata*. En éstas, la sección en que aparece el *minuet* presenta una forma ternaria: *minuet – trío – minuet*. Obras como *sonatas* para diferentes dotaciones instrumentales, *sinfonías* y *cuartetos de cuerdas* escritas aproximadamente después de 1770, presentan una estructura estandarizada de tres o cuatro movimientos, uno de los cuales corresponde a la sección en forma ternaria citada arriba. Pero al mismo tiempo, algunos compositores comenzaron a reemplazar dicha forma por un movimiento de estructura similar llamado *scherzo*. Se considera a Joseph Haydn como el primero en sustituir los movimientos; sin embargo, fue Beethoven quien lo incorporó de manera sistemática en la mayoría de sus obras. La preferencia de este compositor por el *scherzo* se debió a la necesidad de indicar un movimiento más vigoroso y, al parecer, a la voluntad de deslindarse de las asociaciones del *minuet* con las cortes aristocráticas (cfr. Jay Grout, op.cit.:568). No obstante, Beethoven utilizó el *minuet* en varias de sus Sonatas para piano (op.2 núm. 1, op.10 núm. 3 y op.49 núm.2), en Cuartetos de cuerda (op. 18 núms. 4 y 5), en el septeto op.20 y en la Sinfonía 8.

Los compositores del siglo XIX mostraron poco interés por el *minuet*. Sin embargo, aún podemos encontrarlo en obras de Schubert (algunas de sus composiciones para piano), Brahms (*Serenade* op.11) y Bizet (*L'arlésienne* y la Sinfonía en C). A principios del siglo XX el Neoclasicismo revivió el interés por el *minuet*, como se puede constatar en *Masques et bergamasques* de Fauré, *Suite bergamasque* de Debussy, el segundo libro del *Mikrokosmos* de Bartók, y *Sonatine, Minuet antique* y *Minuet* (sobre un tema de Haydn) de Maurice Ravel, entre otros.

2.2. El *minuet* en la Nueva España

2.2.1. Los intermedios teatrales

El Imperio español inició el siglo XVIII con el reinado de Felipe V de Borbón, nieto de Luis XIV (el “rey Sol”). Esta circunstancia trajo como consecuencia una época de marcada influencia francesa. La investigadora Maya Ramos señala que el *minuet* se puso de moda en las cortes españolas cuando fue maestro de danza el francés Pierre Rameu; y añade:

En el siglo XVII, Francia fue la dictadora de la moda en bailes de salón, y el minué –de origen campesino y adoptado por la corte hacia 1670–, la gavota, el rigodón y la contradanza pasaron a España y de allí a sus colonias. (Ramos Smith, 1990:40)

Para el caso de la Nueva España, existe un gran número de testimonios que dan constancia de la presencia del *minuet* en las representaciones teatrales que aquí se realizaban. Rubén M. Campos señala que, a diferencia de las cortes europeas, el *minuet* llega a nuestro país desposeído del carácter aristocrático que lo identificaba:

Todos estos bailes [pavana, gavota, *minuet*, alemanda, zorcico, zarabanda, giga] que podría decirse eran exclusivos de la nobleza europea, cayeron al dominio del pueblo a partir de la Revolución [francesa] (1789) y pasado el furor de los bailes revolucionarios, las viejas danzas cortesanas fueron bailadas donde quiera. Ese impulso popular trajo a la Nueva España las danzas antiguas, no ya como un privilegio de damas y caballeros de peluca empolvada, los cuales eran enseñados a bailar por viejos maestros palaciegos, sino sobre el tablado de la farsa, propagados por bailarines de oficio... (Campos, 1995:133-134)

La incorporación en las representaciones teatrales de diversos bailes de corte, entre los que se cuenta el *minuet*, parece haber acompañado el surgimiento y difusión de los llamados *sonecitos de la tierra*. Lo anterior reviste una gran importancia porque nos habla de un proceso común que dio lugar a varias de las manifestaciones que conforman la música tradicional de nuestro país. Los *sonecitos de la tierra* son el equivalente musical del

mestizo, es decir, son producto de la mezcla entre las prácticas musicales y dancísticas de indios, negros, españoles y criollos. Al respecto Vicente T. Mendoza señala:

No bien terminaba la decimoctava centuria cuando, por necesidades del espectáculo, los asentistas del Coliseo de México, imitando lo que acontecía en la metrópoli en donde la tonadilla escénica lograba la más genuina y auténtica representación del pueblo español con la introducción de cantos, bailes y tipos regionales, recurrieron al mismo procedimiento haciendo actuar en el escenario a indios, negros y mestizos al lado de naranjeras, currutacas, petimetres y usías, del mismo modo que en las loas religiosas se les hacía aparecer; es decir, se dio personalidad y validez a los elementos vivos del país que formaban el sector más numeroso. (Mendoza, 1984:64)

En el último tercio del siglo XVIII, los *sonecitos de la tierra* figuraban en los programas del Coliseo,⁴ al lado de *tonadillas* y *seguidillas*, así como de diversas danzas y bailes de corte.⁵ Aunque Ramos Smith señala que ya desde la segunda mitad del siglo XVII era común que las representaciones llevadas a cabo en el palacio de recreo de los virreyes en Chapultepec, fueran acompañadas de “populares ‘de tierra’”:

Ya entonces era costumbre que las representaciones fuesen acompañadas de danzas. En los intermedios, fines de fiesta y mojigangas que acompañaban o interrumpían la comedia, habían canciones y danzas de corte, populares “de tierra” y españolas. (Ramos Smith, op.cit.:69)

Los *sonecitos de la tierra*, *tonadillas*, *seguidillas* y danzas se interpretaban principalmente en los intermedios teatrales. Ello dio lugar a un espacio en el que coexistían diversos géneros dancísticos y musicales. Según Rubén M. Campos “ésta fue la consagración de la primera efervescencia de nuestro folklore musical...” (Campos, op.cit.: 13)

⁴ En la Nueva España hubo dos Coliseos (teatros). El primero fue fundado por Felipe II y administrado por los frailes Hipólitos para sostener el Hospital de los Naturales. Al segundo lo mandó construir el Conde de Revilla-Gigedo. Este teatro fue inaugurado el 23 de diciembre de 1753. (Cfr. Galindo, 1992:353-356).

⁵ “*Tonadilla*.- Canción ligera que nació en los tablados madrileños a comienzos del s. XVIII. Su temática era, o amorosa, o una sátira política. La variedad denominada T. escénica se la considera como antecedente de la zarzuela.”

“*Seguidilla*.- Canción y danza popular española. La palabra deriva de un término literario: una estrofa de 4 versos. Musicalmente, es una pieza viva, que alterna en su desarrollo compases de 3/4 y 3/8. Son particularmente famosas las seguidillas manchegas, pero existen del género muchas variantes flamencas.” (Valls Sorina, 1971:62 y 68).

Anteriormente se anotó que existe un gran número de documentos que testifican la presencia del *minuet* en la representaciones teatrales. A manera de ejemplo, serán expuestas tan sólo dos notas que Campos extrae de los archivos de teatros de México y que hacen referencia a los espectáculos teatrales musicales en los que se ejecutaron *minuetes*.

1)

La noche del 27 de abril [de 1806], en celebración del Virrey de la Nueva España, Don José de Iturrigaray, se representó “la gran comedia de música, titulada: *La prudencia en la niñez, y Reyna loca de Ungría*, desempeñando el papel de dama de cantado la Señora María Dolores Carpintero; el de galán Sr. Fernando Gavila y el de gracioso Sr. Luciano Cortés. En los intermedios Lola Munguía cantó una tonadilla, Isabel Rendón y José María Morales bailaron el “**minuet techet**” y cantaron la tonadilla general de *Los locos*. (Campos, op.cit.:17)

2)

En las siguientes fechas de junio [de 1806] se representaron en el Coliseo las comedias 8 La Cecilia, 9 El bueno y el mal amigo, 10 El vinatero de Madrid, 12 La Misantropía, 13 El rey Demofonte en Tracia, 15 La presumida y la hermosa, 16 Natalia y Carolina, 19 De la calle vendrá quien de tu casa te echará, 22 El buen hijo o María Teresa, 23 El Montañés sabe bien dónde el zapato aprieta, 24 El licenciado Vidriera, 26 El sol de España en su Oriente, 29 La Moza del cántaro, 30 El asombro de Xerez, Juana la Rabicortona. En todos los intermedios se cantaron y bailaron tonadillas y sonecitos del país. En un entreacto se bailó “el **minuet congot**”, la noche del 13. (Campos, op.cit.:21)

Por otra parte, Ramos Smith cita un manuscrito novohispano en el que se mencionan las siguientes danzas:

...valona de voca negra, alemanda, corante, burro, rigaudón, zarabanda, giga alegre, **minué de las fugas**, la gashe, **minué que se toca después del buré de Fustamberg**, las cuatro caras, **minué para los aficionados**, **minué guastala**, reverencia inglesa, la Matría buré, **minué de Ansou**, bailete de la Bretaña y **minué de pichiforte**. (Manuscrito novohispano citado por Ramos Smith, op.cit.:40-41)

La coexistencia de *minuetes*, *sonecitos de la tierra*, *tonadillas*, *seguidillas* y diversas expresiones dancístico-musicales en los intermedios de las representaciones teatrales, seguramente favoreció la creación de manifestaciones artísticas híbridas. De hecho, los *sonecitos de la tierra* ya eran una expresión de mestizaje. El *minuete* no debe haber sido una excepción, como nos lo hace notar Maya Ramos:

Desde la segunda mitad del siglo, las formas bailables de México y la América hispánica habían empezado a destacarse en los intermedios [...]. Las danzas españolas más bailadas en el teatro fueron zapateados, peteneras, boleros, tiranas, gaitas, seguidillas y el *fandangillo* de Cádiz. De las boleras, que gozaron de mucha popularidad, se bailó una variante americana: las boleras del Negro Charamusquero. También aparecieron variantes de danzas de corte, cuyos nombres indican mestizaje e influencia negra, especialmente en el caso del minué. Se bailaron alemandas, contradanzas, baile inglés, polacas y **minués alemandado, avalsado, campestre, de la corte, afandangado, congo o congot y techet.** (Ramos Smith, op.cit.:87).

A partir de lo anterior, considero que en los intermedios teatrales se puede encontrar el germen de la gran diversidad de expresiones musicales que actualmente se asocian al término *minuete* en diferentes regiones de México.

2.2.2. Del teatro a la Iglesia

Las manifestaciones dancísticas y musicales que se ejecutaban durante los entremeses trascendieron el espacio teatral, incorporándose a celebraciones y fiestas religiosas. En su libro sobre la historia de la música mexicana, Gabriel Saldivar cita una carta de finales del siglo XVIII que un capellán de Oaxaca dirige al inquisidor de México, informándole acerca de la introducción del son y la canción en algunas *fiestas de coloquios*. A continuación se reproduce un extracto de dicha carta:

Muy señor mío: De pocos años a esta parte, en este tiempo de navidad, se han dado en hacer coloquios del niño Dios; pero no con el fin de devoción y sí para diversión llegando ésta a tanto desarreglo, que en pasos tan santos y devotos mezclan entremeses, cantadillas y otras cosas muy extrañas...(Carta de un capellán de Oaxaca dirigida doctor don José de Pereda de la Inquisición de México, el 4 de diciembre de 1788, citada por Saldivar, 1987:302)

El mismo autor cita una carta que el clérigo presbítero José Máximo de Paredes escribe al inquisidor una década después. En ella le expresa su preocupación por el uso del son en las iglesias, con motivo de las *misas de aguinaldo* y las *posadas*.

...hace mucho tiempo que había oído decir algo acerca del detestable abuso de haber introducido en el Santuario los sones y cantadas profanas inventadas para

aliciente de la sensualidad y que tanta cabida han llegado a tener en los teatros y bailes de toda clase de gentes; por lo que el año pasado, con particular cuidado procuré hallarme presente en varias iglesias a las misas que llaman de Aguinaldo, y en casas particulares a una especie de novena o septenario que llaman Posadas, y a otras varias funciones dedicadas al niño Jesús, recién nacido, o visitado por los Magos, o perdido en el templo; con la advertencia de que en muchas de esas solemnidades está expuesto el Divinísimo señor sacramentado, en donde no me quedó duda lo que se me había dicho...

Más adelante el clérigo señala:

...son infinitos los modos que ha hallado la corrupción para tomarse unas licencias, que verdaderamente debo llamar gentilicias, por medio de muchas composiciones que con el nombre ya de *sonecitos de la tierra*, *seguidillas*, *tiranas*, *boleras*, y otros muchos, sensibilizan los malvados afectos de que están empapados unos corazones verdaderamente carnales.... (Carta del clérigo presbítero José Máximo de Paredes, dirigida al Inquisidor de México, citada por Saldivar, op.cit.: 303-304)

Aunque en la carta no se menciona a los *minuetes*, es probable —dado que los *sonecitos de la tierra*, las *seguidillas*, las *tiranas* y las *boleras* eran géneros que se representaban en los teatros- que la mención a “otros muchos” incluya su presencia. De ser así, se podría explicar el carácter sacro que suele atribuirse al *minuete* en las distintas regiones del país, pues éste habría pasado de ser una danza profana y aristocrática, a ser una expresión musical popular asociada con el ámbito sagrado.

Pero también es probable que el *minuet* ya haya llegado a la Nueva España con una serie de usos diversos, entre los que se contaría su interpretación en iglesias y templos. Ann Livermor señala:

El reinado del rey Felipe V (1701-1745) y sus esposas de Sabaya y Parma está musicalmente documentado con partituras de la Biblioteca Real que hoy se hallan en la Biblioteca Nacional [en España]. Se encuentran allí ediciones francesas que contienen cantatas de Clérambault, minuetos, gavotas, *passepieds*, braules, courantes y melodías con bajo continuo. (Livermor, 1974: 185)

Y más adelante añade que la creciente secularización de las costumbres es descrita por Feijoo en su ensayo de 1716 *La Música en los templos*:

Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen en menuetes, recigados, arias, alegros y a lo último se pone aquello que llaman grave; pero de eso muy poco porque no fastidie (...) ¿qué es esto? ¿en el templo no debiera ser toda la música grave? ¿no debiera ser toda la composición aprobada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios tan dominante en el gusto de los modernos y extendido en tantas gigas, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en las ánimas sino excitar en la imaginación pastoriles tripundios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien bailó la noche anterior? » (Feijoo citado por Livermor, op.cit.:185-186).

Desde esta perspectiva, me parece que *minuete* es un término que por alguna razón adquirió y conservó un contenido de sacralidad, pero cuyos repertorios locales derivan de esa compleja dinámica de transformación que a lo largo de la historia ha dado lugar a las diferentes manifestaciones musicales tradicionales de México. Es decir, que los *minuetes* que ahora conocemos no provienen de una línea de desarrollo exclusiva del *minuet* europeo (y, aún éste, podría haber llegado a la Nueva España diversificado en sus usos), sino de un complejo proceso que incluye también otros géneros y piezas musicales coexistentes en el país. Así mismo, considero que cada localidad y grupo humano ha seleccionado e incorporado parte de ese material de origen común y lo ha categorizado como *minuete* a partir del uso que se hace de él. En algunas comunidades de la Huasteca hidalguense, por ejemplo, el son de *los enanos* -al que en muchos documentos históricos se le consigna como *soncito de la tierra*- se interpreta como parte del repertorio de *vinuetes*. De esta manera, se podría comprender la riqueza y diversidad de expresiones asociadas a dicha práctica musical en varias partes del territorio mexicano.

3. El *Vinnete* en la Huasteca

La complejidad descrita en los apartados anteriores no se hace evidente tan sólo al aproximarnos a la práctica musical del *minuete* a lo largo del país. También se manifiesta en regiones más pequeñas, como ocurre en el caso de la Huasteca. Al parecer, los *vinuetes* se tocan principalmente por nahuas, mestizos, teenek, otomíes y pames. La dotación instrumental conocida como *trío huasteco*, integrada por violín, jarana y huapanguera,

parece ser la más comúnmente empleada.⁶ Sin embargo, en algunos lugares se utiliza el violín (1 o 2) y la guitarra sexta, o el arpa.⁷ En términos generales, en la Huasteca los *vinuetes* no se danzan ni llevan letra. Lo primero ha ido cambiando recientemente, como veremos más adelante. En lo que se refiere a la letra, existe un cierto consenso en señalar que esta música es exclusivamente instrumental. No obstante, el violinista José Arteaga de Chapulhuacán, Hidalgo me dijo que en algunas comunidades de Zimapán los músicos acostumbran cantar *vinuetes* (entrevista a José Arteaga, Chapulhuacán, Hidalgo, 29 de octubre del 2001).

De modo similar a otras regiones del país, en la Huasteca los *vinuetes* se interpretan durante las ceremonias de “Todos Santos”, “Angelitos” y fiestas patronales. Pero además, en varios lugares se ejecutan en un ritual conocido como “Velación de cruz”:

- “Todos Santos”. Esta fiesta se realiza los días 31 de octubre y el 1 y 2 de noviembre. Tiene por objetivo recibir a las almas de los difuntos. La gente señala que en estas fechas los muertos regresan a los lugares en los que habitaron cuando aún vivían. En varias zonas de la Huasteca a dicha fiesta se le denomina *Xantolo*, palabra en lengua náhuatl que deriva del término latino *Sanctorum*, cuyo significado es “Todos Santos”.⁸
- “Angelitos”. Se lleva a cabo cuando un niño muere. Esta ceremonia incluye la velación y el entierro del infante.
- Fiestas patronales. El santo patrono es aquél bajo cuya advocación se construye una iglesia o se erige una ciudad, pueblo o ranchería. La noche anterior al día de su celebración se acostumbra “velar al santo” con rezos, música y danza. A esta actividad se le conoce como “velación de santito”. En ella, los músicos tocan *vinuetes* adentro de la iglesia.

⁶ Las características de los instrumentos que integran el *trío huasteco* serán abordadas en el siguiente capítulo.

⁷ El *trío huasteco* es la dotación instrumental más frecuentemente empleada. Sin embargo, los registros de *vinuetes* citados anteriormente presentan violín y guitarra en los ejemplos otomí y pame, y 2 violines y guitarra en el ejemplo teenek. Por otra parte, Camacho y Jurado señalan que en Tepexitilla, cuando un niño muere, se tocan *minuetes* con música de arpa (Camacho y Jurado, 1995:225).

⁸ El término *Xantolo* está bastante difundido en la Huasteca aún en comunidades que no son *nahuas*. Pero también existen otras palabras para referirse a la fiesta. En algunas rancherías totonacas la denominan *San Toro* (cfr. García y Reyes, 2002:186). También se le conoce como *Coydhomtalab* [teenek], *Mijkailjuilt* o *Huehuexpan* [náhuatl] y *Gotû* [otomí] (cfr. Sevilla, 2002:49).

- “Velación de cruz”. Se realiza a los nueve días del fallecimiento de una persona y tiene por finalidad despedir al difunto.

De las cuatro ocasiones de ejecución señaladas arriba, tres están relacionadas con el culto a la muerte. De hecho, a juzgar por las portadas de los fonogramas que en la época de *Xantolo* proliferan en los mercados municipales, la categorización de los *vinuetes* como música para los difuntos parece ser la más difundida y reconocida.



Portadas de fonogramas de *vinuetes*

Se debe tener claro que la tradición del *vinuete* está inserta en un proceso de cambio constante. En los últimos años, el *Xantolo* ha captado el interés de las autoridades municipales y estatales, quienes se han dado a la tarea de “difundir la tradición”. En el jardín municipal de la ciudad de Tamazunchale, por ejemplo, se llevan a cabo “exhibiciones de arcos y altares”, “encuentros de danzas” y “demostraciones de pan de muerto”. También otras comunidades pertenecientes al municipio realizan eventos relativos a la fiesta.⁹

Anteriormente se apuntó que durante la época de *Xantolo* abundan los fonogramas de *vinuetes* en algunas zonas de la Huasteca, sobre todo la hidalguense y potosina. La música mediatizada se puede escuchar por todas partes, proveniente tanto de las discotecas y

⁹ Al mismo tiempo que se intenta conservar la tradición, se integran elementos extranjeros como el Halloween. Éste tiene especial impacto entre los jóvenes que habitan las ciudades; impacto promovido por algunos negociantes y empresarios. Uno de los fenómenos que se han dado recientemente, es la organización de tardeadas y bailes en las discotecas. Los organizadores invitan a la gente para que asista a celebrar el *Xantoloween*.

mercados como de los aparatos de sonido de algunas casas. Desde mi punto de vista, esto y las actividades culturales promovidas por las autoridades municipales para “difundir la tradición”, han dado lugar a una especie de “violetización” de varias expresiones musicales que se interpretan en esta época. En una ocasión me acerqué a los espectadores de una demostración de danza que se realizaba en el jardín municipal de Tamazunchale durante el *Xantolo* para preguntarles el nombre de la música que las acompañaba. La respuesta era siempre *vinuetes*, aún cuando lo que se bailaba fueran *huehues* o *coles*. En principio, esto provocó mi sorpresa, pues tenía el antecedente de que en algunas comunidades las personas señalan que no son lo mismo los *vinuetes* que los sones empleados en las expresiones dancísticas mencionadas. El asombro aumentó cuando, al hacer la misma pregunta en relación a una cumbia que provenía de una tienda de discos, recibí la misma contestación: “es un *vinuete*”. Parecería ser que tanto la producción masiva de cassettes y discos compactos, como los eventos organizados por las autoridades (eventos que hacen coexistir en un mismo espacio diferentes manifestaciones artísticas), han dado lugar a procesos de transformación -y probablemente de homogeneización-, que comienzan en las cabeceras municipales pero terminan por extenderse, en algunos casos, a las rancherías.¹⁰ No obstante, en ciertos lugares se insiste en diferenciar a los *vinuetes* de los sones de danza, como ocurre en Chilocuil. Ahí los músicos señalan que algunas personas tocan danzas pero les llaman *vinuetes* por influencia de los fonogramas que se venden en Tamazunchale. En éstos -dicen- se graba todo tipo de música que se toca en *Xantolo* y se le pone el mismo nombre.

Además de lo expuesto, hay otro aspecto que complica la sistematización del *vinuete* tomando en consideración áreas extensas, y que tiene que ver con los repertorios de sones. Algunas de las piezas que forman parte de esta práctica musical en ciertas comunidades, se incorporan como categorías diferentes en otras (por ejemplo, *sones de huehues*, *sones de coles*, *xochiltsones*, etc.). Las diferentes categorizaciones no sólo implican la adjudicación

¹⁰ Entre los datos que dan testimonio de lo que aquí se señala, se puede mencionar la información que el profesor José Luis Sagredo -quien realiza un estudio sobre la música de los nahuas de la Huasteca hidalguense- me proporcionó en una plática informal: actualmente, en la comunidad nahua de Tepexititla, Hidalgo le llaman *vinuetes* a los sones que se tocan para la *danza de huehues* (Sagredo, comunicación personal, julio del 2004). El dato contrasta fuertemente con lo que Camacho y Jurado encontraron una década atrás en la misma comunidad, pues en aquella época la gente señalaba que los *vinuetes* sólo se tocaban cuando un niño moría y que no formaban parte del repertorio de *huehues* (Camacho y Jurado, 1995). Los dos estudios realizados en épocas distintas, son una fuente importante para aproximarnos a los procesos de cambio musical

de distintos nombres, sino la asignación de contenidos diversos y, en algunos casos, incluso contrastantes. Desde mi punto de vista, existe una gran cantidad de sones comunes a prácticamente toda la región Huasteca, pero cada zona, cada grupo étnico y más aún, cada rancharía, se los apropia de manera particular dependiendo de una multiplicidad de factores. En ocasiones es común encontrar más similitudes entre las prácticas musicales de diferentes etnias vecinas que entre un mismo grupo étnico si sus poblaciones están alejadas. Pero también sucede que diferentes grupos indígenas, a pesar de estar distantes geográficamente, presentan más parecido entre sí que con sus vecinos.

Sin negar la importancia de los estudios panorámicos, considero necesaria la aproximación a casos particulares, debido a que el funcionamiento de las prácticas musicales, su significado y sus procesos de transformación, responden a diferentes y múltiples factores en cada uno de ellos. El término *vinuete* y su asociación con el ámbito sagrado y con los difuntos parece ser el factor común; no así el repertorio de sones (aunque la presencia de algunos pueda ser relativamente constante). De tal modo que definir al *vinuete* como un género que se toca en la Huasteca, sólo parece ser posible, hasta cierto punto, a partir de su vinculación con lo sagrado y con el culto a la muerte, pero no necesariamente de las estructuras musicales. Estas últimas deberán ser examinadas de manera particular. No obstante, se debe decir que la mayor parte del repertorio de *vinuetes* de Chilocuil, así como las características de las ejecuciones rituales en las que esta música se realiza, parecen ser comunes a varias de las comunidades que pertenecen a los municipios de Tamazunchale, Chapulhuacán, Jacala y Zimapán.

CAPÍTULO III

EL *VINUETE* EN CHILOCUIL

En Chilocuicil, las ocasiones performativas del *vinuete* comprenden las ceremonias de *Xantolo*, *Velación de cruz* y *Angelitos*. A diferencia de otras localidades de la Huasteca, en esta comunidad no se emplea durante las fiestas patronales. La gente del lugar se refiere al *vinuete* como música sagrada que se toca para los difuntos. Por tal razón, en náhuatl se le denomina *mijkacuicatl* (mijka-muerto, cuicatl-canto). Así mismo, se dice que uno de sus principales atributos consiste en provocar una gran tristeza a todo aquél que escucha este tipo de piezas.

1. El sistema musical de Chilocuicil

Cuando los habitantes de Chilocuicil expresan las características del *vinuete*, frecuentemente recurren a operaciones de semejanza y diferencia entre éste y otros géneros musicales. Los rasgos que marcan las similitudes o distinciones varían dependiendo del tipo de música con el que se contrastan. Pueden ser dotaciones instrumentales, carácter, ocasiones preformativas, o modos de ejecución, entre otros. Todo ello conforma un espacio semiótico, en el que los diversos elementos se vuelven portadores de información codificada, otorgando identidad y sentido a las distintas prácticas musicales. Una primera aproximación al funcionamiento del *vinuete* en Chilocuicil, llevó a ubicarlo dentro del sistema musical de la comunidad.

El etnomusicólogo Gonzalo Camacho define al sistema musical de la siguiente manera:

En el campo de la etnomusicología, el concepto de *sistema musical* ha sido aplicado al estudio de las estructuras sonoras. En nuestro caso, lo utilizaremos también para examinar el conjunto de ocasiones *performativas*. Por *sistema musical*, entendemos a un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características, permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales, y las ocasiones *performativas*, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos

con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo.(Camacho y González, inédito)¹

La exposición de todos los elementos (dotaciones instrumentales, géneros, estructuras musicales, ocasiones preformativas) que conforman el sistema musical de Chilocuil rebasa el objetivo de esta tesis. Aquí se expondrán, de manera general, aquellos aspectos referidos a la relación que se establece entre los distintos géneros y las ocasiones preformativas.

Anteriormente se apuntó que la gente de la comunidad suele emplear el término “sagrado” para referirse a una de las características del *vinuete*. Esta palabra no sólo se utiliza para caracterizar dicho género. Frecuentemente se emplea al hablar de ciertas ceremonias, objetos, acciones, etc. En ocasiones, en lugar de “sagrado” se recurre a la expresión “divino”. La diferencia entre estos dos términos estriba en que el último alude a la *direccionalidad* de una acción determinada. De hecho, se emplea la expresión “a lo divino” para recalcar que lo que se hace se dirige a las deidades. En contraste, la expresión “a lo humano” se refiere a aquello dirigido a los hombres. A partir de estas categorías émicas, los diferentes géneros musicales se van a organizar en dos tipos de ceremonias. El primero estaría conformado por las ceremonias del ámbito de “lo divino”, mientras que el segundo se constituirá por aquéllas que pertenecen al de “lo humano”. Antes de proseguir, se debe aclarar que frecuentemente los límites entre uno y otro no son tan absolutos y que más bien estos ámbitos deben verse como entidades semióticas que establecen relaciones dialógicas entre sí (cfr. Camacho y González, op.cit.). Las conductas sociales y las prácticas musicales están encauzadas por los dos ámbitos arriba mencionados.

Entre las ceremonias “a lo divino” se encuentran las siguientes:

- *Rituales agrícolas*. Están relacionados con el ciclo de producción del maíz. Se dividen a su vez en:
 - *Petición de lluvias*. Este rito no siempre se efectúa; su realización depende de las condiciones climatológicas. El objetivo es pedir a los Señores de la Tierra que favorezcan la llegada de las lluvias para poder sembrar.

¹ También se recomienda revisar: Camacho, 1996.

- *Ritual de siembra*. No tiene una fecha fija. Se efectúa aproximadamente en los meses de abril y mayo. Su finalidad es pedir permiso a los Señores de la Tierra para comenzar a sembrar.
- *Tlamanes*. La palabra *tlamanes* significa “agradecimiento”. Este ritual se realiza aproximadamente en los meses de octubre o noviembre, dependiendo de la fecha en que se haya comenzado a sembrar. Su objetivo es agradecer a los Señores de la Tierra por la cosecha obtenida (cfr. Camacho y González, op.cit.).

El género musical que se toca en todas estas ceremonias es el *Canario*.

- *Fiestas patronales*. El santo patrón de Chilocuil es San Felipe. Su festejo se lleva a cabo el 5 de febrero. También se acostumbra celebrar a la virgen de la Candelaria (2 de febrero), a San José, patrono de Tamán (18 de marzo), y a la virgen de Guadalupe (12 de diciembre). Los géneros musicales propios de las fiestas patronales son los sones de las danzas de *Xochitines*, *Cuaxompiates* y *Armadillos*.

- *Carnaval*.² Como es bien sabido, la fiesta de Carnaval se realiza en los días que preceden al Miércoles de Ceniza, fecha en la que inicia la Cuaresma. Las fechas varían debido a que dependen del día en el que cae el Domingo de Resurrección, es decir, el primer domingo que sigue a la luna llena después del equinoccio de primavera (20-22 marzo). La música asociada a esta celebración está integrada por *sones de Carnaval*, *Huapangos* sin letra y *Cumbias* sin letra.³

- *Semana Santa*. Tampoco esta festividad tiene fecha fija; el referente para su celebración es el Domingo de Resurrección. En esta época no se toca música instrumental; sólo se realizan cantos litúrgicos en la iglesia.

² Existen varios trabajos acerca del *Carnaval* en la Huasteca. Se recomienda revisar: Boilés, 1971; Sandstrom, 1975; Williams García, 1960 y Provost, 2004.

³ No se entrará aquí en consideraciones acerca de la cualidad “pura” o “impura” de ciertas rituales vinculadas a “lo divino” (Cfr. Callois, 1996:29-60). Pero desde luego, se podría sugerir que algunas ceremonias como Carnaval presentan una tendencia hacia lo “impuro”, mientras que otras como Tlamanes, a lo “puro”.

- *Ritos del ciclo de vida.*

- *Angelitos.* Como ya se mencionó, esta ceremonia se realiza cuando un niño muere. Comprende la velación y entierro del infante fallecido. Los habitantes de Chilocuil dicen que los niños que mueren antes de aprender a hablar son santos, pues no han cometido el pecado de ofender con malas palabras.
- *Velación de cruz.* Se realiza a los nueve días del fallecimiento de una persona. Su función consiste en despedir al difunto e incorporar su “sombra” al mundo, desde una condición ontológica diferente. Se concibe como una ceremonia sagrada, pues la cruz de madera que se emplea y que es bendecida en la iglesia, sustituye al cuerpo del difunto.

El *vinuete* se interpreta en ambas ocasiones, junto con cantos litúrgicos.

Las ceremonias a “lo humano” comprenden algunos ritos del ciclo de vida, entre los que podemos mencionar:

- *Bautizos, fiestas de Quince años y bodas.* La música que se ejecuta en estas tres ocasiones comprende los géneros *Huapango, Corrido, Cumbia, Canción norteña, Canción ranchera* y *Boleros*, entre otros. Si la boda se hace “a la manera tradicional”, también se tocan *El Canario* y *La xochipitzdhuac (Canarios)* para acompañar un baile que los novios realizan debajo de un arco elaborado con ramas y flores, antes de entrar a su nuevo hogar.

-*Velación y entierro.* Con este nombre se refiere aquí al rito de velación y entierro de una persona que ya no es considerada “angelito”, con el fin de diferenciarlo de la ceremonia de *Angelitos*. Como se anotó arriba, este último pertenece al ámbito de “lo divino”. En cambio la *velación y entierro* de una persona mayor se concibe como algo dirigido a “lo humano”, debido a la presencia del cuerpo del difunto que “humaniza” la ocasión. En un principio esto me causó confusión, pues durante la ceremonia de *Angelitos* también está presente el cadáver. Después la gente me aclaró lo que ya se ha explicado: que el niño es un Ser sagrado porque no ha cometido pecado. De modo que aunque esté su cuerpo, ya no se le concibe como humano. Por tal razón, para el pequeño se tocan *vinuetes* pero para los difuntos mayores se pueden interpretar -si los recursos económicos lo permiten-

Huapangos, Corridos, Cumbias, Canciones nortteñas, Canciones rancheras, o Boleros, dependiendo de lo que más le gustaba al muerto.

Finalmente, el *Xantolo* es, por decirlo de algún modo, una ceremonia híbrida.⁴ Por un lado, el festejo a los difuntos presenta una *direccionalidad* a “lo divino”; pero también es una época en que las personas conviven entre sí y se refuerzan las relaciones sociales. Por tal razón, en estas fechas se tocan tanto *vinuetes* como *huapangos, cumbias, canciones rancheras*, etc. No obstante, los géneros no se mezclan. Su ejecución responde a reglas precisas que serán explicadas en el capítulo dedicado a las ocasiones *performativas* del *vinuete*. Sólo resta añadir que anteriormente se tocaban también *sones de la danza de xoxos*.

Lo expuesto hasta el momento puede esquematizarse de la siguiente manera:⁵

⁴ Anteriormente se señala que, en general, es difícil establecer límites absolutos entre el ámbito de “lo divino” y el de “lo humano”. No obstante, en el caso del *Xantolo*, parece que la doble *direccionalidad* se presenta de manera más evidente que en otras ceremonias.

⁵ Desde luego el sistema musical no es una estructura estática. Son muchos los aspectos que le dan movilidad provocando su transformación paulatina. Sólo a manera de ejemplo, se describirá lo que ha ocurrido en los últimos cuatro años con el son denominado *San Josentzin*. Esta pieza forma parte del repertorio de danzas que se ejecutan durante la fiesta patronal de San José. Su ritmo se realizaba, como muchos de los sonos de danza de Chilocuicil, sobre la base métrica de 2/4. Debido a que la fiesta se celebra el 19 de marzo, los habitantes de la comunidad interpretan la fecha como anuncio de la llegada de lluvias. Por esta razón, la pieza comenzó a ser tocada en los rituales agrícolas. Aunado a esto, el son sufrió un proceso de “canarización”, pues se empezó a interpretar sobre la métrica de 6/8, que caracteriza a la mayor parte de los *canarios*. De esta manera, actualmente el *San Josentzin* se interpreta como música de danza o como *Canario*, dependiendo del contexto de ejecución, pero al mismo tiempo, se constituye como un vehículo que transporta significado de un ritual a otro, enriqueciendo la facultad comunicativa del sistema musical.

Cuadro 2.

OCASIONES PERFORMATIVAS Y GÉNEROS MUSICALES

ÁMBITO	DIVINO											HUMANO						
	Ritos agrícolas			Fiestas patronales				Carnaval	Semana Santa	Xantolo	Ciclo de vida			Ciclo de vida				Xantolo
CEREMONIA	Petición de lluvias	Siembra	Tlamanes	Sn. Felipe	Sn. José	Virgen de la Candelaria	Virgen de Guadalupe				AngELITOS	Velación de cruz	Boda	Bautizo	Boda	Quince años	Velación y entierro	
MÚSICA	<i>Canarios</i>			- Sones de la danza de <i>Xochitines</i> - Sones de la danza de <i>Cuacompiates</i> - Sones de la danza de <i>armadillos</i>				-Sones de <i>Carnaval</i> - <i>Huapangos</i> sin letra - <i>Cumbias</i> sin letra	<i>Cantos litúrgicos</i>	- <i>Vinuetes</i> Antes: -Sones de la danza de <i>xoxos</i>	<i>Vinuetes</i>	- <i>Vinuetes</i> - <i>Cantos litúrgicos</i>	<i>Canarios</i>	- <i>Huapangos</i> - <i>Corridos</i> - <i>Canciones norteñas</i> - <i>Canciones rancheras</i> - <i>Cumbias</i> - <i>Boleros</i>				

El *Xantolo* (columna en gris) está ubicado en los dos ámbitos por su doble *direccionalidad*.

Desde el punto de vista de la *direccionalidad* de las acciones sociales y las prácticas musicales, la ceremonia de *Xantolo* presenta un carácter dual. Los *vinuetes* y los *sones de xoxos* (que antes se ejecutaban en la comunidad), conforman (conformaban) una unidad que se opone (oponía) a los *huapangos*, *corridos*, *cumbias*, etc., en términos de aquello a lo que se dirigen: “lo divino” y “lo humano” respectivamente.

Cuadro 3.

XANTOLO		
ÁMBITO	DIVINO	HUMANO
MÚSICA	-VINUETES -SONES DE XOXOS	-HUAPANGOS -CORRIDOS -CUMBIAS -CANCIONES NORTEÑAS -CANCIONES RANCHERAS -BOLEROS

Por otra parte, los *vinuetes* y los *sones de xoxos* que, desde el punto de vista de su *direccionalidad* conforman una unidad, establecen una relación de oposición y diferenciación atendiendo a la cualidad emotiva que se les atribuye.⁶ Los primeros son concebidos como música triste, mientras que los segundos como música alegre.

Cuadro 4.

XANTOLO		
ÁMBITO	DIVINO	
MÚSICA	<i>VINUETES</i>	SONES DE XOXOS
CARÁCTER	TRISTEZA	ALEGRÍA

Las funciones de las ocasiones preformativas también se constituyen como rasgos diferenciadores, impregnando de su sentido a la música de *vinuetes*. La ceremonia de *Velación de cruz* y el ritual de *Angelitos* cumplen una función de despedida, a través de la cual, el difunto pasa de la vida a la muerte. Por su parte, la

⁶ Hay otros aspectos que constituyen rasgos diferenciadores, por ejemplo, el hecho de que los *vinuetes* no se bailan, mientras que los *sones de xoxos* acompañan una danza.

fiesta de *Xantolo* desempeña una función de recibimiento; las almas de los fallecidos retoman a la vida desde la muerte.

Cuadro 5.

VINUETES		
VIDA →	MUERTE	MUERTE → VIDA
VELACIÓN DE CRUZ	ANGELITOS	XANTOLO

Los rituales que desempeñan la función de despedida presentan en su interior una distinción o relación de oposición que va a redundar en el tipo de música interpretada. El rasgo diferenciador es, nuevamente, la *direccionalidad*. Mientras que la *Velación de cruz* y el rito de *Angelitos* se dirigen “a lo divino” por las razones que ya hemos expuesto, la *velación y entierro* se dirige “a lo humano”.

Cuadro 6.

DESPEDIDA		
	MUERTE →	VIDA
DIVINO		HUMANO
VELACIÓN DE CRUZ	ANGELITOS	VELACIÓN Y ENTIERRO

Finalmente, los *vinuetes* y los *cantos litúrgicos* que se realizan en el ritual de *Velación de cruz*, conforman una unidad en relación a la *direccionalidad* (“a lo divino”) y al carácter emotivo que se les atribuye. En este caso, la dotación instrumental constituye uno de los rasgos diferenciadores entre las dos expresiones musicales, pues los *vinuetes* emplean el trío huasteco, mientras que los cantos litúrgicos hacen uso de la voz exclusivamente.

Cuadro 7.

Ámbito	Divino	
Carácter	Triste	
Música	<i>Vinuetes</i>	<i>Cantos litúrgicos</i>
Dotación instrumental	Trío huasteco	Voz

En el capítulo dedicado a la categorización del *vinuete* se verá que los rasgos que la gente resalta al hablar de esta música, tienen que ver justamente con aquellos

aspectos que lo distinguen de otros géneros musicales: ocasiones *performativas*, *direccionalidad*, y carácter emotivo.

2. Descripción general de las características musicales del *vinuete*

La mayor parte de las piezas que integran el repertorio de *vinuetes* en Chilocuil, se elaboran alternando dos frases diferentes; pero también existen algunas que presentan tres y otras que emplean sólo una. La dimensión de las frases varía. Generalmente se despliegan a lo largo de ocho compases; sin embargo, también las hay de seis y, excepcionalmente, de diez, nueve, siete o doce.

En términos métricos, los *vinuetes* pueden ser divididos en dos grandes grupos. El primero y más numeroso, está constituido por piezas que se realizan sobre la métrica de 2/4. Al segundo lo conforman piezas en 6/8. Se encontraron cambios de compás en escasas ocasiones, sobre todo en algunos ejemplos del primer grupo. Pero aún en estos casos, la superficie general de la pieza presenta las características mencionadas.

Los aspectos melódico y rítmico serán abordados con detalle en el capítulo de Análisis musical. Por el momento se señalará únicamente que el rango de alturas de la melodía no excede las dos octavas que van desde el registro 4 al 6, y que la duración de sus sonidos comprende, con excepción de las figuras que se realizan al final de cada pieza, los valores de cuarto, octavo, dieciseisavo, así como la figura octavo con puntillo y dieciseisavo para el caso de los *vinuetes* en 2/4; y de octavo y negra para el de 6/8. Estos últimos eventualmente presentan la figura octavo con puntillo y dieciseisavo (en algunos casos seguida de otro octavo), así como cuarto con puntillo.

El tempo, en la mayor parte de las piezas, abarca el rango comprendido entre 98 y 112 pulsaciones por minuto en el grupo en 2/4, y 94 y 106 en el de 6/8.

Los *vinuetes* se tocan en las tonalidades de G, D y A. Con frecuencia, una misma pieza es interpretada en diferentes tonalidades (ver transcripciones 39 y 42). La armonía está conformada básicamente por el uso de los acordes de tónica, subdominante y dominante. Sin embargo, en ocasiones también se interpolan acordes a los que los músicos denominan adornos, los cuales funcionan como acordes de paso. A partir del

empleo de ciertas variantes de ejecución en la huapanguera, se genera una armonía de tal riqueza que su sistematización requiere un estudio amplio y profundo. Por ejemplo, acordes de V con sexta, que funcionan como dominante. Los músicos no utilizan el término acorde, sino *posición*. Con ello no sólo designan una región tonal particular, sino la digitación que se requiere para hacer sonar dichos acordes en la jarana y la huapanguera. Para cada tonalidad hay tres tipos de *posiciones*: *primera*, que corresponde al acorde de tónica; *segunda*, de dominante; y *tercera*, de subdominante. De tal modo que tenemos: *primera* de sol, *segunda* de sol y *tercera* de sol. Lo mismo vale para re mayor y la mayor.

Acerca de la ejecución del acompañamiento, los músicos emplean la categoría émica de *azote*, la cual parece corresponder a lo que comúnmente se denomina rasgueo; es decir, el roce perpendicular de las cuerdas del instrumento (en este caso jarana y huapanguera), que se hace con los dedos de la mano derecha. Señalan que en los *vinuetes* se emplean dos tipos de *azote*:

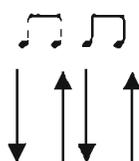
- *azote simple*. A partir de las demostraciones de los músicos, se deduce que el *azote simple* alude al movimiento descendente de la mano.
- *doble azote*. Se refiere a la unión de un movimiento descendente y uno ascendente.

Partiendo de estas categorías, encuentro que en los *vinuetes* del grupo en 2/4 se emplea tanto el *azote simple*, como el *doble azote*, aunque el segundo es considerablemente más frecuente (ver figuras 1 y 2).

Figura 1. Azote simple

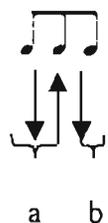


Figura 2. Doble azote



En los vinuetes en 6/8 parecería haber una combinación de ambos *azotes* (ver figura 3: a = doble azote, b = azote simple)

Figura 3.



También se emplean los términos *tripleteado* o *adorno* y *zapateado*. El primero consiste en uno o varios *azotes dobles* sucesivos, pero con la diferencia de que se ejecutan más rápido. El *adorno* o *tripleteado* se utiliza únicamente en el grupo de 2/4, interpolándose azarosamente⁷ a lo largo de un *vinuete* (ver figuras 4, 5 y 6: distintos tipos de *tripleteado*).

Figura 4.

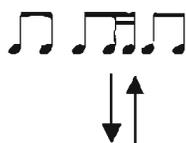
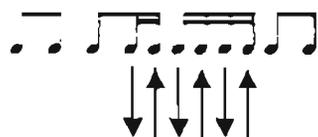


Figura 5.



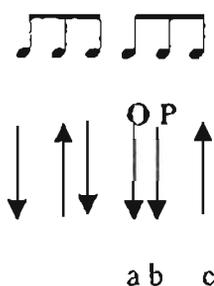
⁷ Generalmente coincide con los finales de semifrase y frase.

Figura 6.



El *zapateado* se emplea en los *vinuetes* del grupo en 6/8. Consiste de: a) un rasgueo rápido y descendente, en el que los dedos de la mano se abren, b) un movimiento descendente también, pero efectuado con el pulgar y c) un rasgueo ascendente (ver figura 7).

Figura 7.



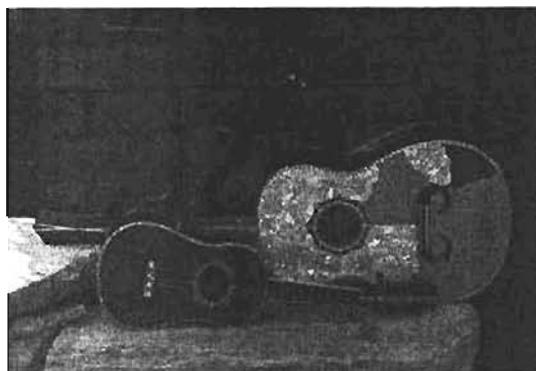
Aunque los *vinuetes* no se bailan, los músicos señalan que el *zapateado* se llama así porque también se utiliza para tocar *huapangos*. El sonido que se produce con el primer rasgueo (a) –aseguran– ayuda a los bailarores a llevar el ritmo.

Lo interesante es que uno de los principales rasgos sobre el que los músicos hacen recaer la identidad del *vinuete* –al menos en términos de estructuras sonoras–, es el relativo a las características de los rasgueos del grupo en 2/4. Afirman que esta música se puede reconocer por el tipo de acompañamiento mostrado en los ejemplos 1 y 2 y por el uso del *tripleteado* o *adorno*. Es decir, que los *vinuetes* en 2/4 son los más “típicos”. Por otra parte, el tipo de acompañamiento empleado en el grupo en 6/8 es muy similar no sólo al de los *huapangos* sino al de los *Canarios* también (ver sistema musical), lo que los haría, desde su propia perspectiva, menos “típicos”. De hecho, señalan que las piezas en 6/8 “no son tantas”; sin embargo, son *vinuetes*. Este asunto se tratará con detalle en el capítulo VII.

Al abordar el sonido y estilo de canto, el etnomusicólogo Bruno Nettl señala que cada cultura construye su propio “ideal sonoro”(cfr. Nettl, 1985). Para un escucha occidental, poco habituado a las prácticas musicales tradicionales de México y, sobre todo, de algunos grupos indígenas, la música de *vinuetes* puede resultarle “desafinada”. Sin embargo, esto tiene que ver más bien con una “idiosincrasia sonora” particular, que difiere de nuestro “ideal sonoro”. Desde esta perspectiva, para los músicos de Chilocuicil, la afinación “exacta” no constituye una pertinencia cultural.

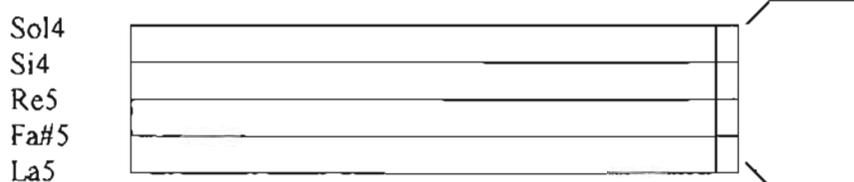
3. Instrumentos

En la comunidad de Chilocuicil, los músicos emplean la dotación instrumental denominada *trío huasteco* para la ejecución de *vinuetes*. Ésta se conforma de violín, jarana y huapanguera o guitarra quinta. Los tres son instrumentos cordófonos de la familia de los laúdes.



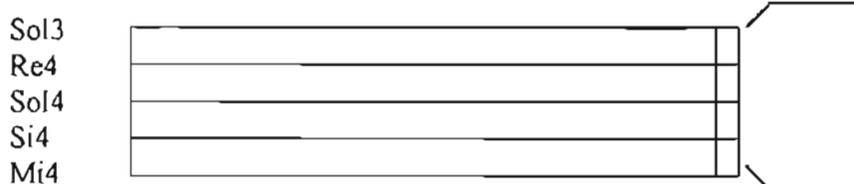
La jarana es una especie de guitarra de pequeñas dimensiones. Para su ejecución se rasguean las cuerdas, proporcionando, junto con la huapanguera, la base rítmico - armónica. Su encordadura se compone de cinco órdenes sencillas afinadas en una secuencia interválica de tercera mayor, tercera menor, tercera mayor y tercera menor, comenzando desde el sol índice 4, el cual corresponde a la cuerda superior.

Figura 8.



La huapanguera es de dimensiones mayores que la jarana. De hecho, su tamaño suele rebasar el de la guitarra sexta sobre todo en lo ancho de la caja armónica. Al igual que la jarana se toca rasgueando las cuerdas, aunque ocasionalmente éstas pueden ser punteadas. Se compone de cinco órdenes sencillas, o bien, dobles del tercero al quinto orden.⁸ La afinación de este instrumento conforma la secuencia interválica de quinta justa, cuarta justa, tercera mayor y cuarta justa, comenzando con la nota sol índice 3. El registro de los tres últimos sonidos puede variar. En el caso de Chilocuicil, lo que más se acostumbra es: sol3, re4, sol4, si4 y mi4. Si se decide emplear órdenes dobles, las cuerdas pueden ser afinadas en el mismo registro o a la octava.

Figura 9.



El violín es el encargado de la melodía. Consta de cuatro cuerdas que se tocan haciéndolas frotar con un arco. Su afinación conforma una secuencia interválica de 3 quintas justas, comenzando desde el sol índice 4: sol4, re5, la5 y mi6.

⁸ La opción por órdenes dobles puede variar de un lugar a otro. En este caso, se consigna lo que ocurre con más frecuencia en Chilocuicil.

Figura 10.

Sol4
Re5
La5
Mi6



Cabe mencionar que, con frecuencia, los tres instrumentos se afinan aproximadamente medio tono por debajo de los que han sido mencionados. Al parecer, esto tiene que ver con un tipo de afinación que se empleaba antiguamente, antes del sistema temperado.

En el sistema clasificatorio de Sachs y Hornbostel (cfr. Vega, 1946:40-46) a la jarana y la huapanguera les corresponde la asignación 321.32-5. Es decir: son cordófonos (3) porque producen sonido a través de la vibración de cuerdas, son compuestos (2) porque consisten de un porta-cuerdas y un cuerpo de resonancia en coherencia orgánica, son laúdes (1) porque el plano de las cuerdas corre paralelo a la tapa, son de mango (3) porque el porta-cuerdas es un simple mango, son de cuello(2) porque el mango está añadido o tallado como cuello al cuerpo de resonancia, y son de ejecución digital (-5) porque se tocan con los dedos. El violín por su parte, tiene una clasificación similar, con la diferencia de que los últimos números hacen referencia a la ejecución por frotación de arco: 321.32-71.

Los músicos de Chilocuic tienen su propia clasificación. La jarana, el violín y la huapanguera, entran en la categoría émica de *cuacacahuatl* (palo hueco o cajón). Este término alude a la caja de resonancia y se opone a conceptos como *tlapiltzalli*, que refiere a los instrumentos de aliento, mismos que a la vez se dividen en *tepoztlapiltzalli* si están hechos de metal, *cuatlapiltzalli* si el material del que están contruidos es madera y *umetlapiltzalli*, sin son de hueso. Las maracas (*ayacaxtli*) que se emplean en algunas danzas, no son concebidas como instrumentos musicales, sino como “complemento” de estas expresiones.

Para designar las diferentes partes de los instrumentos también se utilizan palabras en náhuatl, cuyo significado se relaciona con diversos componentes del cuerpo

humano. A continuación se presenta una tabla que muestra algunos de dichos términos, su significado en español y la parte del instrumento que les corresponde.

Cuadro 7.

Náhuatl	Español	Parte del instrumento
<i>lxpa</i>	Frente	Tapa de la caja armónica
<i>lcuillapa</i>	Espalda	Fondo o parte inferior de la caja armónica
<i>lelxique</i>	Costilla	Partes laterales de la caja armónica
<i>lquexcuayo</i>	Pescuezo	Mango sobre el que se coloca el diapasón
<i>lzon-teco</i>	Cabeza	Clavijero
<i>lnacascuahuilt</i>	<i>Inacas: oídos</i> <i>Cuahuilt: madera</i> Oídos de madera	Clavijas

El empleo de términos relativos al cuerpo humano para referirse a diferentes aspectos del mundo es una constante en varios de los pueblos indígenas de México. En Chilocuicil por ejemplo, el lugar adecuado para colocar el altar de la casa es el “corazón”. También la *milpa* tiene un “corazón” en el que se pone la ofrenda cuando se realizan los rituales de siembra y cosecha, además de una “boca” en donde se le ofrece comida, aguardiente y tabaco a los Señores de la Tierra. Los árboles por su parte, están constituidos a semejanza de los seres humanos: las raíces son los “pies”, las ramas son los “brazos”, el ramaje es la “cabeza”, la corteza es la “piel”, la savia es la “sangre”, etc. La cruz de madera que se utiliza para el ritual de *Velación de cruz* tiene “cabeza” “brazos” y “pies”. El universo entero presenta correspondencias analógicas con el cuerpo humano y éste, a su vez, es reflejo del cosmos. Esta visión del mundo parece estar relacionada con lo que López Austin señala acerca del pensamiento nahua en la época del encuentro entre Mesoamérica y España:

Una visión antropocéntrica, como lo fue la mesoamericana, proyecta la experiencia de lo próximo, de lo cotidiano, a las distantes esferas de todo lo que alcanza. Los hombres parten de las representaciones de sus realidades naturales y sociales para dividir, animar, estructurar y normar el cosmos. En su propio orden social ven las bases reguladoras de la naturaleza, y de las leyes universales así concebidas toman los principios que autentificarán, fincarán y legalizarán el

mismo orden humano del que originariamente proceden. (López Austin, 1996:395)

De esta manera, las concepciones acerca del cuerpo humano son receptores, ordenadores y proyectores del universo físico y social. La visión antropomorfa de los instrumentos no sólo hace corresponder sus partes con las del cuerpo humano, también los anima. Los músicos de Chilocuil dicen que cuando se desgastan, no deben ser tirados como si fueran basura, sino conservados con respeto, pues “son como una madre, un padre que me ha dado de comer desde el principio” (Maurilio Hernández, entrevista etnográfica, Chilocuil, San Luis Potosí, octubre del 2002). También afirman que los instrumentos ocasionalmente pueden desafinarse o sonar por si solos. Cuando eso ocurre, es una manera de avisarle a su dueño que pronto habrá “chamba” (Joaquín Morales y Alejandro Peña, entrevista etnográfica, México, D.F., 2003).

Finalmente, cabe señalar que cuando un ejecutante adquiere un instrumento tiene que hacer un agradecimiento a los Señores de la Tierra y a Santa Cecilia, patrona de los músicos, ofrendándoles comida y aguardiente. También debe ser bendecido el 22 de noviembre de cada año (día de Santa Cecilia). Con ello se intenta prevenir que ocurran accidentes a los músicos cuando éstos salen a tocar a otros lugares.

En el siguiente capítulo se abordarán detalladamente los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* que han sido enunciados aquí de manera general al hablar del sistema musical de Chilocuil. De este modo, se intenta aportar elementos para una mejor comprensión de las ceremonias que constituyen las ocasiones *performativas* del *vinuete*.

CAPÍTULO IV

CEREMONIAS DE VELACIÓN DE CRUZ, ANGELITOS Y XANTOLO

En el presente capítulo se describen las ocasiones *performativas* del *vinuete*. Pero para entender las ceremonias en las que esta música se ejecuta es necesario ir más allá de la mera ocasión. Un gran número de aspectos que no aparecen de manera explícita en los rituales constituyen, no obstante, elementos indispensables para su decodificación. Por tal razón, a lo largo de este texto se referirá a prácticas e ideas que enmarcan las ceremonias, o bien, subyacen a ellas.

Velación de cruz, Angelitos y Xantolo constituyen las ocasiones *performativas* del *vinuete* y se inscriben dentro del sistema ritual denominado *Costumbre* que practican varios grupos indígenas de la región.¹ Uno de los objetivos que se buscan al realizar estas ceremonias es el de establecer la comunicación entre los hombres y las divinidades. La religión de los nahuas de la Huasteca concibe a los objetos y seres animados como reflejos de un universo deificado en el que muchas de las acciones de los humanos traen como consecuencia una alteración en el equilibrio de la naturaleza. Esta relación «hombre-naturaleza» cumple una función codificadora, pues con base en ella se interpretan sucesos como la enfermedad y las catástrofes naturales, pero también la bonanza. La reciprocidad es un mecanismo con el que se intenta salir de estados perjudiciales (sequía, enfermedad, caos) reestableciendo el orden de los acontecimientos, o bien, prevenir dichos estados: la naturaleza proporciona al hombre los recursos que necesita para vivir y éste, a su vez, debe retribuirle a través de ofrendas que se hacen mediante actos ritualizados.

Los habitantes de Chilocuil tienen la creencia de que la gente al morir se transforma en entidades sagradas que pueden causar bienestar o daño a una persona, familia o comunidad entera. En algunos casos se les concibe como “vientos” que son capaces de destruir las milpas o traer enfermedades,² pero también de acarrear las nubes que

¹ Existen varios trabajos que abordan las ceremonias del *Costumbre* entre distintas etnias de la región (cfr. Sandstrom, 1991; Medellín, 1990; Galinier, 1990; Boilés, 1969; Ichon, 1990), pero el planteamiento de que estos rituales constituyen un sistema, es aportación de un estudio coordinado por los Drs. Gonzalo Camacho y Susana González (cfr. Camacho y González, inédito).

² En ocasiones, cuando una persona cae enferma, se dice que “pescó una mal aire”, manifestando con ello la concepción que se tiene de algunos vientos como entidades dañinas.

transportan el agua tan necesaria para los cultivos.³ En otros casos, los muertos se manifiestan a través de su “sombra”, a la cual también se le atribuye la capacidad de provocar la bonanza o desgracia ocurrida a los vivos. Así, la relación «hombres-difuntos» se constituye como un código con base en el cual se interpretan la fatalidad o la fortuna. De la conducta de los humanos hacia los muertos depende que éstos les causen daño o actúen como intermediarios para el buen curso de la producción agrícola. Los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* constituyen uno de los mecanismos para asegurar y fortalecer la adecuada relación entre los hombres y los difuntos.

1. *Velación de cruz*

Los habitantes de Chilocuic dicen que cuando alguien muere, su “sombra” permanece entre los vivos sin percatarse de su muerte. Esta presencia puede ocasionar daños. El ritual de *Velación de cruz* tiene por objetivo hacerle saber al difunto que ya ha perecido, e incorporar su “sombra” al mundo, desde una condición ontológica diferente. Dicha ceremonia constituye parte de un rito de paso que inicia con el fallecimiento de una persona. A continuación se presentan algunos aspectos previos a la *Velación de cruz*, con el fin de aportar elementos para una mejor comprensión del ritual.

1.1. Novenario

La muerte de una persona implica una desintegración de aquello que lo conforma como ser humano: la “sombra” se desprende del cuerpo. Cuando alguien muere, su cuerpo es velado durante toda una noche y enterrado al día siguiente. Con esta acción se despide a la parte física de los hombres, su corporeidad. Pero esto no es suficiente, ya que como se señaló anteriormente la “sombra” permanece en el mundo de los vivos inconsciente de su muerte. Esta presencia requiere ser atendida. En teoría, la ceremonia de *Velación de cruz* se realiza a los nueve días del entierro de una persona; a dicho periodo se le conoce como “novenario”. Sin embargo, en la práctica difícilmente ocurre así. Ello se debe, en parte, a que la ejecución del rito implica una serie de gastos que no siempre pueden ser sufragados

³ *Chiconayahatl* es el término con el que los habitantes de Chilocuic se refieren a los vientos que mueven el mar y levantan las nubes portadoras de lluvia.

inmediatamente, por lo que se requiere de más tiempo para reunir los recursos requeridos. Por otra parte, algunas personas consideran que el periodo de nueve días es demasiado corto para despedir al muerto, ya que parecería que desean librarse de él lo más pronto posible. Pero tampoco se debe dejar pasar mucho tiempo, pues se corre el riesgo de que la “sombra” cause daño. En cualquier caso, durante el “novenario” la gente se reúne todos los días en casa de los dolientes, con el fin de rezar por el muerto. A los rezos se les denomina *misterios* en castellano y *mijcateotlatolli* en náhuatl. Otra de las actividades que se realizan en el “novenario” tiene que ver con la consideración de que la “sombra”, dado que no se ha ido, requiere ser alimentada. Para ello, los dolientes solicitan a una familia que les “preste” un niño (*pilconentzin*), cuya función consiste en comer diario siete tortillas (*chicontlaxcalli*). De esta manera, el difunto se alimenta a través de un sustituto.

1.2. Elección del padrino de cruz

Para llevar a cabo el ritual que nos ocupa, los familiares del difunto designan a un padrino, quien se encarga de mandar a construir una cruz de madera de cedro y llevarla a la iglesia para que sea bendecida. Dicha cruz adquiere un status especial, ya que se considera que representa a la “sombra” misma del fallecido, constituyéndose así en el símbolo dominante de toda la ceremonia. La gente de Chilocuicuil señala que los extremos superior e inferior del objeto conforman la cabeza y los pies del difunto, respectivamente; mientras que los laterales corresponden a los brazos. Por otra parte, la cruz debe llevar inscrito el nombre del muerto, con lo que se acentúa su cualidad simbólica.

La elección del padrino para este tipo de ceremonia no es cosa sencilla. Responde a un complejo sistema de reglas que expresan tanto los códigos que subyacen a las relaciones sociales que se establecen mediante el compadrazgo, como ideas religiosas. De hecho, lo religioso guía y ordena dichos vínculos sociales. Debido a su relación con los muertos, apadrinar una cruz implica entrar en contacto con entidades poderosas que de alguna manera “contaminan” a aquél que asume el compromiso; por ello se considera que dicha responsabilidad conlleva riesgos. Al respecto, la gente señala que “ser padrino de cruz es muy triste, no es igual que bautizar a un recién nacido o a un niño que hace su primera comunión” (Hipólito Zamudio, el Banco de San Francisco, marzo del 2003). La persona

que acepta compadrarse de esta manera deberá estar dispuesta a hacerlo trece veces más. Sólo hasta que haya apadrinado catorce cruces habrá cumplido el ciclo establecido, liberándose así de la influencia de las fuerzas que actúan sobre él. Por otra parte, no cualquiera puede ser padrino de cruz. Alguien que haya bautizado a un niño, ya sea por su nacimiento o por haber hecho la primera comunión, no puede asumir este compromiso, pues pone en riesgo a sus ahijados, pudiendo éstos caer enfermos o incluso morir. El padrinzago es un compromiso que requiere de una gran responsabilidad y genera un lazo que perdura aún después de la muerte. La gente señala que la relación entre padrinos y ahijados “es espiritual”. Pero este vínculo puede conllevar riesgos. Se dice por ejemplo que un niño al nacer trae consigo calor; por tal razón, las personas que “lo ven mal” corren el riesgo de secarse.⁴ Cuando un bebé es bautizado, el calor se transfiere al padrino; a esto se le denomina *tlamacehuite*. Si aquél muere cuando su ahijado es todavía un infante, las manos le arderán para siempre en la otra vida. Existen, no obstante, dos maneras en que los padrinos se separan de su responsabilidad –aunque ello no implica que el lazo espiritual termine-. La primera se da de manera natural, ya que el compromiso cesa cuando los niños alcanzan la adolescencia o se casan. Liberada de su obligación, la persona puede entonces bautizar una cruz, pues de esta manera ya no peligran otros. La segunda puede ocurrir antes de que los ahijados alcancen la adolescencia o se casen. Se trata del ritual de “lavamiento de manos” o *titlacuacehuite*. Los padres del niño visitan la casa del padrino llevando consigo un *patlache*,⁵ además de agua, jabón y una servilleta o toalla. El anfitrión por su parte, prepara mole para ofrecer a sus compadres. Con los objetos llevados, los primeros lavan las manos del padrino; acto simbólico mediante el cual lo eximen del compromiso adquirido. Una vez hecho lo anterior, los involucrados comparten la comida previamente preparada. El “lavamiento de manos” no sólo es un acto para liberar de su responsabilidad al padrino, también constituye un medio para evitar que el o los ahijados corran peligro en caso de que aquellos acepten bautizar una cruz.

Finalmente, es importante señalar que el compromiso que un hombre adquiere al aceptar apadrinar una cruz, recae también sobre su esposa, por lo que en caso de no tener

⁴ El calor y el frío constituyen dos categorías fundamentales con base en las cuales se interpreta la salud o enfermedad. Su adecuada manipulación representa parte importante del conocimiento que todo curandero debe tener.

⁵ El *patlache* es una especie de tamal grande que se prepara básicamente con masa de maíz, un pollo entero y chile rojo. En Chilocuil, este platillo se elabora exclusivamente con fines rituales.

pareja debe buscar a una mujer que lo acompañe en el cumplimiento de su tarea. La dualidad es un elemento constante en la cosmovisión del grupo y se refleja de manera particular en el concepto de “complemento”, esto es, que todo tiene su contraparte complementaria. La prescripción citada para designar a los padrinos se corresponde con esta idea.⁶

1.3. Preparativos para la ceremonia de *Velación de cruz*

Tanto los padrinos como los familiares del difunto deben llevar a cabo una serie de preparativos para la ceremonia. Como se señaló anteriormente, en el caso de los primeros la tarea principal consiste en mandar a hacer una cruz de madera de cedro, la cual deberá llevar una inscripción con el nombre de la persona fallecida. Una vez que el objeto ha sido terminado, se adorna con flores y se lleva a la iglesia para que lo bendiga un sacerdote. Hecho lo anterior, la cruz es colocada en el altar de la casa de los padrinos junto con velas, incienso y aguardiente. Otra de las tareas consiste en contratar a los músicos que tocarán *vinuetes* durante el ritual.⁷ También deben preparar comida y abastecerse de aguardiente para ofrecer al trío y, en general, a todas las personas que los acompañarán a entregar la cruz. Los familiares por su parte, también se preparan para la ceremonia. Además de adquirir la bebida y los ingredientes que se necesitan para la preparación de la comida que se ofrecerá a los asistentes, deben conseguir una serie de objetos, entre los que caben destacar: cohetes, flores, velas, “copita” para el aguardiente y un petate. Algunos elementos presentes en el ritual requieren de una elaboración anticipada. Éstos son:

⁶ En las notas del disco *La música del maíz. Canarias: sones rituales de la Huasteca*, Gonzalo Camacho escribe, en relación al título *El complemento del caminito* asignado a uno de los sones, lo siguiente: “El concepto de “complemento” es muy utilizado dentro de los elementos relacionados con el ritual de Tlamanes y podría corresponder a la cosmovisión de los grupos nahuas. En este sentido, se señala que todo tiene o puede tener su complemento. Lo cual puede coincidir en gran medida con el concepto de dualidad presente en muchas de las culturas de origen mesoamericano. Así también los canarios pueden tener su complemento” (Camacho *et al.*, 2002:22).

⁷ Aunque varias personas señalan que la contratación de los músicos para el ritual de *Velación de cruz* la realizan los padrinos, en las ceremonias presenciadas han sido los familiares del difunto los que han realizado esta tarea. Lo anterior sugiere que esta obligación se asigna de distintas formas dependiendo de los recursos económicos con los que se cuenta.

- Dos guirnaldas pequeñas elaboradas con flores. Cada una será colocada en la cabeza de los padrinos a manera de corona.
- Dos guirnaldas grandes elaboradas con flores y piezas de pan. Cada una será colocada en el cuello de los padrinos a manera de collar. La gente las denomina “rosarios”.
- Un arco hecho de ramas de *limonaria*⁸ y adornado con flores. Éste se coloca en el patio de la casa y constituye el lugar en el que los familiares del difunto reciben la cruz por parte de los padrinos.
- Un altar. A diferencia de los altares observados en otro tipo de ceremonias, éste presenta una singularidad: imita la forma de una tumba. La gente se refiere a él como “la tumba del calvario”. En el altar se colocan flores, velas, algunos objetos personales del difunto y comida.

Otra de las obligaciones de los dolientes consiste en contratar al o los rezanderos, personas especializadas que conocen las oraciones y los rezos que se deben pronunciar durante el ritual, así como el momento adecuado para cada uno. Ellos guían las plegarias de los participantes. Los habitantes de Chilocuil señalan que los rezanderos son como “abogados” que intervienen a favor del difunto, ante el Señor.

1.4. Descripción de la ceremonia de *Velación de cruz*

La tarde del día fijado para la entrega de la cruz, los músicos y algunas otras personas acuden a la casa de los padrinos. Éstos ofrecen comida y bebida a los asistentes. El trío toca *vinuetes*. Al acercarse la noche, la gente abandona el lugar y se dirige hacia la que fuera la morada del difunto, anunciando su partida con cohetes para que los familiares del muerto se enteren de su proximidad y se preparen para recibirlos. El padrino carga la cruz y la madrina coronas florales. Todos llevan velas encendidas excepto los músicos, quienes van tocando durante el trayecto.

Mientras tanto, en casa del difunto la gente se reúne en el patio, alrededor del arco previamente instalado. Todos portan velas encendidas. Cuando los padrinos llegan se

⁸ *Muralla paniculata* (Linneo). Sinonimias: *Chalcas paniculata*.

arrodillan sobre un petate colocado debajo del arco; lo mismo hacen dos parientes del fallecido, un hombre y una mujer. Los primeros son ataviados con las guirnaldas de flores. Una vez hecho lo anterior, los compadres conversan acerca del “cumplimiento del compromiso”: los padrinos se refieren al esfuerzo realizado para entregar la cruz como es debido y los familiares lo agradecen; ambos expresan también la importancia de despedir al difunto conforme a lo “reglamentado”. Después realizan el *tlaltzicuines*, acto mediante el cual se derrama aguardiente sobre la tierra antes de ser bebido por las personas. El líquido se vierte sobre siete puntos, que representan los siete rumbos del universo: cuatro que corresponden a los puntos cardinales (aunque, insistimos, son concebidos como rumbos o regiones) más el arriba, el abajo y el centro. En ocasiones basta con señalar los primeros cuatro, o uno solo. El acto tiene como propósito hacer un ofrecimiento a los Señores de la tierra.⁹ El padrino entrega la cruz al familiar varón, tras lo cual, los cuatro que estaban arrodillados se levantan y entran a la casa seguidos por los asistentes. La música de *vinuetes*, los rezos y los cantos litúrgicos acompañan este encuentro.

Una vez adentro del hogar, la cruz es “acostada” sobre la mesa del altar, simulando un cuerpo que yace. Comienza la velación. Ésta consiste básicamente de rezos, cuyo principal propósito es pedir que el difunto sea acogido por el Señor. Durante toda la noche los músicos tocan *vinuetes*. A la mañana siguiente la gente se reúne alrededor del altar. Inicia el “levantamiento de la cruz”. El padrino y la madrina toma, cada cual, uno de los extremos laterales de la cruz y, al tiempo que la gente reza anunciándole a la “sombra” que ya ha muerto y que debe ir a su nuevo hogar, la van incorporando lentamente hasta que queda completamente parada. Así permanece mientras el altar es desmantelado y los objetos que lo constituyen son depositados en *ayates*. Más tarde, la gente se dirige al cementerio llevando consigo la cruz y los sacos que contienen los objetos del altar, además de velas encendidas e incienso. El camino al camposanto se anuncia mediante el tronido de cohetes. En el panteón, todas las cosas acarreadas son depositadas en la tumba del difunto, incluyendo la cruz. Nuevamente se pronuncian rezos. Los familiares del muerto se dirigen a él para hacerle ver que ya no puede habitar entre los vivos y que debe permanecer en su nueva morada. Con esta acción cargada de emotividad, se despiden del fallecido. De esta

⁹ Aunque generalmente el *tlaltzicuines* se realiza con aguardiente, también es posible que lo que se vierte sea comida (especialmente tamales o *pataches*) o cualquier otra bebida.

manera concluye la ceremonia. Tanto el “levantamiento”, como el trayecto al cementerio y las acciones que ahí se realizan, son acompañadas por la música de *vinuetes*.

1.5. Descripción de un ritual de *Velación de cruz* celebrado en marzo del 2003

Durante el transcurso de la investigación se tuvo oportunidad de asistir a dos *Velaciones de cruz*. La primera se llevó a cabo en el Banco de San Francisco, localidad ubicada sierra arriba a unos cuantos kilómetros de Chilocuil. La segunda tuvo lugar en la comunidad bajo estudio; sin embargo, no fue registrada. Lo anterior se debe a que dicha ceremonia se realizó con el fin de despedir a la “sombra” de la señora Agustina Nicanor, con quien había establecido una entrañable amistad, por lo que mi asistencia respondió más a motivos personales, al deseo de acompañar a la comadre en su despedida, que a la necesidad de obtener un registro.

A continuación se presenta la descripción del ritual de *Velación de cruz* realizado en El Banco de San Francisco, con el fin de aportar más elementos que permitan una mejor comprensión de la práctica musical del *vinuete*. Aunque la ceremonia no se llevó a cabo en la comunidad bajo estudio, varios de los asistentes provenían de Chilocuil. Ellos señalaron que en ambos lugares el rito se realiza básicamente de la misma manera. Esto pudo ser contrastado más adelante, al acudir a la *Velación de cruz* de la señora Agustina Nicanor. Cabe señalar que este tipo de ritual constituye una ocasión sumamente triste y dolorosa. Por ello, agradezco profundamente a la familia Antonio por invitarnos a asistir a la ceremonia, abriéndonos las puertas de su casa y compartiendo la intimidad de su dolor. La descripción y las fotos presentadas a continuación, se hicieron con la autorización de las personas afectadas.

El ritual que aquí se describe, se llevó a cabo los días 9 y 10 de marzo del año 2003 con motivo del fallecimiento de la partera y curandera María Francisca Antonio, ocurrido el cuatro de febrero del mismo año a causa de una embolia producida por la diabetes.¹⁰ A pesar de que no es común ni deseable que los parientes del difunto sean padrinos de cruz (ya que se considera una tarea demasiado dolorosa), en este caso fueron Hipólito Zamudio

¹⁰ Como se mencionó anteriormente, la *Velación de cruz* debe realizarse a los nueve días del fallecimiento de una persona. Pero los gastos que implica su ejecución generalmente impiden que esto se cumpla al pie de la letra. En este caso, les tomó casi un mes a los familiares reunir lo necesario para la ceremonia.

Cruz y Judelia Nepomusemo Antonio, yerno e hija de la finada, quienes se encargaron de llevar a cabo dicha función. Esta pareja radica en Xilhuazo, comunidad vecina a El Banco de San Francisco. Los familiares encargados de recibir la cruz fueron Armando y Eugenia Nepomusemo Antonio. El anfitrión fue Maximino Antonio, hijo de la difunta.

Al saber que asistiría a una *Velación de cruz*, algunos de mis conocidos en Chilocuic se mostraron preocupados debido a que este tipo de ceremonias se consideran peligrosas, pues el contacto con los difuntos puede provocar algún mal. Con el fin de evitar que esto ocurriera, me ofrecieron *mahuite*¹¹ y *ruda*¹² para untarme en el cuerpo. También me recomendaron no acercarme demasiado al humo del sahumador ya que “es malo, no es igual al de *Tlamanes*” (Agustina Nicanor, Chilocuic, marzo del 2003). Sólo bajo la promesa de seguir al pie de la letra sus indicaciones, se quedaron tranquilos.

Aproximadamente a las ocho de la noche del 9 de marzo llegué a El Banco de San Francisco, acompañada del trío integrado por Maurilio Hernández, Joaquín Morales y Alejandro Peña, quienes habían sido contratados por Maximino Antonio para tocar *vinuetes* durante el ritual. Los músicos debían ir hasta Xilhuazo con el propósito de acompañar a la cruz y a los padrinos durante su trayecto hacia la casa de Maximino. Sin embargo, la falta de transporte en Chilocuic originó un retraso, por lo que los padrinos decidieron emprender el camino sin la compañía del trío.

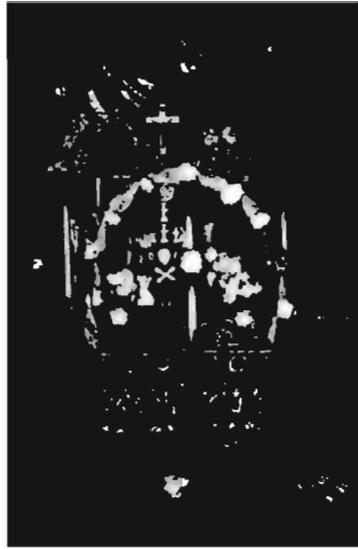
Cuando llegamos a casa del señor Maximino, todo estaba dispuesto para recibir a los padrinos. En el patio, sobre una hilera de mesas cubierta con manteles, fueron colocados vasos, algunos de los cuales hacían de floreros, mientras que otros contenían servilletas. Varias sillas se acomodaron alrededor de las mesas. En la parte delantera de ese mismo espacio se instaló un arco elaborado con ramas de *limonaria* y adornado con flores y guirnaldas de papel crepé. La cocina, ubicada al lado derecho del patio, estaba repleta de mujeres que se afanaban preparando tortillas, café y mole. En el interior de la habitación principal, situada frente a la cocina, un trío de músicos provenientes de la comunidad de Poxantla tocaba *vinuetes*, mientras tres rezanderos permanecían sentados al lado izquierdo del altar. Este último se situaba al fondo del cuarto, justo enfrente de la puerta que da al patio.

¹¹ *Justicia spicigera* (Schleg)

¹² *Ruta graveolens* (Linneo).

Debido a la riqueza de elementos que contenía el altar, considero pertinente detenerme en su descripción. Empotradas en la pared, un par de repisas sostenían floreros, veladoras, imágenes de Santos y dos cruces de madera, una de las cuales tenía un Cristo y un rosario. Enmarcando las repisas, había un arco hecho con ramas de *limonaria* y flores. Por delante, una mesa colocada a lo largo simulaba una tumba. La superficie estaba cubierta por un trapo blanco que tenía bordadas flores con hilos de colores. Encima de la servilleta había una cruz de tela negra. De las orillas de la mesa (exceptuando el costado que daba hacia las repisas) colgaban lienzos de tela negra recortada a manera de papel picado, en los que se representaban figuras de flores, cruces y medias lunas. Sobre el extremo trasero de la mesa, un guacal servía de base a una caja más pequeña, formando una especie de lápida. Ambos objetos estaban forrados con papel de china negro y tenían pegadas figuras de papel blanco que representaban cruces, ángeles, huesos, una calavera y letras formando la palabra “ADIOS”, además de las iniciales de la difunta: MFA (María Francisca Antonio). Sobre la parte delantera del mueble se afianzó un arco de madera forrado con tiras trenzadas de papel negro y blanco, y decorado con flores albas del mismo material. En cada esquina había un florero elaborado a partir de una botella revestida con papel de china negro, al centro de la cual encajaba una flor blanca. Las flores que dichas botellas contenían eran blancas también, pero naturales. Tanto a los lados como delante de la mesa, unos carrizos clavados en la tierra del suelo cumplían la función de candelabros. El extremo superior de cada vara se abría para sostener una vela adornada con listones de papel negro y una flor blanca al centro. Por encima del altar colgaba del techo un plástico azul con flores rosas del mismo material, al que la gente se refería como “el cielo”. Sobre la mesa descansaba un libro de “Misterios” y un rosario, además de un vaso que contenía agua bendita y una flor que serviría para rociar la cruz. Como se mencionó anteriormente, el altar para la *Velación de cruz* se arregla de tal forma que aparenta ser un sepulcro. Las personas lo denominan “tumba del calvario”.¹³

¹³ En la ceremonia de *Velación de cruz* realizada en Chilocuicil el mes de mayo del 2004, el altar también mostraba la apariencia de una sepultura. No obstante, hubo algunas diferencias, entre las que caben mencionar las siguientes: 1) En el Banco de San Francisco había una predominancia de flores artificiales, mientras que en Chilocuicil se usaron únicamente flores naturales. 2) En El Banco de San Francisco la ropa de la difunta fue colocada dentro de un saco de tela; en Chilocuicil en cambio, el vestido de la señora Agustina se extendió a lo largo de la mesa del altar. 3) Los lienzos que colgaban de la mesa en la ceremonia realizada en el Banco de San Francisco, estuvieron ausentes en Chilocuicil.



1. Altar "tumba del calvario"

Cerca de las nueve de la noche, el tronido de cohetes anuncia la llegada de los padrinos a El banco de San Francisco. El trío de Chilocuil sale a su encuentro con el fin de acompañarlos en el trayecto desde la entrada de la comunidad hasta la casa del señor Maximino. El padrino sostiene la cruz con el brazo izquierdo, mientras que en la mano derecha lleva una vela encendida. El objeto que representa a la "sombra" del difunto ha sido adornado con flores de plástico amarillas y blancas. La madrina carga una corona de celoseda y una "cerita" (vela), lo mismo que varias de las personas que vienen siguiendo a la cruz. Mientras tanto, Maximino extiende un petate debajo del arco alrededor del cual se congregan todas las personas, dejando a un lado las actividades que realizaban. Una señora reparte pétalos de flores a las mujeres. La gente comienza a encender velas. Una muchacha sostiene las guirnaldas previamente elaboradas.



2. Llegada de los padrinos de cruz



3. Padrino: Hipólito Zamudio



4. Madrina: Judelia Nepomusemo

Cuando los padrinos llegan al arco se arrodillan sobre el petate, lo mismo que Armando y Eugenia, los familiares encargados de recibirlos. Maximino y su señora sahúman a las dos parejas, al tiempo que las mujeres les arrojan pétalos de flores. La muchacha que sostenía las guirnaldas, atavía con ellas a los padrinos: las pequeñas son colocadas en la cabeza a manera de coronas; las grandes, en el cuello como collares. Tanto Judelia (la madrina) como Eugenia (la mujer que recibe) llevan un lienzo en la cabeza, como si fuera un velo. Los rezanderos ejecutan unos cantos litúrgicos. Maximino se arrodilla y, tras intercambiar unas palabras con los padrinos acerca del “cumplimiento del

compromiso”, les ofrece aguardiente que el *hachero*,¹⁴ situado a sus espaldas, se encarga de escanciar. Los compadres realizan el *tlaltzicuines*. Tanto los padrinos como quienes los reciben, incluido Maximino, se muestran tristes. El ambiente sonoro raya en lo estridente. A los tronidos de cohetes, que no cesan de sonar, se superponen los cantos de los rezanderos y los dos tríos tocando *vinuetes*, a ratos de manera simultánea y a ratos alternadamente. Una vez concluido el *tlaltzicuines*, los compadres dan las gracias estrechando sus manos. El padrino entrega la cruz a Armando Antonio, tras lo cual, los arrodillados se incorporan. Varios de los asistentes se hincan y persignan ante la cruz (que ahora es sostenida por el propio Armando). Algunos la sahúman, la besan y dan gracias a los padrinos. Maximino llora. En general, la gente se muestra triste.



5. Maximino ofrece aguardiente a los padrinos para realizar el *tlaltzicuines*

La cruz es introducida a la casa, seguida de los asistentes. Tras algunos discursos, el citado objeto es acostado sobre la mesa del altar. Todo esto se acompaña de rezos y *vinuetes*. Las coronas llevadas por los padrinos y sus acompañantes se ponen a los lados y por delante de la mesa. Las velas son apagadas. Algunas personas comienzan a salir de la habitación, quedando poca gente adentro. Maximino quita las guirnaldas a los padrinos; éstos deben comerse los panes que, junto con las flores, las conforman. La cruz es

¹⁴ Hachero es un término con el que se designa a una persona encargada de servir el aguardiente durante los rituales.

sahumada varias veces. Su colocación en el altar marca el inicio de la velación.¹⁵ Ésta dura toda la noche, en el transcurso de la cual los rezos se realizan periódicamente. En varias ocasiones, uno de los rezanderos rocía con agua bendita la cruz, utilizando para ello la flor contenida en el vaso (cfr. *supra*). Aunque los tríos de Poxantla y Chilocuil se alternan para tocar, muchas veces lo hacen simultáneamente a los rezos. Estos últimos cesan momentáneamente hacia las diez de la noche, pero los músicos continúan tocando. Maximino ofrece café y galletas a la gente. Alrededor de las once, los dos tríos acuerdan tocar alternadamente una hora cada cual. Comienza el grupo de Poxantla; a las doce lo releva el de Chilocuil, y así sucesivamente. Poco a poco la casa se va vaciando de gente, quedando prácticamente sólo los padrinos, los rezanderos, los músicos y las personas más allegadas a la familia. Hacia las doce y media, el anfitrión pide a los asistentes que pasen a cenar. Las mujeres de la casa sirven arroz y mole. A lo largo de la madrugada algunas personas beben aguardiente y platican recordando a la difunta. La tristeza y el llanto afloran. Unos a otros intentan consolarse. Se dice que durante la velación la difunta está siendo juzgada. Cerca de las cuatro y media de la mañana, reinician los rezos y se prolongan durante media hora aproximadamente.



6. Velación: cruz “yaciendo” en el altar



7. Velación: rezanderos

¹⁵ Me refiero al acto de velar la cruz durante la noche, no al conjunto de la ceremonia.



8. Velación: músico Olegario Rubio



9. Velación: músico Agustín Pérez

A punto de amanecer, la gente acude nuevamente a casa de Maximino. Hacia las seis de la mañana las personas, portando velas, se reúnen alrededor del altar para rezar una vez más. Media hora después comienza el “levantamiento”. La madrina se apuesta de lado izquierdo del altar, tomando uno de los extremos laterales de la cruz; el padrino se coloca hacia la derecha y sostiene el otro extremo. Ambos levantan la cruz muy lentamente, al tiempo que la gente reza. La temática de los rezos tiene por objetivo hacerle ver a la “sombra”, representada por la cruz, que ha muerto y que debe dirigirse a su nueva morada. El tronido de cohetes anuncia el “levantamiento”. La gente llora. Los músicos tocan *vinuetes*. Cuando el objeto sagrado alcanza una posición completamente erguida, es volteado de tal manera que su parte frontal “mira” hacia el altar, presenciando así el desmantelamiento de este último. Los objetos se guardan en *ayates*: las servilletas, la cruz de tela, los floreros, las cajas que hacían de lápida, todo es depositado en los sacos. Esta acción tiene como finalidad mostrarle a la “sombra” del difunto que todas sus pertenencias serán llevadas al sepulcro junto con ella. Los rezos y la música continúan. Una vez que la mesa del altar queda totalmente desnuda, la cruz es sostenida por el padrino, dando nuevamente “la espalda” a la pared. Las personas pasan una por una ante ella, arrodillándose, persignándose, sahumándola y, en algunos casos, besándola. Después la acomodan en una de las repisas. La habitación vuelve a quedar con poca gente. En la mesa del altar colocan un recipiente que contiene tamales. Otra mesa es instalada por delante y encima de ella disponen un *patlache*. Maximino pide a los invitados que coman.



10. Levantamiento de la cruz



11. Levantamiento: cruz “mirando al altar”



12. Guardada de objetos en ayates

Alrededor de las diez de la mañana, la gente se prepara para ir al cementerio. Nuevamente se pronuncian rezos, al tiempo que los asistentes se arrodillan y persignan ante la cruz. Ésta es sahumada reiteradamente. Los *ayates* que contienen a los objetos del altar y las pertenencias de la difunta son cargados por algunos hombres. Otros, llevan los dos arcos: el del patio y el del altar. La madrina toma una de las coronas, el padrino la cruz. Todos portan velas encendidas y emprenden el camino hacia el camposanto, acompañados por la música de *vinuetes*. La salida se anuncia mediante el tronido de cohetes. En el panteón, restos de arcos y cruces sobre las tumbas evidencian que la práctica de este ritual

conserva una gran vigencia en la comunidad. Al llegar a la sepultura de la difunta, los diversos objetos son colocados. La cruz y las cosas personales se introducen en una especie de vitrina. Sobre la tumba disponen velas y floreros. A los pies del sepulcro acomodan las coronas. Uno de los arcos se fija en la parte trasera de la tumba y el otro en la delantera. La gente reza. Los *vinuetes* se oyen por todo el panteón. El sonido de los cohetes participa a la comunidad acerca de la actividad efectuada en el cementerio. Tanto Maximino como Hipólito (el padrino) pronuncian discursos. Varias personas estallan en llanto, mientras otras intentan consolarlas. Los padrinos y familiares se dan las gracias, estrechando las manos. Las velas son apagadas y recogidas. Todo lo demás queda en la tumba. De esta manera termina la ceremonia.



13. Camino al cementerio



14. Cementerio: músicos



15. Cementerio: despedida

1.6. El incumplimiento de la tradición

Es necesario insistir en la importancia que reviste efectuar el ritual de *Velación de cruz* entre los habitantes de Chilocuil. El señor Felipe Hernández señala que esta ceremonia es “una tradición que nuestros abuelos nos enseñaron y debemos cumplirla conforme nos lo marcaron desde un principio” (Felipe Hernández, Chilocuil, marzo del 2003). La gente suele narrar hechos ocurridos a personas que se negaron a despedir adecuadamente a sus difuntos. Joaquín Morales por ejemplo, dice que un tío suyo se rehusó a velar la cruz de su esposa cuando ésta falleció. Como consecuencia de lo anterior, sus tierras no han producido suficiente maíz. Esto a su vez, le ha provocado una profunda angustia que lo ha llevado a enfermarse. Por si fuera poco, no ha podido conseguir una mujer que lo atienda, pues la “sombra” de la difunta no lo permite (Joaquín Morales, Chilocuil, marzo del 2003). Otro señor comenta que una pariente suya perdió a su marido. Sus hijos le insistían en hacer la *Velación de cruz*, pero ella se negaba argumentando que no creía en esas cosas y que, además, era “puro gasto”. Aquellos reunieron los recursos para llevar a cabo el ritual. Cuando su madre se enteró, los reprendió. Al alejarse, tropezó y cayó muerta. La gente dice que el accidente fue provocado por el marido extinto.

1.7. Breve análisis de la ceremonia de *Velación de cruz*

A partir de los ceremonias presenciadas y de la información obtenida a través de entrevistas etnográficas, considero que la *Velación de cruz* forma parte de un rito de paso que inicia con el fallecimiento de una persona y que tiene por objetivo despedir a la “sombra” del difunto. El antropólogo Arnold Van Gennep señala que este tipo de ritos presentan una estructura constituida por tres fases: *separación*, *marginación* y *agregación* (cfr. Van Gennep, 1986). En el caso que nos ocupa, el fallecimiento, velorio y entierro de una persona se relacionan con la primera fase, ya que marcan la *separación* de esta última con respecto a su mundo, despojándola de su rol social. Los nueve días (o más) que transcurren desde su entierro hasta la ceremonia de *Velación de cruz* se inscriben dentro de la fase de *marginación*. Ésta tiene un carácter liminal, dado que el difunto ha dejado de jugar su papel en la sociedad como ser humano, pero aún no ha sido incorporado a su nueva

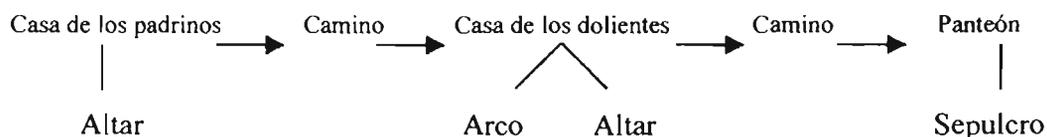
morada. Finalmente, el ritual que nos ocupa pertenece a la fase de *agregación*, ya que a través del símbolo de la cruz, que representa a la “sombra” del difunto, se busca incorporarlo al mundo, pero desde una condición ontológica diferente.

A su vez, la ceremonia de *Velación de Cruz* constituye, en sí misma, un rito de paso con sus tres etapas. Recordemos que se tiene la creencia de que cuando alguien muere, su “sombra” permanece entre los vivos hasta el momento en el que la cruz es llevada al panteón. Las acciones rituales giran alrededor del objeto sagrado y simbolizan el paso del difunto hacia la adquisición de un nuevo “ser” en el mundo. Una vez que la cruz ha sido elaborada, se lleva a la iglesia para ser bendecida por un sacerdote. Esta acción marca la primera fase del rito de paso, ya que con ella la cruz deja de ser un simple objeto y adquiere un carácter sagrado, convirtiéndose simbólicamente en la “sombra” del muerto. El paso de ésta a través del arco en el que padrinos y familiares se encuentran así como su introducción a la que fuera casa del difunto y la velación, forman parte de la fase de *marginación*. Es un tiempo liminal, pues si bien la cruz representa la “sombra” de la persona fallecida, ésta se encuentra en una dimensión que no le pertenece. La gente dice que durante la velación el difunto está siendo juzgado. Los rezos tienen la intención de ayudarlo en el momento en el que se presenta ante el Señor, pues solo así podrá acceder a su nueva condición. La fase de *agregación* inicia con el levantamiento de la cruz y culmina cuando ésta es depositada en el sepulcro. En este sentido, la temática de las oraciones y cantos es muy elocuente, ya que se dirigen al muerto indicándole que debe “levantarse” para cobijarse en brazos del Señor, es decir, que ha llegado el momento de que se reincorpore al mundo desde una nueva categoría.

Cuadro 1.

RITO DE PASO				
<i>Velorio y entierro</i>	<i>Novenario</i>	<i>Velación de cruz</i>		
Separación (cuerpo presente)	Marginación	Agregación		
		Rito de paso		
		Separación	Marginación	Agregación
		Elaboración y bendición de la cruz	Velación	Levantamiento y despedida en el panteón

Desde el inicio del ritual de *Velación de cruz*, la música de *vinuetes* acompaña todas las acciones que se realizan en torno al objeto sagrado, constituyéndose como un signo que se subordina al símbolo dominante de la ceremonia. A partir de la organización espacial, se observa que la secuencia del rito presenta la siguiente estructura:



John E. Kaemmer señala que los eventos musicales contractuales son aquellos en los cuales la música se interpreta como resultado de un arreglo (no necesariamente un contrato escrito) entre los músicos y alguna otra parte (cfr. Kaemmer, 1993: 39). Desde esta perspectiva, en *Velación de cruz* la interpretación de *vinuetes* corresponde a un evento contractual.

2. Angelitos

2.1. Descripción del ritual de *Angelitos*

Durante el transcurso de la presente investigación no se tuvo oportunidad de asistir a un ritual de *Angelitos*. Por tal razón, su descripción se basa exclusivamente en información obtenida a partir de entrevistas etnográficas; información que no pudo ser contrastada ni completada a través de la observación directa. De modo que se señalarán únicamente algunos aspectos generales del rito.

La ceremonia que aquí ocupa está conformada básicamente por la velación y el entierro de un niño fallecido. Recibe su nombre a partir de la consideración de que los pequeños que mueren antes de haber aprendido a hablar son “angelitos”, ya que no han cometido pecado alguno por voluntad propia. La gente de Chilocuic dice que todos los seres

humanos, por ser hijos de Adán y de Eva, traen al nacer el “pecado original”, pero se liberan de él al ser bautizados. No obstante –señalan-, aprender a hablar implica también el conocimiento de “malas palabras”, del insulto y de la ofensa, los cuales constituyen los primeros actos pecaminosos volitivos de las personas, la pérdida de su condición divina y la afirmación de su humanidad. Así, los infantes que mueren antes de haber aprendido a hablar son considerados santos, “angelitos” que están más cerca de Dios que el resto de la gente. Ello no significa que se pueda prescindir del ritual de *Velación de cruz* para el caso de los pequeños. Como ocurre con los niños mayores, los adolescentes y los adultos, su “sombra” permanece entre los vivos, inconsciente de su muerte, por lo que se le debe hacer saber que ya ha fallecido. De lo contrario, ésta no se irá; su presencia se revela – entre otras formas- a través de los sueños de los padres: “si no lo velas su cruz, sueñas al bebé que lo traes en brazos todavía” (Maurilio Hernández, México, D.F., marzo del 2004).

La muerte de un pequeño es anunciada por la iglesia del lugar, mediante un toque especial de campanas. La autoridad del pueblo designa a dos personas para que se encarguen de preparar y “tender” el cuerpo del niño. A éstas se les denomina “faeneros”, debido a que su tarea se considera como parte del trabajo no remunerado que toda persona tiene obligación de realizar en beneficio de la comunidad (faena). Su designación se hace con el propósito de evitar que los padres tengan contacto directo con el infante, pues de lo contrario la “sombra” de éste se rehusará a abandonar el hogar.

La ceremonia de *Angelitos* comienza en la casa del difuntito. Los “faeneros” acuden al lugar para bañar al niño y vestirlo con ropa limpia. Después juntan las manos del pequeño a la altura de su pecho, de manera que sostengan una cruz de palma que se coloca en medio de ellas. Una vez hecho lo anterior, se envuelve al cadáver con un lienzo al que denominan mortaja. “Tender” el cuerpo del niño, consiste en acostarlo dentro de un *tlapextli*. Éste es una especie de cuna elaborada con madera de otate. En la cabecera se coloca una almohada confeccionada a partir de un saco de tela, al cual se le introducen ramas de naranjo agrio.

El *tlapextli* se coloca encima de una mesa previamente instalada como parte del altar. En ella se disponen recipientes con flores, veladoras y ropita nueva proporcionada por los padrinos del pequeño con la finalidad de que a éste no le falte abrigo. Además de los objetos mencionados, se coloca comida para que el difuntito pueda seguir alimentándose

mientras permanece entre los vivos. Generalmente se preparan unas especies de tortillas llamadas bocoles, hechas con masa de maíz y frijoles. Alrededor del altar se entierran carrizos que hacen las veces de candelabros. Ramas de *limonaria* y flores constituyen el material a partir del cual se elaboran unas coronas para ser situadas alrededor de la mesa.

Generalmente, son los padres o familiares cercanos del niño los que contratan tanto a los músicos encargados de tocar *vinuetes* en la ceremonia como a los rezanderos. Además de éstos, los conocidos de la familia acuden a la casa del difuntito para acompañar a los dolientes. Durante toda la noche se lleva a cabo la velación del “angelito”. De tiempo en tiempo, la gente se reúne alrededor del altar para rezar por el muerto, portando flores y velas encendidas. Esta actividad se intercala con la ejecución de *vinuetes* a cargo del trío. Los familiares ofrecen café, pan y bocoles a los asistentes. También se sirve aguardiente en varias ocasiones y se realiza el *tlaltzicuines*.

A la mañana del día siguiente, la gente se prepara para dirigirse al panteón. Seis “faeneros”, designados por la autoridad para enterrar al niño acuden a la casa. Éstos introducen el cuerpo del pequeño en un ataúd. Las flores, las coronas, la ropita y el *tlapextli* se levantan del altar y se guardan en *ayates*. Los asistentes emprenden el camino al cementerio, portando velas encendidas. Algunos cargan los sacos que contienen a los objetos. Los “faeneros” por su parte, llevan el ataúd con el cuerpo del infante. La salida al camposanto es anunciada con cohetes. Durante el trayecto los músicos tocan *vinuetes*.

Una vez que se ha llegado al cementerio, la gente se dirige a una especie de capilla. Adentro de ella colocan el ataúd y lo rodean de los objetos que formaban parte del altar: flores, coronas, velas, etc. Las personas se reúnen a rezar por última vez antes del entierro. La música de *vinuetes* se toca también durante este momento. Los padres del niño se dirigen a él pidiéndole perdón por no haber podido evitar que se muriera.

Concluido lo anterior, todo se recoge nuevamente y se lleva al “pozo” donde el pequeño será enterrado. El ataúd es descendido, al tiempo que la gente arroja flores. Los padres del niño efectúan el *kinawalteki*: despedida que se hace con respeto. Los “faeneros” echan tierra al “pozo”. La música de *vinuetes* continúa sonando. Una vez que la fosa ha sido tapada por completo, los asistentes colocan las coronas, las velas y un plato con comida. De esta manera concluye el ritual de *Angelitos*. Únicamente resta velar su cruz para asegurarse de que la “sombra” se vaya y sólo regrese en la época permitida: *Xantolo*.

Al igual que la *Velación de cruz*, la ejecución de *vinuetes* en el ritual de *Angelitos* corresponde a la categoría de evento contractual de Kaemmer.

3. Xantolo

Como se mencionó anteriormente, el término *Xantolo* deriva de la palabra latina *Sactorum* que significa “Todos Santos”.¹⁶ Los habitantes de Chilocuil afirman que durante la fiesta de *Xantolo* los muertos regresan al mundo de los vivos, por lo que hay que recibirlos con respeto. De lo contrario, pueden enojarse y provocar calamidades. Se dice que esta época es “como el cumpleaños de los muertitos”. Del mismo modo en que los seres humanos se alegran de que les celebren su onomástico, los difuntos se complacen al ver que la gente se acuerda de ellos. A continuación se presentan algunos de los aspectos más relevantes del *Xantolo*. La información se obtuvo a partir de entrevistas etnográficas y de la asistencia a esta ceremonia durante tres años consecutivos (2001-2003).

La ceremonia de *Xantolo* se realiza del 31 de octubre al 2 de noviembre. La gente de Chilocuil concede mucha importancia al reencuentro con los difuntos. Por esta razón, hace grandes esfuerzos para recibirlos como es debido. Algunas personas se ven obligadas a salir de su comunidad para trabajar en las ciudades, con tal de obtener el dinero que les permita adquirir todo lo necesario para agasajar a sus muertitos. Cuando esto no es posible, se entristecen. Las precarias condiciones en las que vive la mayoría de los habitantes del lugar, hacen difícil la obtención de recursos destinados a deleitar a sus ancestros. Esto origina una gran angustia. En ocasiones se llega incluso al llanto, pidiendo disculpas a los difuntos por no poder darles lo que se merecen. No obstante, afirman, las benditas almas

¹⁶ Se ha discutido mucho acerca de los antecedentes históricos de esta celebración. A partir de las descripciones realizadas por los antiguos cronistas, algunos autores han intentado encontrar los orígenes de esta ceremonia en algunas fiestas prehispánicas en las que se rendía culto a los muertos. Sin embargo, Camacho y Jurado señalan que, al finalizar la Edad Media, las prácticas cristianas estaban fuertemente influenciadas por las religiosidades de los pueblos “bárbaros” y por lo tanto, el ciclo festivo estaba impregnado de su cosmovisión. Dicha cosmovisión giraba en torno a la actividad agrícola, pues ésta era la base de la economía medieval. Los autores encuentran que en varias de las fiestas católicas subyacían creencias que asociaban a los muertos con la tierra. Las concepciones sobre la vida y la muerte están vinculadas a los símbolos de fertilidad tanto en la religión mesoamericana como en la española. De tal manera que existe una gran coincidencia entre los ciclos festivos, los agrícolas y el culto a los muertos en Mesoamérica como en la Europa del siglo XVI. Coincidencia que fue aprovechada en el proceso de evangelización, dando lugar a festividades sincréticas (cfr. Camacho y Jurado, 1995:85-124).

son conscientes de la situación y agradecen lo poco que se les ofrece, siempre y cuando “sea de corazón”.

3.1. Llegada de los muertos

Se ha apuntado que el *Xantolo* se realiza del 31 de octubre al 2 de noviembre. Sin embargo, no todos los muertos arriban a la comunidad el mismo día. Aunque no es muy clara la fecha de llegada para cada clase de difunto, existe un consenso relativo:

- El 29 de octubre llegan los ahogados. Se dice que las almas de estos difuntos habitan en los ríos, pozos, lagos, etc., dependiendo del lugar en el que fallecieron. Cuando el viento sopla, se puede escuchar a los ahogados que chiflan y se zambullen en el agua.
- El 30 de octubre arriban los muertos de bala, los desbarrancados y las mujeres que perecieron en el momento del parto. Con excepción de las últimas, se dice que estos difuntos habitan en el lugar en el que fallecieron. También se considera que son especialmente peligrosos, pues tienen rabia por la forma en que acabaron sus vidas: “es como si no se murieran porque se murieron de repente” (Maurilio Hernández, Chilocuicil, octubre del 2002).
- El 31 de octubre es el día en el que retornan los niños difuntos, entre los cuales se cuentan los “angelitos”.
- El 1 de noviembre arriban todos los difuntos adultos que perecieron de muerte natural. Esto es relativo, pues también se señala que van llegando en diferentes momentos.

Aunque, como se verá más adelante, hay una serie de signos que marcan el advenimiento de los muertos a partir del 31 de octubre, se debe tomar en cuenta que, en los hechos, su presencia se siente desde antes, y este sentimiento continúa aún después del 2 de noviembre.¹⁷

¹⁷ A pesar de que la gente de Chilocuicil señala que algunos difuntos llegan el 29 y 30 de octubre, como no sean los preparativos de la fiesta, las acciones para recibir a los muertos se realizan el 31 de octubre y el 1 de noviembre. Parecería entonces que los ahogados, accidentados y las mujeres muertas en trabajo de parto no son recibidos. Sin embargo, la falta de claridad al respecto, puede conducir a pensar que anteriormente se daba la bienvenida a esta clase de difuntos, de manera más específica, pero que se ha ido perdiendo con el tiempo. Más adelante se verá que existen momentos previos a la fiesta, en los que se realizan algunas acciones

3.2. Fechas previas al *Xantolo* en las que se rinde culto a los muertos

Previo a la llegada de los difuntos, que acontece durante el *Xantolo*, existen varios momentos en los que se les recuerda y venera:

- 24 de junio, día de San Juan. Esta fecha es la indicada para “regar” (sembrar) la flor de *cempoaxochitl* que será utilizada durante la ceremonia de *Xantolo*. Se espera que el día de San Juan llueva pero aunque esto no ocurra, la gente tiene la esperanza de que a través de la “regada de la flor” se propicie una buena temporada de precipitaciones. Los habitantes de Chilocuil dicen que esta acción “es un símbolo de que estamos pensando en los difuntos y nos estamos preparando para recibirlos, porque la flor es para ellos” (Victoria Hernández, Chilocuil, 24 de junio del 2003). También consideran que si el *cempoaxochitl* es sembrado en una fecha diferente, se corre el riesgo de que no florezca adecuadamente, pues el 24 de junio es el día señalado para que éste llegue a la tierra. De esta manera, la flor se constituye como intermediaria entre los hombres y los Señores o Dueños de la Tierra, favoreciendo el arribo de las lluvias. El tiempo que transcurre entre el día de San Juan y la fiesta de *Xantolo*, es el adecuado para que brote con todo su esplendor. Al respecto la gente señala: “la flor sabe que tiene que ir a brotar el mero día de *Xantolo*” (Higinio Hernández Antonio, Chilocuil, 24 de junio del 2003), “la flor no tiene inteligencia, pero abre el mero día de los difuntos” (Maurilio Hernández Nicanor, Chilocuil, 24 de junio del 2003).

Regada de la flor. Cuando concluye la celebración de “Todos Santos”, el arco del altar elaborado—con flores de *cempoaxochitl*, entre otros materiales— para recibir a los ancestros es llevado al campo junto con una vela encendida, con la finalidad de que se seque al sol. Una vez que esto ocurre la flor se recoge y guarda. Aproximadamente tres días antes de la fecha de San Juan, el terreno en el que se llevará a cabo la “regada de la flor” se escarda. Dicha labor requiere de mucho esfuerzo ya que, a diferencia de la siembra de maíz, es necesario que la tierra quede completamente libre de hierbas; de lo contrario, la flor no

encaminadas a hacerles saber a los difuntos que se espera su llegada. En otros lugares de la Huasteca, algunos de dichos momentos se conciben como días especiales para recibir a todos aquellos que no fallecieron de muerte natural. Por ejemplo, Alain Ichon señala que entre los totonacas, el 18 de octubre se recibe a las almas de los que sucumbieron por violencia, a los asesinados y ahogados. En Chilocuil esta fecha también se celebra, pero el sentido es diferente.

crecerá. El deshierbe se hace a mano, sin más ayuda que un machete y un palo utilizado para empujar la basura. Recurrir a la “quema” calentaría demasiado la tierra y ello perjudicaría a la flor, sobre todo en caso de que las lluvias no lleguen pronto. La basura del terreno se coloca alrededor del mismo con el fin de impedir el paso a los animales. El 24 de junio se desmenuzan las corolas del *cempoaxochitl* utilizado en la fiesta de *Xantolo* del año anterior. Así se obtienen las semillas, las cuales son depositadas en sacos. Éstos se colocan en el altar familiar y se sahúman, tras lo cual tiene lugar el *tlaltzicuines*. Más tarde, el jefe de familia se dirige al terreno previamente limpiado, ya sea solo o acompañado por algunas personas que lo ayudan. Ahí efectúa nuevamente el *tlaltzicuines* para “pedir permiso” a los Señores de la Tierra. Después se toman los sacos que contienen a las semillas y, literalmente, comienzan a regarlas, yendo de un extremo a otro del terreno hasta completarlo. Así concluye la “regada de la flor”. No obstante, entre el 24 de junio y el *Xantolo*, es necesario limpiar la parcela por lo menos dos veces más. De lo contrario, la hierba crecerá y dañará a la flor.



16. Sartal de *cempoaxochitl* seco



17. Corolas de donde se obtiene la semilla



18. Desmenuzando la flor



19. Milpa: taltzicuines



20. “Regando” la flor (semilla)

- 29 de septiembre, día de San Miguel. Los habitantes de Chilocuil dicen que el 29 de septiembre se “abren las puertas” para que los difuntos emprendan el camino hacia las casas de sus familiares. En esta fecha suele soplar un viento fuerte, lo que es interpretado por la gente como una prueba de la proximidad de los ancestros. Es importante poner una pequeña ofrenda (generalmente tamales) en el altar del hogar. Pero si no hay recursos, como normalmente ocurre, al menos se debe encender una veladora y hacer una oración. De esta manera se les hace saber a los muertos que se espera su llegada.

- 3 de octubre, día de San Francisco. En esta fecha también se recuerda a los difuntos. Pero además es un día que anuncia el estado del tiempo que habrá durante el *Xantolo*, es decir, que las condiciones climáticas del 3 de octubre se repetirán en dicha ceremonia. Al igual

que el 29 de septiembre, este día se debe poner una pequeña ofrenda, encender una veladora y hacer una oración.

- 18 de octubre, día de San Lucas. Otra de las fechas en que se recuerda el advenimiento de los difuntos es el 18 de octubre. Este día constituye el momento indicado para realizar el corte de plátanos que formarán parte de la ofrenda de alimentos en la ceremonia de *Xantolo*. Al igual que el 29 de septiembre y el 3 de octubre, se debe poner una ofrenda, encender una veladora y hacer una oración.

3.3. Preparativos para la ceremonia de *Xantolo*

El altar constituye uno de los requisitos fundamentales para recibir a los parientes fallecidos. Es el lugar de contacto entre vivos y difuntos. A él llegan los ancestros para deleitarse con los alimentos que se ofrendan. La mayor parte de los preparativos están destinados a conseguir lo necesario para la instalación del altar. Entre los elementos que lo integran, algunos son comprados, mientras que otros se obtienen del campo. De hecho, aún cuando sean adquiridos en los mercados, se busca que, en la medida de lo posible, sean naturales. Lo anterior se debe a la consideración de que los muertos pertenecen a la tierra, por lo que se les tiene que ofrecer lo que ésta proporciona. Todo objeto o alimento que haya sido prometido a los difuntos debe tener ese fin. De lo contrario, la persona que hizo la promesa puede caer enferma, tener un accidente o incluso morir. En ocasiones se prefiere no comprometer nada, a menos que se tenga la certeza de que se va a poder cumplir. A continuación se presenta la lista de algunos elementos que se adquieren para ser empleados durante el *Xantolo*:

- Copal. De preferencia, se evita adquirirlo en los mercados. Su obtención se lleva a cabo raspando la corteza de un árbol de *copalli*. Al pie del tronco se coloca un recipiente y se deja ahí durante una o dos semanas para que recoja la resina que emana del mismo. El copal es empleado para sahumar el altar con todo lo que se ofrece.

- Cohetes. Generalmente los cohetes se adquieren en los mercados de Tamazunchale o Tamán. Con ellos se anuncia “la llegada, concentración y salida de los difuntos” (Antonio Rubio y Maurilio Hernández Chilocuil, noviembre del 2003).

- Velas. Es importante que las velas estén hechas de cera de abeja, en vez de parafina. A decir de la gente, estos objetos simbolizan la vida, ya que ésta, al igual que las velas, se consume con el paso del tiempo. Encenderlas, es una manera simbólica de ofrecer la vida y la energía.
- Pan. Generalmente se usan unos panecillos con forma humana o de animales a los que les denomina “monitos”. Su superficie está adornada con azúcar teñida de diferentes colores.
- Tamales. Son el alimento que más caracteriza a la festividad. Las mujeres invierten mucho tiempo de los días previos al *Xantolo* preparándolos, ya que normalmente los hacen en grandes cantidades (ver *infra*: Elaboración de tamales).
- Aguardiente. El aguardiente es un elemento imprescindible no sólo en las ceremonias de culto a la muerte, sino en general en todo ritual del *Costumbre*. El señor Felipe Hernández señala que dicha bebida es el licor sagrado que “los Señores nos lo marcaron que así los debemos venerar, con esta ‘cañita’, y así igualmente a las benditas almas” (Felipe Hernández, Chilocuic, noviembre del 2001).
- Tabaco. Al igual que el aguardiente, el tabaco es muy requerido en los rituales del *Costumbre*. Es parte fundamental de los dones que se ofrecen a los Señores de la Tierra. En el caso del *Xantolo*, la gente dice que los muertitos “también se echan su cigarrito”.
- Plátanos, naranjas, mandarinas, café. Comúnmente, estos productos se obtienen del entorno, pues la mayoría de las familias los cultivan.
- Materiales para la construcción del arco del altar. El arco del altar se elabora con elementos que se adquieren en el campo: madera de *pioche*, tronco del árbol de plátano, *cempoaxochitl*, *izote*¹⁸, *cucharilla*¹⁹ y *palmilla*²⁰ (ver *infra*: Elaboración del altar)
- Dulces y galletas
- Refrescos y cerveza

Según los informantes, anteriormente el campo producía más, por lo que era común que en los altares hubiera piña, yuca y otros productos que la tierra daba. Pero ahora “ya no es igual, ya no hay piña, ya no hay yuca” (Antonio Rubio, Chilocuic, octubre del 2002).

¹⁸ *Yucca elephantipes* (Regel). Sinonimias: *Yuca guatemalensis*.

¹⁹ *Dasyllirion acrotrichum* (Schiede). Sinonimias: *Yuca acrotricha*, *Dasyllirion acrotiche*, *Dasyllirion gracile*, *Bona partea gracile*, *Roulinia gracile*, *Yuca gracile*.

²⁰ *Setaria barbata* (Lam.)

La gente comienza a realizar las compras de lo requerido para el *Xantolo* desde el 29 de septiembre, de manera que tenga suficiente tiempo para adquirir lo necesario. Al periodo comprendido entre la “apertura de las puertas” y el *Xantolo* se le denomina *tlacucahualistla*, categoría empleada para designar la época de compras para la fiesta. Sin embargo, existe un día especial en el que se adquiere la mayor parte de las mercancías: el *hueysábado* “sábado grande”, término con el que los habitantes de Chilocuil se refieren al sábado que cae aproximadamente quince días antes de la ceremonia. En esta fecha se ve gente yendo y viniendo por todas partes, atareada con los preparativos. Las personas de la comunidad disfrutaban mucho la jornada, entre otras razones, porque constituye un momento de intensa socialización.

Por otra parte, *timunemelia* es una categoría con la que también se designa el periodo comprendido entre el 29 de septiembre y la ceremonia de *Xantolo*; pero lo hace de una forma más amplia, ya que refiere no sólo a las compras, sino a todos los preparativos. A decir de los informantes, el término significa “estarse preparando para la fiesta con tiempo de anticipación”. Cabe agregar que este tiempo no se caracteriza únicamente por las actividades realizadas como preámbulo al ritual de *Xantolo*. También se distingue por ser una época “peligrosa”. La gente dice que la proximidad de los muertos genera un ambiente propicio para las enfermedades e incluso la muerte, por tal motivo, hay que ser cauteloso con lo que se hace o se dice, y atender con especial cuidado a los niños, mujeres embarazadas, ancianos y personas físicamente débiles, pues su vulnerabilidad los hace ser víctimas potenciales del “apoderamiento de su sombra” por parte de los difuntos.

3.3.1. Elaboración de tamales

Como se señaló anteriormente, los tamales constituyen uno de los principales elementos de la ofrenda. Los hay de pollo, de puerco y de frijoles. Su preparación corre a cargo de las mujeres. A continuación se presenta una breve descripción del proceso de elaboración de este alimento. Únicamente se consigna, a manera de ejemplo, el procedimiento para el caso de los tamales de pollo.

Para obtener la masa, se hierve el maíz en agua con cal (*nixtamal*). Una vez que se ha cocido, se muele. Generalmente se utilizan pollos que la propia gente cría (“de patio”).

Si las aves son compradas, deben estar vivas, ya que el acto de sacrificarlas es parte de lo que se ofrece a los difuntos; de lo contrario es “como si se les brindara basura” (Felipe Hernández, Chilocuil, octubre del 2003). Comúnmente, el sacrificio se realiza torciéndoles el pescuezo, aunque en ocasiones éste se hiere con un cuchillo. Cuando así ocurre, los pollos son colgados de un árbol para dejarlos desangrar. Las mujeres dicen que uno no se debe lamentar del sufrimiento del animal porque ello trae como consecuencia que los tamales salgan malos o “caigan pesados”. Una vez muertas las aves, se remojan en agua hirviendo, tras lo cual se efectúa el desplume. Las vísceras son extraídas; la cabeza y las patas cortadas. Lo que queda del cuerpo se sumerge en una olla con agua y se pone a cocer. Al adobo empleado lo denominan “recaudo”. Éste se prepara con chile rojo, orégano, comino, clavo, ajo y sal. El chile se limpia y asa antes de ser molido con lo demás. Después se procede a tomar una porción de masa y a manipularla con las manos hasta formar una capa a la que se le embadurna adobo y se le colocan pedazos de pollo previamente cocido. Los ingredientes son cubiertos con la misma masa. De esta manera, el tamal está listo para ser envuelto en *totomoxtle*²¹ o en hoja de *papatla*.²² Cuando se han elaborado varios, se ponen al fuego en un recipiente que contiene un poco de agua, la suficiente para que la cocción se realice mediante el vapor desprendido.



21. Agustina Nicanor limpiando chile



12. Victoria Hernández desplumando un pollo

²¹ Se le llama *totomoxtle* a la hoja que envuelve la mazorca, una vez que está seca.

²² *Papatla* es un árbol parecido al del plátano.



23. Tamal en hoja de *totomochtle*

3.3.2. Elaboración del altar

En Chilocuil, como en la mayor parte de la Huasteca, le llaman “arco” al altar sobre el que colocan la ofrenda para los difuntos. Recibe su nombre a partir de una relación metonímica (la parte por el todo), ya que el arco es uno de los elementos que lo conforman. Se dice que uno debe acercarse a él con mucho respeto, cuidando siempre de dejar un espacio libre (el frente) para los muertos, con el fin de no obstaculizar su acceso. Aunque por toda la zona se pueden ver altares diferentes, éstos presentan algunos elementos comunes. A continuación se presenta la descripción del proceso de construcción de un altar. Cabe advertir que éste es sólo un ejemplo, ya que cada familia agrega o resta elementos de acuerdo a sus recursos y a su propia interpretación.

Hacer el arco puede tomar uno o varios días dependiendo de las ocupaciones de la gente, pero también de sus recursos. A veces la falta de estos últimos provoca que no se lo pueda elaborar de una sola vez, sino conforme se van adquiriendo los elementos necesarios. Con excepción de algunos hogares habitados por familias que se han convertido a las nuevas religiones, en cada casa de Chilocuil hay un altar permanente que consiste básicamente de una mesa a la que se le añaden dos arcos de madera: uno en la parte delantera y el otro en la parte trasera. Sobre la primera descansan imágenes de santos y veladoras. Ambos arcos suelen ser renovados para la fiesta de *Xantolo*. A cada una de las patas del mueble se le amarran troncos de *pioche*²³ que miden un poco más del doble de alto de la mesa. Los maderos delanteros se unen mediante un tronco más pequeño, cuyos

²³ Árbol de tronco delgado y flexible.

extremos se amarran a los primeros desde la altura de la superficie de la mesa hasta aproximadamente el centro de la parte superior. Lo mismo se hace con los troncos traseros, de manera que se obtienen dos arcos. Estos últimos son unidos con varas de madera transversales encima de las cuales se coloca un plástico, formando una especie de cúpula.

Generalmente, sólo el arco delantero es adornado. Los materiales para llevar a cabo esta labor se obtienen del campo. Para estas fechas, el *cempoaxochitl* ya ha florecido. Los cerros se visten de amarillo, especialmente en las *milpas*, en donde la flor convive con las plantas de maíz que para esta época ya crecieron e incluso han sido cosechadas sus mazorcas o están a punto de serlo. La gente carga sus *ayates* y se dirige a las parcelas con el fin de cortar el *cempoaxochitl*. Algunos llevan un “traguito”(aguardiente) para pedir permiso de arrancar la flor a la Madre Tierra. Se debe tener cuidado de no confundir el *cempoaxochitl* con la *papaloxochitl*, que es parecida a la margarita pero con pétalos amarillos. Con un *wíngaro* se sega el tallo casi al ras de la corola, de modo que queda sólo un pedazo pequeño de aquél.



24. Milpa con *cempoaxochitl*



25. Flor de *cempoaxochitl*



26. Felipe Hernández haciendo el *Tlaltzicuines*



27. Corte de la flor

Cuando la flor ha sido cortada y llevada a casa, comienza la elaboración de los “rosarios” o *xochicoscatl*. En esta actividad participa cualquier miembro de la familia, aunque son los niños los que más se entusiasman. Se toma una flor y se ensarta mediante una aguja con hilo. La dimensión de este último depende del tamaño que se quiere que tengan los “rosarios”. Tras asegurarse de que la flor no se deshaga (pues si no se tiene cuidado puede deshojarse), se procede con la siguiente. Una y otra tienen que estar suficientemente juntas; de lo contrario, el movimiento las puede destruir.



28. Niño Alberto elaborando “rosarios”

Las pencas de la *cucharilla* se van aclarando hacia la raíz hasta adquirir un color casi blanco. Éstas se desprenden y se cortan para aprovechar únicamente las partes claras. Después son modeladas con cuchillo o navaja, de manera que se obtienen unas especies de cucharas.



29. Cucharilla

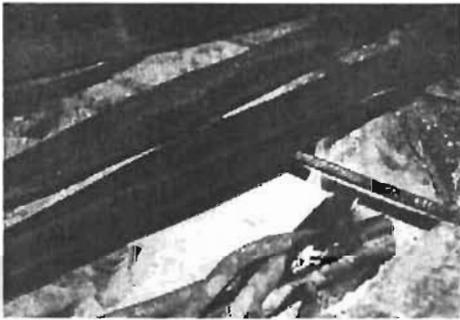


30. Modelando la cucharilla

Las hojas del *izote* cortan y se ponen al fogón para que el calor las ablande. Cuando están suficientemente blandas se desgarran. Así se obtienen unas fibras que se utilizan como hilo para amarrar los elementos que adornan el arco del altar.



31. Izote



32. Ablandada del izote



33. Izote en tiras

La palmilla crece en zonas húmedas a las que casi no les da el sol. Esta planta también es utilizada como adorno para el arco, por lo que hay que ir a cortarla al campo.



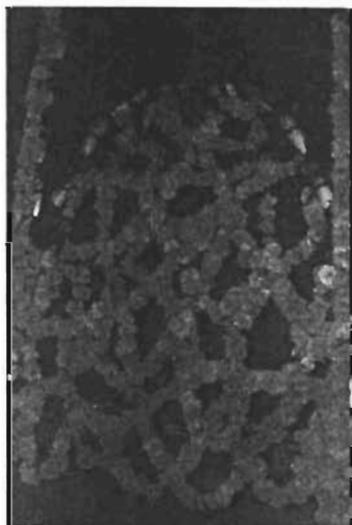
34. Maurilio Hernández: corte de la palmilla

Una vez que se han reunido los materiales arriba citados se procede a adornar el arco. Para ello, se toma un manojó de palmilla y una cucharilla, mismos que se añaden al tronco del lado derecho del altar, comenzando desde la superficie del suelo. Primero se coloca la *palmilla*; encima de ésta va la *cucharilla*, aprovechando su parte convexa para que se amolde al tronco. Después se ata todo con un hilo de *izote*. Este procedimiento se repite hasta alcanzar la mitad del madero, tras lo cual se procede a adornar el que corresponde al lado izquierdo.



35. Colocación de cucharilla y palmilla en el altar

A lo anterior le sigue la parte superior del tronco derecho y luego la del izquierdo. Finalmente se realiza lo mismo en la vara que los une. Algunas personas hacen ramilletes de flores y los atan a los troncos del arco. Se dice que deben haber siete: tres de un lado, tres del otro y uno en la parte central superior. Cuando toda la estructura ha sido cubierta, se inicia la colocación de los “rosarios” de *cempoaxochitl*. Estos se disponen únicamente en el área que va de la parte superior del arco a la mesa. Los “rosarios” se entrecruzan, de modo que el resultado final es una especie de red amarilla. La señora Agustina Nicanor me dijo que la trama “no va como quiera”, sino que se tiene que hacer pensando en que se vea una cruz. A partir de su explicación, se deduce que la figura podría estar representando al objeto que se utiliza durante la *Velación de cruz*, o bien a Cristo, ya que señalaba la red mostrando el lugar de la cabeza, las extremidades y el corazón. Aunque la imagen de la figura de la cruz no aparece de manera muy clara, el hecho de que exista como concepto en la mente de las personas, nos habla una vez más de una antropomorfización del mundo, en donde el cuerpo humano se constituye como referente para interpretar el universo. Cuando la red está terminada se cuelgan naranjas, mandarinas y “monitos” (pan) en los espacios libres.



36. “Red” de rosarios



37. “Monito”

Frente a las patas delanteras de la mesa del arco, sendas varas de madera son enterradas. Éstas sirven para soportar un tronco pequeño de árbol de plátano que se

incrusta a ellas de manera transversal, por cada uno de sus extremos. A dicho tronco se le escarban unos orificios con navaja, cada uno de los cuales debe ser suficientemente ancho para que le quepa una vela. Algunos altares tienen una mesa más pequeña delante del tronco de plátano o incluso por debajo del primer mueble. El último caso ocurre sobre todo si la familia espera la llegada de algún niño muerto, con la finalidad de que éste pueda alcanzar los alimentos y golosinas.



38. Colocación de tronco de plátano

Frente al arco se cuelgan del techo de la casa plátanos y una canasta con pan. Sobre el suelo, debajo de la mesa, se elabora una cruz con pétalos de *cempoaxochitl*. De esta última sale un camino del mismo material que se prolonga generalmente hasta la carretera, saliendo por la puerta de la casa.



39. Plátanos del altar

Diversos objetos se acomodan sobre las mesas. Las imágenes de santos católicos generalmente se sitúan en la parte trasera del altar, ya sea sobre la mesa o colgadas de la pared. En el muro puede haber una cruz hecha con rosarios de *cempoaxochitl*. Los alimentos, bebidas y otros objetos se disponen tanto en la mesa trasera como en la de adelante (tamales, pan, galletas, dulces, aguardiente, café, cervezas, refrescos, tabaco, velas). Habitualmente, un sahumero se coloca encima de la mesa delantera o en el suelo, por debajo de la misma. De esta manera queda instalado el altar, aunque las bebidas y los comestibles se reemplazan varias veces durante los tres días que dura el *Xantolo*.



40. Tamales, galletas y café



41. Ofrenda de alimentos y bebidas

3.4. Descripción de la ceremonia de *Xantolo*

Se considera que hacia el mediodía del 31 de octubre comienzan a llegar los difuntos a las casas de sus familiares. A las doce del día se escuchan por toda la zona los tronidos de cohetes que anuncian su arribo. En los hogares se prenden incensarios, se sahúma el altar con la ofrenda y se hacen oraciones. En algunas casas se tocan *vinuetes*, comenzando con *La llegada* para dar la bienvenida a los muertos. Las emociones están a “flor de piel”. La gente dice que siente tristeza a la vez que alegría: tristeza, porque se acuerdan de sus familiares y conocidos que ya murieron; alegría, porque aunque no los pueden ver, saben que esos días están con ellos.



42. Cohete para recibir a los muertos

En cada hogar la familia se reúne ante el altar. El jefe de la casa se dirige a los difuntos expresándoles el gusto de tenerlos nuevamente como cada año, así como los sacrificios que se han hecho para recibirlos como es debido. También les dice que todo lo que está en el altar se ha puesto con el corazón esperando que ellos, desde donde están, cuiden de los vivos para que el próximo año los vuelvan a acoger con el respeto que se merecen. Así mismo, les pide su intervención para que todo marche bien, para que haya trabajo y alimento. A continuación, los invita a servirse de lo que hay en el altar y se realiza el *tlaltzicuines* para ofrecer aguardiente a los Señores de la Tierra. Éstos también deben ser retribuidos, pues “los difuntos pertenecen a la tierra”. Cuando se juzga que las almas ya han comido y bebido, las personas pueden tomar los alimentos y bebidas de la ofrenda. La gente dice que es como cuando se tiene un invitado en casa al que hay que agasajar antes que a uno mismo. Lo anterior se realiza varias veces tanto el 31 de octubre como el 1 de noviembre, ya que según afirma la gente, los muertos van llegando en distintos momentos.



43. Tlaltzicuines en el altar



44. Músicos tocando *vinuetes*

Otra de las actividades que se llevan a cabo durante el *Xantolo*, consiste en visitar a familiares, amigos y compadres, llevando tamales y en ocasiones bebida. Los anfitriones reciben a las visitas con gusto y, al tiempo que reciben los regalos, ofrecen también tamales. El *tlaltzicuines* se lleva a cabo varias veces durante el convivio. La gente señala que así como los muertos nos visitan, uno debe asistir a las casas de sus conocidos. También dicen que aunque hay suficientes tamales en cada hogar, el intercambio se debe hacer como símbolo del ofrecimiento a los difuntos y como muestra de que se está dispuesto a compartir lo que se tiene con los “hermanos”. Durante las visitas se suele hablar sobre el respeto por “la tradición”. También es común recordar a las personas fallecidas, lo que frecuentemente ocasiona que el llanto aflore. Unos a otros se consuelan y se dan ánimos para seguir adelante.

Durante los días que dura la ceremonia, los músicos de la comunidad se organizan para “ir a echar *vinuetes*” a las casas de sus familiares, compadres y conocidos. Dicen que lo hacen por gusto, sin esperar una retribución económica a cambio. No obstante, la gente les agradece ofreciéndoles tamales, “caña” y, en ocasiones, una pequeña cooperación para que puedan comprar cuerdas para sus instrumentos. Los intérpretes eligen una casa donde comenzar. Cuando llegan a ella tocan un *vinuete* al que denominan *La entrada* o *La llegada*, con el fin de saludar tanto a los difuntos como a los anfitriones. Después continúan su ejecución sin importar demasiado el orden de las piezas que integran el repertorio. Entre una y otra, platican con las personas, comen tamales y brindan. Comúnmente, el dueño de la casa pide que se toquen huapangos, corridos, cumbias, canciones rancheras, o cualquier otro género o pieza que a sus difuntos les gustara especialmente. No siempre se solicita lo anterior con el fin de agradecer únicamente a los muertos; también se hace “por gusto

personal”. Sin embargo, la petición y su consecuente satisfacción se realiza sólo hasta que se han ejecutado varios *vinuetes*, pues antes que nada debe dedicarse la música a los ancestros. Anteriormente se señaló que la ceremonia de *Xantolo* es como el cumpleaños de las benditas almas. En este sentido, tocar *vinuetes* es como “echarle huapangos” a alguien que celebra su aniversario. Aún en los casos en los que se interpretan otros géneros, hay una tendencia a que la temática de éstos sea la muerte; por ejemplo, el huapango conocido como *El huerfanito*, corridos que narran el asesinato de un personaje, canciones cuya letra habla del dolor por la pérdida de un amor a causa de su fallecimiento, etc. Un elemento que distingue la ejecución de *vinuetes* de la de otros géneros es la ubicación de los músicos. En el primer caso, éstos deben colocarse cerca del altar, mientras que en el segundo se alejan.²⁴ A menudo, los *vinuetes* provocan la tristeza y el llanto de la gente. Aún así, el trío es muy bien recibido en los hogares, pues se le agradece la oportunidad de ofrecer esta música a los familiares que han perecido. Después de un rato, los músicos abandonan el lugar para dirigirse a otra casa, pero antes de irse tocan *La despedida*. La mayoría de las veces, el trayecto planeado por el trío se ve modificado. Lo anterior se debe al hecho de que cuando las personas escuchan que en una vivienda están siendo tocados *vinuetes*, se acercan con el fin de escucharlos y solicitar a los ejecutantes que visiten su morada, de tal modo que la jornada suele terminar hasta altas horas de la noche.



45. Trío en casa del señor Tomás (Xilhuazo)
Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña



46. Trío en casa del señor Bonifacio
Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

²⁴ Esta prescripción sólo se rompe si el espacio es muy reducido. En ese caso, los músicos no tienen opción. Sin embargo, ofrecen aguardiente a los Señores para “pedir permiso”.

La interpretación “en vivo” no representa la única manera en la que los *vinuetes* se hacen presentes durante el *Xantolo*. En los años recientes se ha ido incrementando la mediatización de esta música. Las personas que tienen aparato de sonido en su hogar (cada vez son más) acostumbran poner a altos volúmenes cassettes de *vinuetes* que adquieren en el mercado de Tamazunchale. De modo que éstos se pueden escuchar prácticamente por toda la comunidad. De hecho, es común que a falta de un trío a la mano se reciba a los difuntos hacia el mediodía de 31 de octubre y 1 de noviembre con grabadoras a todo lo que dan.²⁵ No obstante, la gente señala que siempre es mejor ofrecer música en vivo.

Además de los *vinuetes*, anteriormente se realizaba una danza conocida como *danza de xoxos*. Al igual que los primeros, la dotación instrumental que se empleaba para tocar los sones estaba conformada por el trío huasteco. Habían tres personajes: el abuelo, la abuela y el ahijado. A decir de la gente, éstos representaban a los difuntos. Los *xoxos* iban de casa en casa bailando y haciendo bromas. Se dice que la danza era muy divertida. Desafortunadamente, esta manifestación se ha perdido completamente en Chilocuil. Sin embargo, algunos músicos y personas mayores que la recuerdan, en colaboración con personas de otras comunidades en las que todavía se practica la danza, tienen intenciones de reactivarla.

El dos de noviembre se despide a las almas de los difuntos. A las doce del día se escucha el tronido de cohetes, pero esta vez como anuncio de la partida. Nuevamente, en cada casa las familias se reúnen ante el altar. Se enciende copal y se hacen oraciones. El jefe de la casa se dirige a los muertos diciéndoles que ya se deben ir a donde pertenecen, pues “está marcado” que ese día tienen que abandonar el mundo de los humanos. Una vez más se subraya que se les ha recibido de corazón, se les solicita su intervención para que haya buenas cosechas y se les pide que cuiden de los vivos para volver a reunirse el próximo año.

A pesar de que el dos de noviembre está señalado como el día en el que los difuntos abandonan la comunidad, existe un periodo posterior al que se le conoce como *pilxantolo* “*Xantolo* chiquito”. Durante siete o quince días después del dos de noviembre, el arco permanece en la casa, al cabo de los cuales se vuelve a poner una pequeña ofrenda de tamales. La gente señala que esto se debe a que los muertos no se van “luego, luego”, sino

²⁵ A esa hora los músicos generalmente están en sus casas recibiendo a sus propios difuntos.

que abandonan el lugar paulatinamente. La comida ofrecida sirve como “lonche” que los muertitos se llevan para “aguantar” el camino hacia su morada. Sólo hasta que el *pilxantolo* ha transcurrido se levanta el arco y se deposita respetuosamente en el campo, pues “es sagrado”. Como ya fue señalado, la flor se deja secar para posteriormente utilizar la semilla que será “regada” el 24 de junio.

3.5. El incumplimiento de la tradición

Se ha señalado reiteradamente que en Chilocuil se tiene la creencia de que la gente al morir se transforma en entidades sagradas capaces de generar daño o bienestar a una persona, familia o comunidad entera. Del mismo modo que se debe despedir adecuadamente a los difuntos a través del ritual de *Velación de cruz*, éstos deben ser recibidos apropiadamente durante el *Xantolo*. De lo contrario, se corre el riesgo de provocar su enojo y sufrir desgracias, llegando incluso a perecer. En la comunidad se narran muchas historias acerca de lo ocurrido a personas que se negaron a “seguir la tradición”, que dudaron de ella, o que no mostraron respeto. Como ejemplo, a continuación se consignan algunas de varias narraciones recopiladas durante el trabajo de campo.

El señor Felipe Hernández platica que dos compadres, conocidos suyos, se encontraban platicando acerca del *Xantolo*. Se preguntaban si sería verdad que los difuntos regresan al mundo de los vivos, por lo que hicieron un trato: si alguno de los dos moría, el que le sobreviviera debía poner un altar para esperar al otro durante la fiesta. El difunto tendría que hacer una señal para demostrar que, efectivamente, estaba presente aunque su amigo no lo pudiera ver. Cierta día, uno de los hombres falleció, de modo que cuando llegó la fecha para recibir a los muertos (*Xantolo*), su compadre instaló el arco tal y como lo había prometido y se sentó a esperar al muerto. Pasaron las horas y no veía indicios de que el difunto estuviera presente, por lo que comenzó a dudar, hasta que finalmente sopló un aire tan fuerte que las velas se apagaron, las bebidas se derramaron y todo lo que estaba en el altar se desordenó. El hombre consideró que esa era la señal que estaba esperando y desde entonces no volvió a desconfiar.

Maurilio Hernández Nicanor platica que un vecino de la comunidad afirmaba que era mentira que los muertos llegaran durante el *Xantolo*. La esposa de este hombre le

suplicaba que accediera a matar un cerdo para poder hacer tamales y colocarlos en el altar; pero él siempre se negaba, alegando que no debían desperdiciar la comida por seguir falsas creencias. Como la mujer insistía, el esposo se enojó al punto de golpearla. Después se fue al monte y de pronto tuvo ganas de “ir al servicio”. Estaba haciendo sus necesidades cuando escuchó unas voces. Puso atención y pudo reconocer la voz de su mamá y de su suegra, ambas fallecidas, que se aproximaban a la comunidad junto con otros ancestros. La suegra se lamentaba de que no iba a haber nadie que la recibiera, pues el marido de su hija le había impedido preparar comida para los parientes muertos. La madre se quejaba de lo mismo y se entristecía de que se tratara de su propio hijo. Los difuntos que venían con ellas les dijeron que no se apenaran, que se lo iban a llevar con ellos para darle un escarmiento. Al oír esto, el hombre corrió hacia su casa y le dijo a la esposa que matara al cerdo e hiciera tamales, mientras él instalaba el arco. Cuando terminó estaba tan cansado que se fue a dormir. Más tarde la mujer intentó despertarlo, pero ya estaba muerto.

A pesar de que la señora Daría Hernández es evangelista, respeta la tradición del *Xantolo* a raíz de una experiencia que tuvo. Un día fue convocada junto con todas las señoras que participan en el programa PROGRESA para poner un arco (altar) en la delegación de la comunidad. Aunque ella asistió de buena gana, no tomaba con seriedad el asunto. De pronto se le ocurrió hacer una broma a sus compañeras: sin que éstas se dieran cuenta, le quitó las semillas a un *chayote* y le pidió a una de las señoras que se las comiera, para luego decirles a las demás que habían sido los difuntos. Al darse cuenta del engaño las mujeres rieron celebrando la broma. Cuando el arco estuvo listo, Daría tomó uno de los tamales con la intención de comérselo pero al partirlo percibió un olor desagradable, así que lo dejó sin probarlo. De camino a su casa comenzó a sentirse mal. Tenía debilidad y mareos y empezó a vomitar. Su hermano se dio cuenta y se acercó para ver qué le pasaba, pero al llegar a su lado Daría ya no podía hablar ni caminar. Veía una sombra que volaba sobre la carretera dirigiéndose hacia donde ella estaba. El hombre la cargó y la llevó a su casa. Ahí la acostó. Otras personas que se habían percatado de lo que ocurría llegaron a la vivienda interrogando a la mujer sobre su estado. Sin embargo, ella seguía sin poder hablar y sólo veía a la sombra que permanecía cerca. Un médico al que habían mandado llamar la revisó sin encontrar la causa del malestar, por lo que terminó atribuyéndoselo al cansancio. Le dio una pastilla que no causó efecto alguno. Los que se habían dado cuenta de su

comportamiento en la delegación interpretaron el suceso como consecuencia de su actitud. Así que decidieron untarle unas yerbas y “palo de brujo”. Hacia las doce de la noche, la mujer empezó a mejorar, aunque no se sentía completamente repuesta. De este modo permaneció alrededor de una semana. La gente de la comunidad le dijo que lo ocurrido se debió a que se había burlado de los difuntos. Desde entonces no lo ha vuelto a hacer.

3.6. Breve análisis de la ceremonia de *Xantolo*

La ceremonia de *Xantolo* instaure una temporalidad diferente. El tiempo cotidiano y profano se detiene para dar paso al tiempo sagrado en el que el retorno de los muertos se hace posible. Los seres humanos y sus difuntos conviven, se vuelven contemporáneos. Pero el paso de la cotidianidad a lo sagrado no se da de manera violenta. El 29 de septiembre, día en que “se abren las puertas”, marca la transición entre estos dos espacios temporales. El concepto de *timunemelia* subraya el carácter transitorio del periodo comprendido entre el día de San Miguel y el 31 de octubre: “nos estamos preparando para la fiesta”, dice la gente. En este sentido, dicho periodo tiene una función liminal. Lo mismo ocurre con el *pilxantolo*. Salir del tiempo sagrado para reintegrarse a la cotidianidad requiere de una transición. El *pilxantolo* cumple este propósito.

Cuadro 3.

Tiempo liminal <i>Timunemelia</i>	Tiempo sagrado <i>Xantolo</i>	Tiempo liminal <i>Pilxantolo</i>
<p>-29 de septiembre, día de San Miguel. “Apertura de las puertas”.</p> <p>-3 de octubre, día de San Francisco. Anuncio de las condiciones meteorológicas que prevalecerán en el <i>Xantolo</i>.</p> <p>-18 de octubre, día de San Lucas. Corte de plátanos que se ofrecerán a los difuntos en el altar.</p> <p>-<i>Hueysábado</i> (sábado grande). Quince días antes del <i>Xantolo</i>. Fecha en la que se realiza la mayor parte de las compras.</p> <p>-29 de octubre. Llegada de los ahogados.</p> <p>-30 de octubre. Llegada de los muertos de bala, desbarrancados y mujeres que fallecieron en trabajo de parto.</p>	<p>-31 de octubre. Llegada de los difuntos niños.</p> <p>-1 de noviembre. Llegada de los difuntos adultos.</p> <p>-2 de noviembre. Fin de la ceremonia.</p>	<p>-<i>Pilxantolo</i> (<i>Xantolo</i> chiquito). Siete a quince días después de la ceremonia de <i>Xantolo</i>. Los difuntos abandonan la comunidad paulatinamente.</p>

A diferencia de los rituales de *Angelitos* y *Velación de cruz*, la ceremonia de *Xantolo* se realiza con la finalidad de recibir a las almas de los parientes muertos. Los *vinuetes* están presentes durante la fiesta. Su ejecución se realiza para dar la bienvenida y honrar a los difuntos. Los espacios en los que se lleva a cabo esta actividad están constituidos por los hogares que los músicos visitan. Al interior de ellos, la cercanía con el altar representa el lugar idóneo para interpretar esta música.

Kaemmer señala que los eventos musicales comunales son aquellos en los cuales una comunidad o grupo planea y realiza la ejecución musical (cfr. Kaemmer, op.cit.:38). Desde esta perspectiva, la interpretación de *vinuetes* en el ritual de *Xantolo* corresponde a un evento comunal.

4. Consideraciones finales

Al inicio de este capítulo se señaló que las ceremonias de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* forman parte del sistema ritual del *Costumbre*. La concepción acerca de que los muertos se transforman en entidades sagradas que pueden causar beneficio o daño a los seres humanos, los constituye como parte de un universo deificado hacia el cual hay que dirigirse con respeto. De la conducta de los hombres hacia sus difuntos depende que éstos les causen males o actúen como intermediarios para el buen curso de la producción agrícola. Los rituales de *Angelitos* y *Velación de cruz* tienen como propósito despedir a las personas fallecidas. Dichas ceremonias representan diferentes momentos del tránsito del difunto hacia una nueva condición ontológica. La relación de reciprocidad entre los vivos y el muerto se inaugura, renovándose y fortaleciéndose cada año durante el *Xantolo*. Ellos están comprometidos. La gente debe asegurarse de que dicho compromiso se cumpla, pues de esto depende en parte la continuidad del grupo. Por tal razón, las historias acerca de lo ocurrido a personas que no mostraron respeto o se negaron a “seguir la tradición” actúan como un mecanismo de censura que previene el incumplimiento y que intenta asegurar el intercambio recíproco entre hombres y difuntos.

Pero los rituales descritos no sólo ponen de manifiesto la reciprocidad entre los seres humanos y los muertos. También fortalecen las relaciones entre los hombres. En comunidades como la que nos ocupa, donde los recursos económicos escasean y la vida es tan vulnerable, la subsistencia depende en un alto grado de la cooperación. El compadrazgo que establecen los padrinos de cruz y los familiares del difunto, la labor de los faeneros, la solidaridad de los asistentes a las ceremonias de *Angelitos* y de *Velación de cruz* y el intercambio de tamales durante la fiesta de *Xantolo* refuerzan los vínculos sociales.

Los rituales que nos ocupan adquieren una fuerza particular a través de la intensificación de las emociones. En esto, los *vinuetes* juegan un papel fundamental. La música coadyuva a la producción de estados emotivos catárticos que favorecen la integración social y conectan a los hombres con sus difuntos. De tal modo que, siguiendo a

Artur Simon, considero que la práctica musical del *vinuete* desempeña al menos tres *metafunciones*: la religiosa, la social y la psíquica.²⁶

Para comprender la práctica musical del *vinuete* es necesario aproximarse a las ceremonias en las que se realiza. Gran parte de la manera en la que los habitantes de Chilocuicil interpretan la muerte se expresa en los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo*. Juntos, construyen un complejo en el que cada elemento se explica en relación con el resto y configuran el espacio en el que la música de los *vinuetes* adquiere significación.

²⁶ El etnomusicólogo Artur Simon señala que el orden sónico de una cultura musical se puede definir mediante tres *metafunciones*: la social, la psíquica, la religiosa, la estética y la comunicativa: “Los eventos, actividades o conductas musicales poseen una función social cuando sirven a la cohesión social del grupo étnico [...] y contribuyen a la estabilidad de la comunidad. Cuando la música es expresión emocional del individuo o contribuye a su estabilización psíquica, ésta tiene entonces una función psíquica. Si la conducta musical corresponde a las representaciones religiosas y apoya éstas por ejemplo, como parte integrante de la celebración prescrita de un culto, estamos entonces ante una función religiosa. En correspondencia, lo mismo es válido para la función mágica [...]. Si la música sirve al entretenimiento o la edificación y apunta aquí los juicios de valor estético de la cultura, posee, pues, una función estética. Estamos ante una función comunicativa en aquellos casos específicos en que los enunciados verbales son transformados en señales musicales, como por ejemplo, en el llamado lenguaje del tambor.” El autor añade que, en realidad, éstas no operan rigurosamente aisladas, sino en relaciones más o menos recíprocas unas con otras (Cfr. Simon, 1985: 533-613). Por mi parte, considero que la función comunicativa de la música no se da únicamente de la manera en que lo concibe Simon. Pero esto será abordado en el último capítulo de la presente tesis.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS PARADIGMÁTICO DEL *VINUETE*

Los músicos de Chilocuil afirman que es imposible confundir a los *vinuetes* con *canarios*, *huapangos*, *danzas*, *corridos* o cualquier otro género musical que se practica en la comunidad. Una de las razones que esgrimen, es que los primeros pueden ser fácilmente identificados por el tipo de acompañamiento. En varias ocasiones se les pidió que mostraran cómo se ejecuta dicho acompañamiento. El resultado siempre coincidía tanto con los *azotes simples y dobles* organizados en la métrica de 2/4, como con el *tripleteado*; es decir, con los rasgueos característicos del grupo de *vinuetes* que se realizan en ese compás (figuras 1, 2, 4, 5 y 6 mostradas con anterioridad en el capítulo III.)¹

Figura 1.



Figura 2.

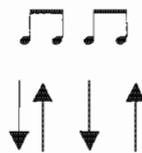


Figura 4.

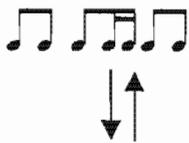


Figura 5.

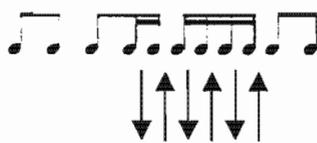
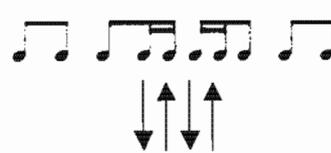


Figura 6.

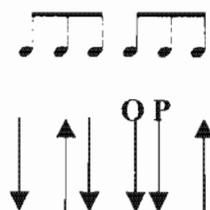


Los *vinuetes* que emplean el tipo de rasgueos mostrados arriba son designados por los músicos como “*úpicos*”. Evidentemente, estas características excluyen a todas las

¹ Es importante recordar que el *tripleteado* (figuras 3, 4 y 5) es en realidad un adorno que se suele interpolar azarosamente a lo largo de una ejecución.

piezas que se realizan en compás de 6/8 y cuyo acompañamiento es similar al que se emplea para tocar *huapangos* y *canarios* (figura 3).

Figura 3.



Al cuestionar a los músicos sobre la posibilidad de confundir –con base en los rasgueos- un *vinuete* del grupo en 6/8 con algún otro género, respondían que efectivamente el acompañamiento es igual, pero que en realidad estas piezas “no son tantas”. Además, “en ese caso el violín te dice lo que es; luego, luego se escucha que es *vinuete*”.

Sobre la base del señalamiento que hacen los músicos acerca de que el *vinuete* se distingue de otros géneros musicales por el tipo de acompañamiento y la melodía (“lo que marca el violín”), se procedió a indagar si existen rasgos idiosincráticos que doten de unidad e identidad a esta música. Por rasgos idiosincráticos me refiero a estructuras musicales que están presentes con relativa frecuencia y que coadyuvan a la definición identitaria del *vinuete*. Así, el objetivo no es encontrar características específicas en cada pieza del repertorio, sino aspectos comunes, genéricos. Para intentar resolver esta cuestión se llevó a cabo una metodología inspirada en el *análisis paradigmático*.

1. El método paradigmático como herramienta analítica de la lingüística, la musicología y la etnomusicología

El análisis paradigmático surge a principios del siglo XX como una aportación de la lingüística moderna. Se considera a Ferdinand de Saussure como el padre de dicha disciplina. Este autor señala que el primer objetivo de una ciencia del lenguaje debe ser el estudio de su funcionamiento sincrónico. Oponiéndose a la tesis de los *neogramáticos*, según la cual el lenguaje individual es el único lenguaje real, Saussure destaca la necesidad

de estudiar la lengua, definiendo a ésta como un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de la facultad del lenguaje en los individuos. Desde una perspectiva sincrónica, el autor afirma que la lengua debe ser vista como un sistema constituido por diversos elementos que presentan relaciones sintagmáticas -o de combinación de unidades- y relaciones paradigmáticas -o de selección de unidades- (cfr. Saussure, 1988). Estas nociones tuvieron un gran impacto no sólo dentro de la lingüística, sino en otras disciplinas como la antropología, la musicología y la etnomusicología.² Uno de los objetivos del análisis paradigmático es encontrar unidades discretas en cadenas sintagmáticas de sistemas culturales, sean éstos la lengua, el mito o la música.

En contraste con el análisis académico tradicional, el método paradigmático aplicado a la musicología y la etnomusicología parece particularmente conveniente en este estudio. El musicólogo Nicolás Ruwet señala que aunque ambas metodologías parten de la segmentación del fenómeno sonoro, con frecuencia los criterios de división, en el caso del análisis académico, no son claros ni se hacen explícitos; aparte de que comúnmente se basan en consideraciones apriorísticas. Por otro lado, se tiende a examinar los elementos de una secuencia sonora como algo inextricablemente unido y no se explicita cuál de dichos elementos fue el determinante para la segmentación, o si lo fue la combinación de varios.³ El análisis paradigmático, en cambio, se basa siempre en un único criterio: la repetición. Además, este método propone examinar separadamente los diferentes elementos de las secuencias sonoras, debido a que en cada estilo, época y cultura se consideran más pertinentes algunos rasgos que otros.(cfr. Ruwet, op.cit.) De esta manera, es posible encontrar estructuras similares en piezas musicales distintas que de otro modo no se harían

² El lingüista Roman Jakobson escribió un ensayo en el que propone que la creación artística, en culturas de tradición oral, es equivalente a la relación entre *habla y lengua*. Es decir, que la creación folklórica está sujeta a un conjunto de convenciones que el creador utiliza de manera inconsciente. Desde esta perspectiva, cada creación o recreación folklórica es un acto de habla, mientras que las convenciones compartidas socialmente constituyen un sistema (cfr. Jakobson, 1986). Sobre la aplicación del método paradigmático a la antropología, cfr. Lévi-Strauss, 1992. Acerca de la aplicación del análisis paradigmático a la musicología y la etnomusicología, cfr. Nattiez, 1997:7-20; Nattiez, 1990; Ruwet, en González y Camacho (en prensa); Pelinski, 2000: 43-72 y Arom, 2001:203-232.

³ Es importante anotar que esto no significa que el análisis académico deba ser desechado. Desde luego éste no sólo tiene valor, sino que funciona. Pero en gran medida ello se debe a que la música académica de occidente ha desarrollado un metalenguaje que explica su propia tradición. Desde nuestro punto de vista, el problema surge cuando se pretende aplicar los mismos criterios a culturas musicales diferentes, pues éstas no forzosamente comparten los mismos principios.

muy evidentes; por ejemplo, al separar los componentes relativos a la altura y el ritmo de una melodía se pueden observar variaciones rítmicas sobre un mismo contorno de alturas o variantes de alturas sobre las mismas estructuras rítmicas.

Cabe aclarar que aunque en muchos casos el análisis paradigmático ha sido empleado con el objetivo de encontrar la gramática que subyace a un código, este estudio no tiene la misma pretensión, pues ello implicaría no sólo el inventario de unidades discretas sino también las reglas de combinación y su funcionamiento. Implicaría, además, la posibilidad de generar a partir de un modelo sintético secuencias sintagmáticas reconocidas como *vinuetes* por los miembros de la comunidad. El corpus musical a disposición es insuficiente para alcanzar una meta así, ya que se requiere de un número importante de ejemplos de cada pieza.

2. Conceptos del análisis paradigmático aplicado al estudio de las músicas de tradición oral

El etnomusicólogo Simha Arom sugiere que se pueden extraer cinco conceptos de la lingüística estructural para el análisis de sistemas musicales transmitidos por tradición oral: *unidad distintiva pertinente o fenómeno, segmentación, clase paradigmática o paradigma, conmutación y clase de equivalencia*. En lingüística, la *unidad distintiva pertinente* se refiere a la estructura mínima capaz de indicar oposiciones de significado: el fonema. En el caso de la música “el equivalente de la unidad fonemática lingüística está constituido por una señal melódica mínima; se define por su contraste pertinente en relación a otras señales del mismo tipo, que en su conjunto constituyen un sistema escalar, una escala musical” (Arom, 2001:209). La *segmentación* es un procedimiento que consiste en dividir un enunciado o, en música, una secuencia musical en unidades discretas. El segmento es el resultado de esta operación, considerando tanto los elementos idénticos que aparecen en entornos diferentes como los elementos diferentes que aparecen en entornos idénticos. La *clase paradigmática o paradigma* es la agrupación en una misma clase de aquellos elementos o unidades que pueden ser sustituidos unos por otros, es decir, que poseen las mismas propiedades distribucionales. Las unidades de un paradigma deben tener un

elemento que les sea común y uno o diversos elementos variantes. En el análisis musical, la *clase paradigmática* se constituye por unidades que pueden presentarse en un sitio concreto de una secuencia musical. La *conmutación* es una operación que prueba la identidad de los elementos de un paradigma, es decir, su capacidad para entrar en las mismas construcciones, para ser sustituidos unos por otros. La *conmutación* es posible cuando hay dos o más elementos que, por presentar las mismas propiedades distribucionales, constituyen una *clase de equivalencia*. Como ya se mencionó, los distintos elementos de un paradigma presentan al menos un rasgo común y uno variante; este último hace posible la distinción entre ellos. La posición que este rasgo diferenciador ocupa en el interior de un paradigma constituye un *punto de sustitución*. (Cfr. Arom, op.cit.: 208-211).

3. Análisis paradigmático aplicado a los *vinuetes*

3.1. Descripción del corpus de transcripciones

El corpus de *vinuetes* sobre el que se llevó a cabo el análisis paradigmático consta de 42 transcripciones.⁴ Éstas corresponden a una selección de piezas registradas en audio durante las celebraciones de *Xantolo* en el 2001 y 2002.⁵ En cada transcripción se consignan la melodía, el compás, la armadura, la armonía (los acordes básicos) y el tempo aproximado; además de datos como los nombres de los intérpretes, la fecha y el lugar de ejecución y la denominación asignada al *vinuete* en el momento en el que fue tocado. En el capítulo III de esta tesis se apuntó que algunas veces los músicos de Chilocuil –como los de muchos otros lugares del país– afinan sus instrumentos aproximadamente medio tono por debajo de nuestro referente. Para fines prácticos, se decidió igualar las transcripciones, tomando como punto de referencia el *la 440*. A pesar de que los *vinuetes* constan básicamente de una, dos o tres frases que se repiten sistemáticamente a lo largo de la pieza, se transcribió toda la secuencia en vez de simplemente colocar puntillos de repetición, ya

⁴ Ver transcripciones al final de esta tesis.

⁵ La selección se debió principalmente a razones técnicas. Como la mayoría de las piezas fueron registradas durante las ceremonias, algunas presentan problemas que dificultan la transcripción. No obstante, el total de *vinuetes* grabados alcanza la cantidad aproximada de 100, ya que además de los registros hechos durante la celebración de *Xantolo* en los años 2001 y 2002, se poseen grabaciones de *vinuetes* tocados durante un ritual de *Velación de Cruz* efectuado en marzo del 2003.

que interesaba consignar todas las posibles variantes, debido a que este aspecto es fundamental para el tipo de análisis que se realizó así como para el objetivo que se perseguía. A cada frase se le consignó un número a la izquierda del pentagrama. En los casos en los que la definición de un sonido no era clara se optó por anotar aquel que con más frecuencia se presentaba en el mismo lugar.

En algunas de las piezas transcritas, el violín es ejecutado por Rosalino Martínez y la jarana por Maurilio Hernández. En otras, es este último quien toca el instrumento melódico, mientras que Joaquín Morales realiza la parte que le corresponde a la jarana. En ambos casos Alejandro Peña toca la huapanguera.⁶ El contar con piezas interpretadas por diferentes violinistas permite comparar tanto repertorios como distintas maneras de recrear un mismo *vinuete*.

3.2. Procedimiento

Partiendo del señalamiento que hacen los músicos acerca de que el *vinuete* se distingue de otros géneros musicales practicados en la comunidad por el tipo de acompañamiento y la melodía (“lo que marca el violín”), se decidió separar los elementos de las secuencias musicales para someterlos al análisis. De modo que se examinaron como rasgos pertinentes el rasgueo y la melodía. Esta última fue dividida a la vez en altura y ritmo.⁷ La armonía no se incluyó dentro del análisis debido a que, a decir de los músicos, no es un rasgo que identifique particularmente al *vinuete*.⁸ La misma razón prevaleció para

⁶ Excepto en los *vinuetes* 31-33 en donde no hubo huapanguera y 34-38 donde, a petición de los propios músicos, la ejecución de este instrumento corrió a cargo del Dr. Gonzalo Camacho.

⁷ Esta división de la melodía en altura y ritmo, respondió a la necesidad de encontrar pertinencias. Como se señaló anteriormente, en apariencia una configuración melódica puede ser diferente de otra por su organización rítmica, pero al abstraer, por ejemplo, la altura, es posible encontrar estructuras similares.

⁸ En el capítulo III se señaló que los acordes empleados en el acompañamiento de los *vinuetes* son los que corresponden a los grados I, IV y V, junto con acordes de “adorno”. Sin embargo éstos también se emplean en varios de los géneros que se tocan en la comunidad. Aunque la armonía que se genera a partir de ciertas variantes de ejecución, sobre todo en la huapanguera, es de una gran riqueza y amerita un estudio, no ha sido considerada aquí dado que no constituye un rasgo específico de los *vinuetes* y los músicos señalan que éstos no se reconocen sobre la base de dicho rasgo.

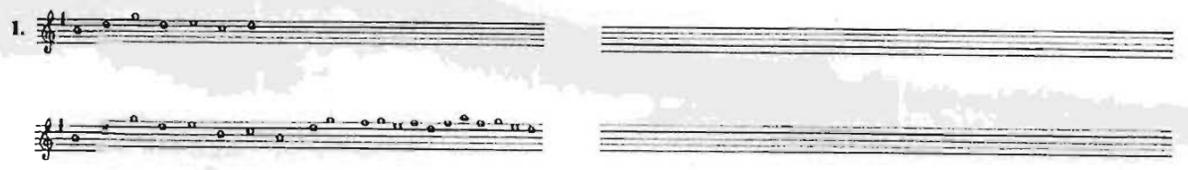
omitir el timbre: el *trío huasteco* es una dotación que se emplea en la comunidad para ejecutar diversos tipos de música.

El procedimiento de análisis para cada uno de los elementos mencionados (rasgueo, altura y ritmo) se rigió por el criterio de repetición. Al respecto, el musicólogo Nicolás Ruwet dice: “repetición significa identidad entre segmentos repartidos en diversos sitios de una cadena sintagmática”(Ruwet, op.cit.:61). Bajo este criterio, se anotó de manera horizontal la cadena sintagmática del elemento a analizar. Pero cada vez que se repetía un segmento, éste se anotaba en el pentagrama inferior, debajo de la unidad similar. Para identificar las frases, se consignó el número que les corresponde en la transcripción.⁹ Por otra parte, la aparición de cada frase fue escrita en el pentagrama inferior a aquél en el que se encontraba la última unidad de la que le precedía. De esta manera, uno puede leer la secuencia sintagmática de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, sin perder de vista de qué frase se trata. Pero al mismo tiempo, se van dibujando columnas verticales que dan cuenta de las unidades discretas repetidas. En el caso de la altura, se verá que no fue anotada la repetición de un mismo sonido, ya que lo que se buscaba era la estructura conformada a partir de la sucesión de alturas diferentes. Éstas fueron escritas como redondas, pues la configuración rítmica se analizó por separado.

Dado que el procedimiento descrito requiere de una gran cantidad de papel, se incorpora aquí tan sólo un ejemplo de las propiedades distribucionales que presenta la secuencia de alturas del *vinuete* correspondiente al número 11 del corpus de transcripciones: *El altar* (ver transcripciones).

⁹ Aunque los conceptos de frase y semifrase provienen del análisis tradicional, se decidió emplearlos con el propósito de guiar al lector en la ubicación de los paradigmas. Sin embargo, debe tomarse en cuenta que el número de compases en los que se realizan no siempre coincide con lo que en el análisis tradicional se considera como frase “típica” (4 u 8).

11. El altar

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

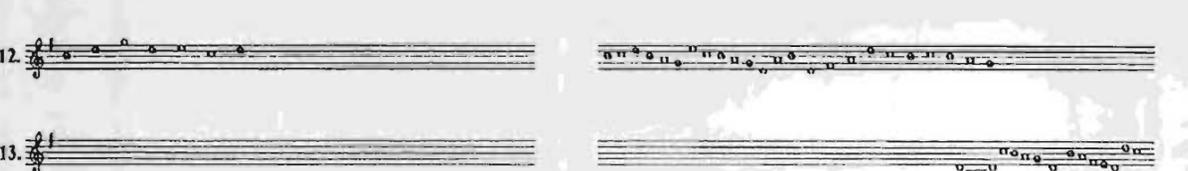
6. 

7. 

8. 

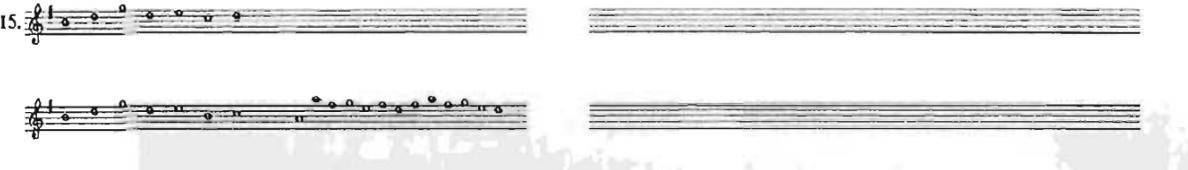
9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

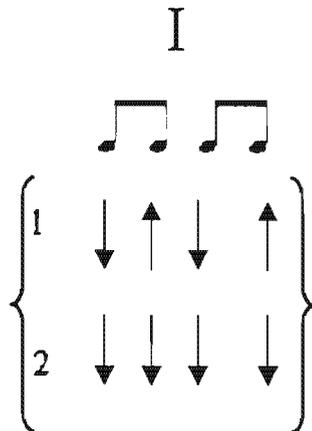
20. 

4. Exposición de los paradigmas encontrados¹⁰

Tras haber analizado rasgueo, altura y ritmo, se procedió a comparar los resultados. A continuación se exponen los paradigmas encontrados. A cada uno se le ha sido asignado un número romano. El I y el II corresponden a los paradigmas de rasgueo encontrados en los *vinuetes* del grupo en 2/4; el III a los rasgueos de las piezas en 6/8. Del IV al VI y del VII al VIII representan las estructuras paradigmáticas de la configuración rítmica de la melodía de las piezas en 2/4 y 6/8 respectivamente. Los paradigmas IX-XII corresponden a la altura de los *vinuetes* de ambos grupos. Los números arábigos y las letras refieren a los diferentes elementos que conforman una misma clase de equivalencia.

4.1. Paradigmas de rasgueo del grupo de *vinuetes* en 2/4.

Paradigma de rasgueo I



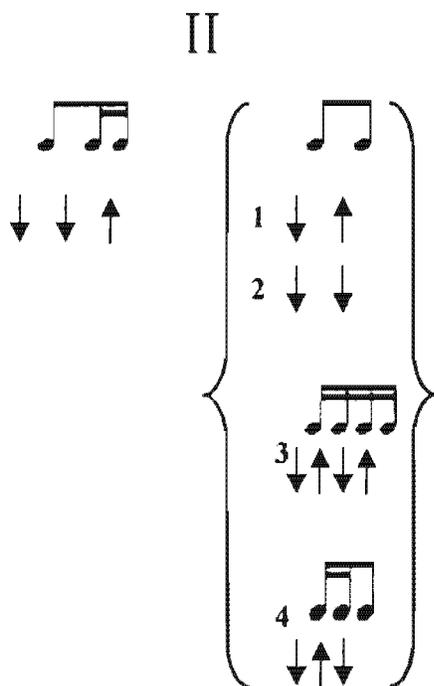
Clase de equivalencia

El paradigma I presenta dos elementos que constituyen una clase de equivalencia por tener la misma propiedad distribucional. Éstos son reconocidos por los músicos como equivalentes y conmutables, pues cualquiera de ellos, o los dos, pueden ser usados para

¹⁰ Los resultados aquí expuestos son aproximativos. Se basan en criterios de frecuencia, por lo que los paradigmas no expresan todas las variantes posibles. Para llegar a resultados más conclusivos en este sentido, se debería analizar un corpus de *vinuetes* mayor.

acompañar un *vinuete*, y sólo ser interrumpidos por la interpolación del paradigma II. El elemento invariable, en este caso, es el ritmo sobre el cual se ejecutan los rasgueos (2/4).

Paradigma de rasgueo II

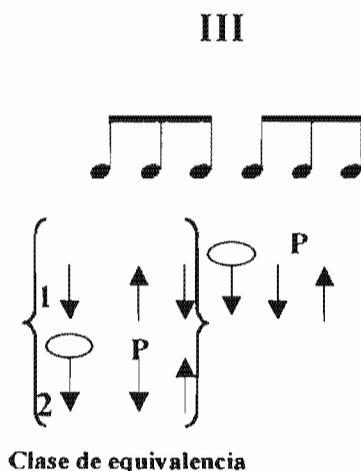


Clase de equivalencia

El paradigma II corresponde a lo que los músicos denominan *tripleteado* o *adorno*. Por paradójico que parezca, el hecho de que este paradigma se presente azarosamente a lo largo de una pieza, es una propiedad distribucional pues representa una constante. La unidad que aparece en la columna sin corchetes es invariable, es decir, constituye el elemento común del paradigma. Los elementos de la columna entre corchetes conforman una clase de equivalencia debido a su propiedad distribucional.

4.2. Paradigma de rasgueo del grupo de *vinuetes* en 6/8

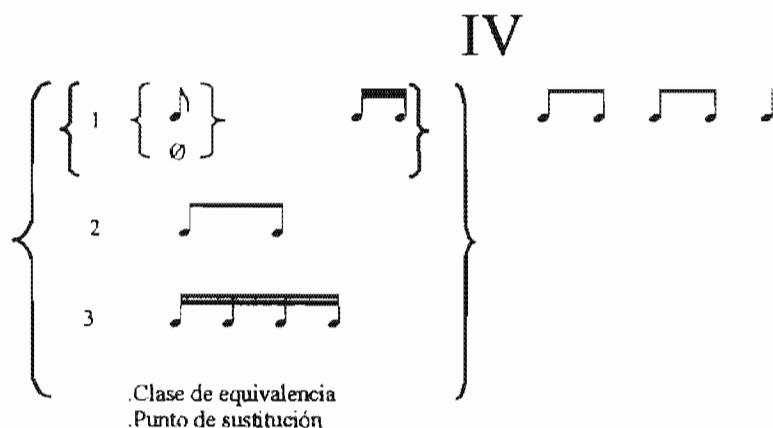
Paradigma de rasgueo III



La propiedad distribucional del paradigma III consiste en que puede aparecer indistintamente a lo largo de una pieza. Los elementos de la columna entre corchetes conforman una clase de equivalencia porque comparten la misma propiedad distribucional. Representan, además, un punto de sustitución debido a su conmutabilidad.¹¹

4.3. Paradigmas rítmicos del grupo de *vinuetes* en 2/4

Paradigma rítmico IV



¹¹ La unidad 2 de la clase de equivalencia del paradigma III, fue tomada en cuenta a partir de que los músicos la señalaron al hablar del tipo de acompañamiento de los *vinuetes* en 6/8. Sin embargo, no se encontró este tipo de variante en ninguna de las piezas analizadas. No obstante, ha sido incluida porque el señalamiento de los músicos conduce a considerar que es una variante posible.

El paradigma IV tiene en la primera columna entre corchetes tres elementos que constituyen una clase de equivalencia debido a su propiedad distribucional. El primero presenta a su vez, dos maneras indistintas de realizarse, por lo que éstas representan un punto de sustitución dentro de la clase de equivalencia. Las unidades afuera de los corchetes corresponden a los elementos invariables del paradigma. Éste es uno de los más recurrentes en el corpus de *vinuetes* en 2/4. Puede aparecer tanto al inicio como en el cierre de una semifrase.

Paradigma rítmico V¹²

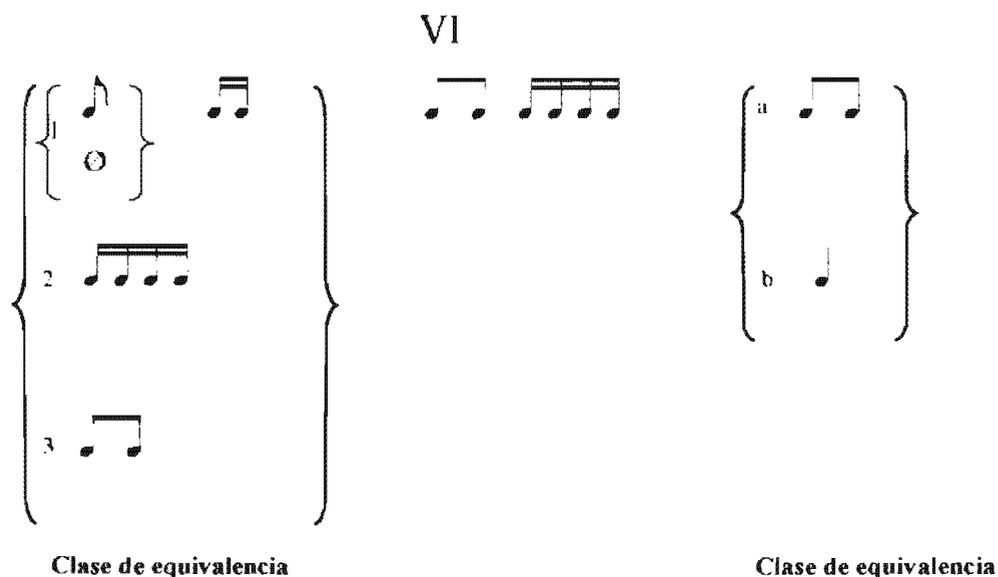
V

Clase de equivalencia	Clase de equivalencia	

El paradigma V aparece sistemáticamente en el cierre de semifrases, es decir, presenta siempre la misma propiedad distribucional. Las unidades de la primera y segunda columnas entre corchetes representan los elementos variables del paradigma y constituyen una clase de equivalencia por su distribución. El rasgo invariable corresponde a los elementos ubicados afuera de los corchetes.

¹² En ocasiones las figuras |octavo-2dieciseisavos o 2 dieciseisavos-|octavo se ejecutan "atresilladas", de modo que esto podría constituir una variante más.

Paradigma rítmico VI



Con excepción del *vinuete* 7, el elemento **a** de la segunda columna entre corchetes del paradigma **VI**, siempre aparece cuando éste se presenta al inicio de una semifrase, mientras que el **b** de la misma columna se encuentra como cierre de semifrase. Las unidades al interior de las columnas entre corchetes conforman clases de equivalencia debido a su propiedad distribucional. Los elementos invariantes del paradigma se ubican afuera de los corchetes. Este paradigma presenta un principio de equivalencia formal, pero dependiendo del elemento de la segunda columna, tiene una propiedad distribucional diferente.

Se podría considerar que los paradigmas **IV**, **V** y **VI** (este último sólo cuando va acompañado del elemento **b**), conforman una clase de equivalencia dentro de un paradigma mayor, en tanto que los tres poseen la misma propiedad distribucional (cierre de semifrase). Sin embargo para poder afirmar esto, tendríamos que encontrar que las unidades que los preceden son invariables, y aún en ese caso sólo podríamos decir que dichos paradigmas constituyen una clase de equivalencia en determinados tipos de *vinuetes* (tipos de secuencias sintagmáticas). Lo anterior sí ocurre, pero muy escasamente. La pieza 40, por ejemplo, presenta indistintamente los paradigmas **IV** y **V** en una misma posición, lo cual nos permite pensar que para ese tipo de *vinuete* dichos paradigmas constituyen elementos

de una misma clase de equivalencia (ver Ubicación de los paradigmas en los *vinuetes analizados*, ejemplo 40). No obstante, no se puede extender esta afirmación a todas las piezas que tienen alguno de los dos paradigmas, debido a que hasta el momento no se ha encontrado en todas ellas sustitución.¹³

4.4. Paradigmas rítmicos del grupo de *vinuetes* en 6/8

Paradigma rítmico VII

VII

Clase de equivalencia
Clase de equivalencia

El paradigma VII abarca siempre semifrases enteras. Las unidades dentro de las columnas entre corchetes constituyen clases de equivalencia debido a su propiedad distribucional. La unidad ubicada afuera de los corchetes representa el elemento invariable del paradigma.

¹³ Para poder llegar a una conclusión al respecto, se requieren varios ejemplos de cada tipo de *vinuete*.

Paradigma rítmico VIII

VIII

The diagram illustrates the rhythmic paradigm VIII. It consists of two columns of musical notation. The left column shows a sequence of notes with two bracketed units labeled '1' and '2'. The right column shows a sequence of notes with four bracketed units labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Unit 'b' contains two sub-units, 'd' and 'e'.

Clase de equivalencia

Clase de equivalencia

Al igual que en el paradigma VII, el VIII abarca semifrases enteras. Las unidades dentro de las columnas entre corchetes constituyen clases de equivalencia debido a su propiedad distribucional. El elemento invariable del paradigma se ubica afuera de los corchetes. La unidad **b** de la segunda columna presenta a su vez dos elementos. Éstos se presentan indistintamente; conforman un punto de sustitución debido a su conmutabilidad.

4.5. Paradigmas de altura¹⁴

Paradigma IX

IX

Clase de equivalencia

El paradigma de altura **IX** siempre aparece al inicio de una semifrase. Los elementos al interior de la columna entre corchetes constituyen una clase de equivalencia debido a su propiedad distribucional. La unidad ubicada afuera de los corchetes representa el elemento invariable del paradigma.

¹⁴ Para la elaboración de los diferentes paradigmas de altura, se transportaron todas las piezas a la tonalidad de Sol Mayor, debido a que el interés no se centraba en los sonidos reales sino en la secuencia interválica.

Paradigma de altura X

X

The image shows a musical score for a piece titled "Paradigma de altura X". The score is written on ten staves, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into two main sections by a vertical line. The first section, on the left, contains staves 1 through 9, and the second section, on the right, contains staves 10 through 19. Each section is further divided into two columns by a vertical line. The first column of each section contains staves 1-5 and 6-10 respectively, and the second column contains staves 6-10 and 11-15 respectively. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The overall structure is a 10-staff piece, with the first section being 9 staves long and the second section being 10 staves long.

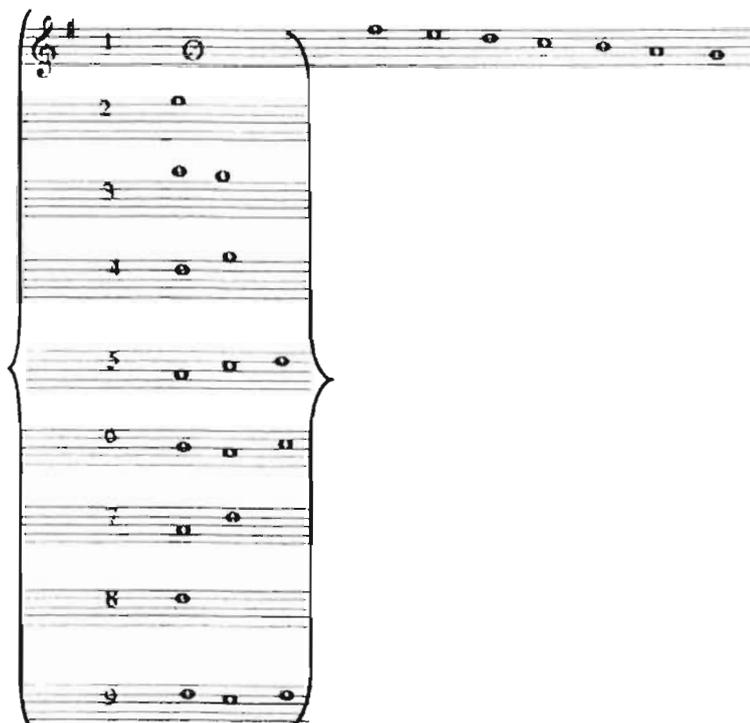
Clase de equivalencia

Clase de equivalencia

El paradigma X constituye una estructura de cierre de frase. Los elementos al interior de cada columna entre corchetes conforman clases de equivalencia, dada su propiedad distribucional.

Paradigma de altura XI

XI



Clase de equivalencia

El paradigma XI aparece siempre como cierre de una semifrase. Los elementos al interior de la columna entre corchetes constituyen una clase de equivalencia pues comparten la misma propiedad distribucional.

Paradigma de altura XII

XII

The image shows a musical score for Paradigma XII, consisting of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are distributed across the staves as follows: Staff 1: G4, A4, B4, C5; Staff 2: A4, B4, C5; Staff 3: B4, C5; Staff 4: G4; Staff 5: A4, B4, C5; Staff 6: B4, C5. There are two large brackets below the staves. The first bracket, labeled 'Clase de equivalencia', groups the notes G4, A4, B4, and C5 across all staves. The second bracket, also labeled 'Clase de equivalencia', groups the notes A4, B4, and C5 across all staves. The notes are represented by small squares on the staves.

Clase de equivalencia Clase de equivalencia

El paradigma XII ocupa siempre una posición de cierre de semifrase. Los elementos al interior de la columna entre corchetes constituyen una clase de equivalencia dado que comparten la misma propiedad distribucional.

Con excepción de IX, todos los paradigmas de altura expuestos ocupan una posición de cierre de semifrase. Se podría considerar que X, XI y XII constituyen una clase de equivalencia dentro de un paradigma mayor, dada su propiedad distribucional. Pero las mismas razones que se ofrecieron al hablar de los paradigmas IV, V y VI impiden afirmar tal aseveración.

Finalmente, cabe señalar que los paradigmas expuestos fueron elaborados colocando los elementos de las columnas entre corchetes en una disposición que representa mayor o menor frecuencia de aparición a lo largo de todo el corpus analizado. Esto quiere decir que si se leen las columnas de arriba hacia abajo, cada elemento muestra una mayor frecuencia en relación al que se encuentra por debajo de él. De este manera, las realizaciones más comunes corresponden siempre a la lectura horizontal de la primera línea del paradigma.

5. Ubicación de los paradigmas en los *vinuetes* analizados.

A continuación se muestra la ubicación de los paradigmas rítmicos y de altura en cada uno de los *vinuetes* analizados. En lo que se refiere a los paradigmas de rasgueo, se ha

omitido este procedimiento debido a que, como se apuntó anteriormente, todas las piezas del grupo en 2/4 hacen uso indistinto de los paradigmas I y II, mientras que las del conjunto en 6/8 emplean siempre el III.

Para facilitar la lectura, cabe señalar que el número romano indica el paradigma que le fue asignado. El signo arábigo y la letra minúscula que lo acompañan se refieren a las opciones de la primera y segunda columnas entre corchetes, respectivamente (cfr. *supra*). El dígito en negritas, colocado a la izquierda de cada explicación, se corresponde con el que recibe el *vinuete* en cuestión en las transcripciones. Las letras mayúsculas indican el tipo de frase. El número a la izquierda del pentagrama se colocó con el fin de facilitar que el lector ubique en la transcripción el ejemplo extraído. Los corchetes colocados debajo de los ejemplos musicales, señalan el segmento que corresponde al paradigma encontrado. Al final se consignan las realizaciones de los paradigmas prescindiendo del ritmo (si los paradigmas son de altura) o de la altura (si los paradigmas son rítmicos).

Ejemplo:

40. La frase A del *vinuete* 40 tiene los paradigmas V 1b y IV 1. El primero puede ser sustituido indistintamente por IV 1 o IV 2. La frase B muestra los paradigmas IV 1, VI 1b y V 1b.

40.

A

1

[* V 1b] [IV 1]

A

2

[IV 1]

A

4

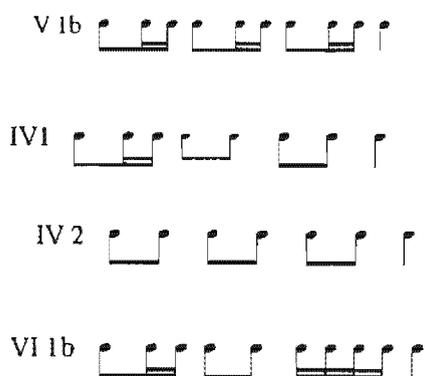
[IV 2]

40.

B

3

[IV 1] [VI 1b] [IV 1] [V 1b]



Explicación: El *vinuete* 40 presenta en la frase A el paradigma rítmico V, en una realización que se elabora a partir de las opciones representadas por los elementos 1 y b de la primera y segunda columnas entre corchetes, respectivamente. El paradigma V puede ser sustituido por el IV, con la elección de las unidades 1 o 2 de la primera columna entre corchetes, tal como se puede apreciar en las líneas 2 y 4 de la transcripción correspondiente a este *vinuete*. La frase B presenta el paradigma IV en una realización elaborada a partir de la opción por el elemento 1 de la primera columna entre corchetes. El paradigma VI también aparece en esta frase, mostrando las unidades 1 y b de la primera y segunda columnas entre corchetes, respectivamente.

5.1. Ubicación de los paradigmas rítmicos en el grupo de *vinuetes* en 2/4

4. La frase A del *vinuete* 4 presenta el paradigma IV 1. El motivo con asterisco aparece modificado a partir de la línea 9, mostrando también el paradigma IV 1. Éste aparece además en la frase B, pero con el uso indistinto de los elementos 1 y 3.

4.

A 1

[IV1] [IV1] [IV1] [*]

A 9

[IV1]

B 4

[IV3] [IV1] [IV3]

IV 1

IV 3

6. La frase A del *vinuete* 6 muestra el empleo del paradigma IV 1. El motivo con asterisco puede presentar indistintamente el paradigma IV con los elementos 1 o 2. La frase B exhibe los paradigmas IV 1 y V 1a.

6.

A 1

[* IV 2] [IV 1]

A 2

[IV 1]

B 3

[IV 1] [V 1a] [IV 1] [V 1a]

IV 2

IV 1

V 1a

33. Al igual que el *vinuete* 6, en la frase A del 33 aparece el paradigma IV 1, y el motivo con asterisco presenta indistintamente IV 2 o IV 1. La frase B exhibe los paradigmas IV 1, VI 1b, y V 1b.

33.

A. 1 [* IV 2] [IV 1]

A. 4 [IV 1]

B. 3 [IV 1] [VI 1b] [IV 1] [V 1b]

IV2 VI 1b

IV 1 V 1b

40. La frase A del *vinuete* 40 tiene los paradigmas V 1b y IV 1. El primero puede ser sustituido indistintamente por IV 1 o IV 2. La frase B muestra los paradigmas IV 1, VI 1b y V 1b.

40.

A. 1 [* V 1b] [IV 1]

A. 2 [IV 1]

A. 4 [IV 2]

B. 3 [IV 1] [VI 1b] [IV 1] [V 1b]

V 1b 

IV1 

IV 2 

VI 1b 

7. En el *vinuete* 7 se emplea el paradigma VI 2a en sus tres frases.

7.

A 

B 

C 

VI 2a 

16. La frase A del *vinuete* 16 muestra los paradigmas VI 2a y VI 2b. El inicio puede ser sustituido por VI 1a. Las frases B y C exhiben el paradigma VI 2b.

16.

A. 1 [* VI 2a] [VI 2a] [VI 2b]

A. 2 [VI 1a]

B. 3 [VI 2b]

C. 7 [VI 2b]

VI 2a

VI 2b

VI 1a

8 y 23. Tanto el *vinuete* 8 como el 23, presentan el paradigma IV 1 en la frase B.

8. B. 2 [IV 1]

23. B. 2 [IV 1]

IV 1

9. En la frase A del *vinuete* 9 aparece el paradigma IV 1. El primer motivo con asterisco puede ser sustituido por IV1, lo mismo que el segundo. El tercer motivo con asterisco puede ser sustituido por V 1a.

9.

A
1

[IV1] [IV1] [*] [IV1] [*] [* IV1]

A
4

[IV1]

A
5

[IV] [VIa]

IV 1

V 1a

10. La frase A del *vinuete* 10 presenta el paradigma VI ,con el uso indistinto de los elementos 2a y 1a, así como el IV 3. Los motivos con asterisco pueden ser sustituidos por V 2a. Este último también aparece en la frase B lo mismo que VI 1a.

10.

A
1

[VI 2a] [*] [VI 2a] [* IV 3]

A
2

[V 2a]

A
4

[V 2a]

10.

B
3

[VI 1a] [V 2a] [VI 1a] [IV 3]

VI 2a

IV 3

V 2a

41. En la frase A del *vinuete* 41 aparecen los paradigmas VI 1a, IV 3, y VI 3a. La frase B presenta VI 1a y IV 3. El motivo con asterisco puede ser sustituido por V 2a.

VI 1a

IV 3

VI 3a

V2a

12. El paradigma IV 1 aparece en las frases A y B del *vinuete* 12.

IV 1

38. Las frases A y B del *vinuete* 38 exhiben los paradigmas IV 1 V 1a.

38

IV 1

V 1a

26. En la frase A del *vinuete* 26 aparece el paradigma IV 1. La frase B exhibe los paradigmas V con las opciones 1b y 1a, y el IV 1. El motivo con asterisco puede ser sustituido por IV 1.

26.

IV 1

V 1b

V 1a

15. El *vinuete* 15 muestra el paradigma V con el uso indistinto de las opciones 1a y 1b en sus dos frases.

15.

A 1 [* V 1a]

A 2 [V 1b]

B 3 [* V 1a]

B 9 [V 1b]

V 1a

V 1b

21. Tanto la frase A como la B del *vinuete* 21 presentan el paradigma V 1a.

21.

A 1 [V 1a]

B 2 [V 1a]

V 1a

13 y 28. Los *vinuetos* 13 y 28 exhiben el paradigma IV 1 en la frase A, y V 1a, VI 1b y V 1b en la frase B.

13.

A

[IV 1] [IV 1] [IV 1]

B

[V 1a] [VI 1b] [V 1b] [VI 1b]

28.

A

[IV 1] [IV 1] [IV 1]

B

[V 1a] [VI 1b] [V 1b] [VI 1b]

IV 1

V 1a

VI 1b

V 1b

20. La frase A del *vinuete* 20 tiene los paradigmas VI 2a y IV 3. El primero puede ser sustituido por VI 1a.

20.

A 1

[* VI 2a] [IV 3] [VI 2a] [IV 3]

A 2

[VI 1a]

VI 2a

VI 1a

IV 3

25. En el *vinuete* 25 aparece el paradigma VI 1a, tanto en la frase A como la B.

25.

A 1

[VI 1a]

25.

B 2

[VI 1a]

VI 1a

29. Las frases A y B del *vinuete* 29 presentan los paradigmas IV 1 y VI 1b, así como el V con el uso indistinto de los elementos 4a, 4b y 1a.

29. A 1

[IV 1] [IV 1] [VI 1b] [IV 1] [IV 1] [* V 4a]

A 10 [V 4b]

29. B 3

[IV 1] [IV 1] [VI 1b] [IV 1] [IV 1] [V 1a]

IV 1

VI 1b

V 4a

V 4b

V 1a

37. La frase A del *vinete* 37 muestra el paradigma VI con el uso indistinto de los elementos 2a y 1a, así como IV 3.

37. A 1

[* VI 2a] [IV 3] [VI 1a] [IV 3]

A 4 [VI 1a]

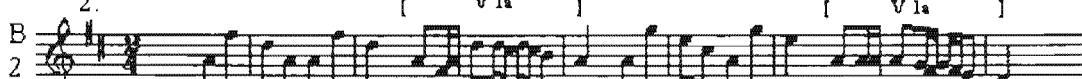
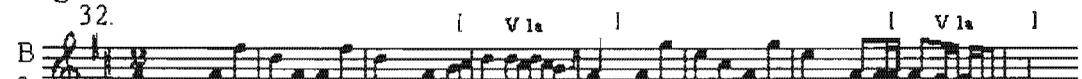
VI 2a 

IV 3 

VI 1a 

2. Las frases A y B de los ejemplos 2 y 32 presentan el paradigma V 1a.



2.
A 1 
B 2 
32.
A 1 
B 3 

V 1a 

22. El *vinuete* 22 presenta el paradigma V 1a tanto en la frase A como en la B. Esta última muestra, en ocasiones, el paradigma V 3 a también.

22

A 1

22.

B 3

[V 1a] [V 1a]

[V 3a] [V 3a]

V 1a

V 3a

11 y 34. Los *vinuetes* 11 y 34 presentan los paradigmas IV 1 y V 1a, tanto en la frase B como en la C.

11.

B 2

11.

C 5

[IV 1] [IV 1] [V 1a]

[IV 1] [IV 1] [IV 1] [V 1a]

34

B 2

34

C 3

[IV 1] [IV 1] [V 1a]

[IV 1] [IV 1] [IV 1] [V 1a]



27. La frase B del *vinuete* 27 muestra el paradigma V con el uso indistinto de los elementos 1a y 3a. Algunas veces en lugar del V, aparece IV 2 en el mismo lugar.



5.2. Ubicación de los paradigmas rítmicos en el grupo de *vinuetes* en 6/8

1 y 18. A pesar de que los *vinuetes* 1 y 18 son muy parecidos en consideración a las alturas, se diferencian por su configuración rítmica. El ejemplo 1 presenta el paradigma VII 1a en sus dos frases, mientras que el 18, el VIII 1a.

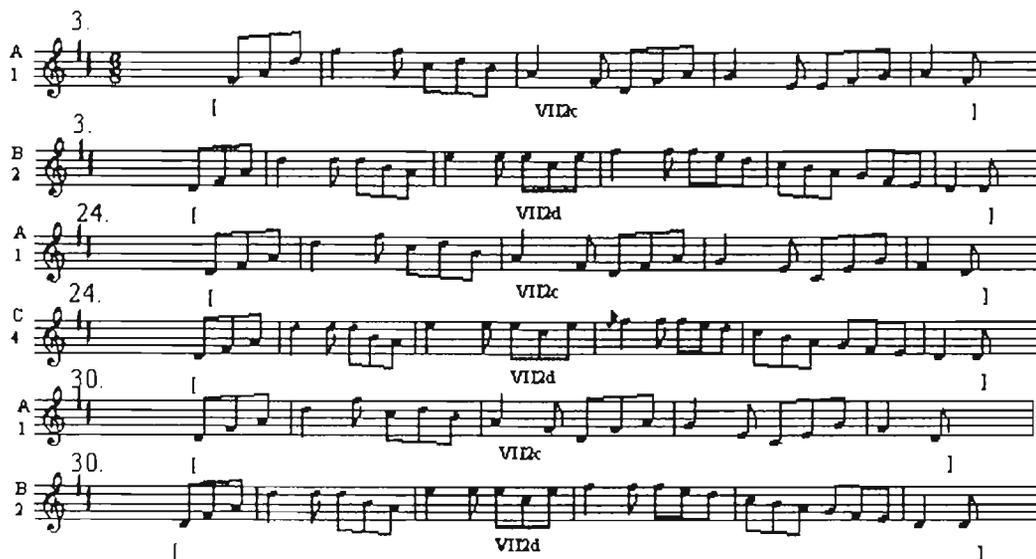


VII 1a 



VIII 1a 

3, 24 y 30. Los *vinuetes* 3 y 30 presentan el paradigma VII 2c en la frase A, y el VII 2d en la B. El 24 muestra el paradigma VII 2c en la frase A y el VII 2d en la C.



VII 2c 

VII 2d 

5. El *vinuete* 5 tiene el paradigma VII 1b tanto en la frase B como en la C.



The image shows two staves of music, labeled B and C. Staff B is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains a sequence of notes: a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter rest. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The first and last notes are bracketed with ']' and ']' respectively. The middle section is labeled 'VII 1b'. Staff C is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/8 time signature. It contains a sequence of notes: a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter rest. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The first and last notes are bracketed with '[' and ']' respectively. The middle section is labeled 'VII 1b'.

VII 1b 

17. El *vinuete* 17 muestra el paradigma VIII 1a, en las dos partes que constituyen la frase A.



The image shows a single staff of music, labeled A. It is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains a sequence of notes: a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter rest. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The first and last notes are bracketed with '[' and ']' respectively. The middle section is labeled 'VIII 1a'.

VIII 1a 

14. El *vinuete* 14 exhibe el paradigma VIII 1a en sus dos frases.

14. A 1 [VIII 1a]
 14. B 2 [VIII 1a]

VIII 1a

19. El *vinuete* 19 presenta los paradigmas VIII 1a y VIII 1c en la frase A.

19. A 1 [VIII 1a] [VIII 1c]

VIII 1a

VIII 1c

31, 35, 39 y 42. La frase A de los *vinuetes* 31 y 35 muestra el paradigma VIII 2bd, mientras que la A de 39 y 42 presenta el mismo paradigma pero con el uso indistinto de los elementos 2bd o 2be. La frase B de 31 y 35 muestra siempre el paradigma VII 1b. La B de 39 y 42 exhibe el VII, con empleo indistinto de los elementos 1a o 1b.

31. A 1 [VIII 2bd]

31. B 2 [VII 1b]

35. A 1 [VIII 2bd]

35. B 2 [VII 1b]

39. A 9 [VIII 2bd] [VIII 2be]

39. B 4 [VII 1a] [VII 1b]

42. A 1 [VIII 2bd] [VIII 2be]

42. B 2 [VII 1a]

VIII 2bd 

VII 1b 

VIII 2be 

VII 1a 

36. El *vinuete* 36 muestra, tanto en la frase A como la B, el paradigma VII 1a.

36. A 1 [VII 1a]
 36. B 2 [VII 1a]

VII 1a

5.3. Ubicación de los paradigmas de altura en el grupo de *vinuetes* en 2/4

2, 22 y 32. Los *vinuetes* 2, 22 y 32 son muy similares. La frase B de 2 y 32 muestra el paradigma XII 4a, mientras que la B de 22 exhibe el mismo paradigma pero con los elementos 3b.

2. B 2 [XII 4a]
 32. B 3 [XII 4a]

XII 4a

22. B 3 [XII 3b]

XII 3b

4. El *vinuete* 4 no tiene ninguno de los paradigmas de altura expuestos.

6, 33 y 40. Los ejemplos 6, 33 y 40 son muy similares. La frase B presenta el paradigma XI, aunque en el *vinuete* 6 aparecen indistintamente los elementos 5 y 6, mientras que en 33 y 40, la unidad 2.

6.

[* XI 5]

B
7 [XI 6]

XI 5

XI 6

33.

[XI 2]

[XI 2]

XI 2

XI 2

7 y 16. Los *vinuetes* 7 y 16 son muy similares. La frase B exhibe el paradigma X, pero en el *vinuete* 7 se emplean los elementos 4a, y en el 16, las unidades 7b.

7.

B
2

X 4a

X 4a

16.

B
3

X 7b

X 7b

8 y 23. Los *vinuetes* 8 y 23 son muy similares. La frase A muestra el paradigma X 2a. La B presenta IX 6 y X 4b.

8.

A
1

X 2a

23.

A
1

X 2a

X 2a

8.

B
2

IX 6

X 4b

23.

B
2

IX 6

X 4b

IX 6

IX 6

9. La frase A del *vinuete* 9 emplea el paradigma XII 2b la primera vez que aparece. El resto de ocasiones presenta el mismo paradigma pero con el uso indistinto de los elementos 1a y 2a.

9.

[* XII 2b]

A 2 [XII 1b]

A 5 [XII 2a]

XII 2b

XII 1b

XII 2a

10. A lo largo de todo el *vinuete* 10 se puede ver el empleo de los paradigmas XII con el uso indistinto de los elementos 1c, 3c y 3b y XI con los elementos 7 y 8.

10.

A 1 [XII 1c]

B 3 [XI 7]

XII 1c

XI 7

41. El *vinuete* 41 muestra el paradigma XII 5b en la frase A. Este último está presente también en la frase B, pero con el uso indistinto de los elementos 3b y 5b.

The image displays musical notation for Vinuete 41. It consists of two staves, A and B, and two separate paradigm examples below them. Staff A is labeled '41.' and 'A' with a '1' below the staff. Staff B is labeled '41.' and 'B' with a '5' below the staff. Both staves are in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Staff A contains a melodic line with several eighth-note patterns and a final quarter note, with a bracketed label '[XII 5b]' at the end. Staff B contains a similar melodic line with a different rhythmic pattern, also ending with a bracketed label '[XII 3b]'. Below the staves are two separate paradigm examples: 'XII 5b' and 'XII 3b', each shown on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The 'XII 5b' paradigm consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'XII 3b' paradigm consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

11, 34 y 27. Los *vinuetes* 11, 34 y 27 son muy similares. La frase B presenta el paradigma XII, pero en el caso del *vinuete* 11 siempre tiene los elementos 2a, mientras que en el 34 se usan las unidades 1a. La frase C del *vinuete* 11, muestra sistemáticamente el empleo del paradigma XII 2a, y la C del 34 presenta el mismo paradigma, pero los elementos 2a y 1a aparecen indistintamente. El *vinuete* 27 no tiene la frase C de los anteriores. Por otra parte, la B es un poco distinta y sólo una vez presenta el paradigma XII 1a y dos veces el XII 4a.

11.

34.

12 y 38. Los *vinuetes* 12 y 38 son muy parecidos. La frase B del *vinuete* 12 muestra el paradigma XII con el uso indistinto de los elementos 1c o 2c. Las frases A y B exhiben el mismo paradigma pero con las unidades 2a o 1a.

12

XII 1c

XII 2c

38

XII 2a

XII 1a

13 y 28. Los *vinuetes* 13 y 28 son muy parecidos. No presentan ninguno de los paradigmas de altura expuestos.

15 y 21. Los 2 *vinuetes* son muy similares. La frase B del 15 siempre muestra el paradigma XII 1a, mientras que la B del 21 tiene el mismo paradigma, pero con el uso indistinto de los elementos 1a y 2a.

15.

XII 1a

21.

XII 1a

XII 2a

XII 1a

XII 2a

20. El *vinuete* 20 presenta en la frase B el paradigma XI 1.

20.

[XI 1]

XI 1

25. El *vinuete* 25 muestra varias veces los paradigmas IX 2 y X 3a en la frase B.

25.

[IX 2] [IX 2] [X 3a]

IX 2

X 3a

26. El *vinuete* 26 presenta el paradigma XI 9 en la frase B.

26.

[XI 9] [XI 9]

XI 9

29. El *vinuete* 29 exhibe el paradigma XII 3a varias veces a lo largo de toda la pieza, tanto en la frase A como en la B.

29.

A 1

[XII 3a]

XII 3a

Detailed description: The image shows a musical score for Vinuete 29. It consists of two staves, A and B, in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Staff A contains a melodic line with several instances of the paradigm XII 3a, which is a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. These instances are enclosed in brackets and labeled 'XII 3a'. Below the main score, the paradigm XII 3a is shown in a separate staff with its full sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

37. El *vinuete* 37 no presenta ninguno de los paradigmas expuestos.

5.4. Ubicación de los paradigmas de altura en el grupo de *vinuetes* en 6/8.

1. La frase A del *vinuete* 1 presenta el paradigma X 2c. En la frase B aparecen IX 1 y X 1a.

1.

A 1

[X 2c]

B 1 2

[IX 1] [X 1a]

X 2c

IX 1

X 1a

Detailed description: The image shows a musical score for Vinuete 1. It consists of two staves, A and B, in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. Staff A contains a melodic line with one instance of the paradigm X 2c, which is a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. This instance is enclosed in brackets and labeled 'X 2c'. Staff B contains two instances of paradigms: IX 1 (a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4) and X 1a (a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4). Both instances in staff B are enclosed in brackets and labeled 'IX 1' and 'X 1a' respectively. Below the main score, the three paradigms are shown in separate staves: X 2c (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4), IX 1 (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4), and X 1a (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4).

18. La primera vez que aparece la frase B del *vinuete* 18, presenta lo que podríamos identificar como una versión poco frecuente del paradigma X. El resto es consistente con los paradigmas IX 3 y X 6d.

18.

The image shows the musical notation for Vinuete 18. It consists of a main phrase and two reference paradigms. The main phrase is written on a single staff in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It is divided into two segments by brackets: the first segment is labeled 'IX 3' and the second is labeled 'X 6d'. Below the main phrase are two separate staves, each showing a reference paradigm. The first is labeled 'IX 3' and the second is labeled 'X 6d'. Both reference paradigms are written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two sharps, and consist of a sequence of notes on a single staff.

5. La frase A del *vinuete* 5 muestra el paradigma X 5c. La frase B exhibe el paradigma X 2c. En la frase C se emplean IX 2 y X 1a.

5.

The image shows the musical notation for Vinuete 5. It consists of three phrases (A, B, and C) and four reference paradigms. Phrase A is written on a single staff in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It is divided into two segments by brackets: the first segment is labeled 'X 5c'. Phrase B is written on a single staff in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two sharps. It is divided into two segments by brackets: the first segment is labeled 'X 9c'. Phrase C is written on a single staff in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two sharps. It is divided into two segments by brackets: the first segment is labeled 'IX 2' and the second is labeled 'X 1a'. Below the three phrases are four separate staves, each showing a reference paradigm. The first is labeled 'X 5c', the second is labeled 'X 9c', the third is labeled 'IX 2', and the fourth is labeled 'X 1a'. All reference paradigms are written in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two sharps, and consist of a sequence of notes on a single staff.

17. A pesar de que la única frase del *vinuete* 17 es parecida a la A del 5, el final es diferente, pues en lugar de tener el paradigma X presenta el XII 1a. Éste es uno de los casos en los que se puede afirmar que X y XII constituyen una clase de equivalencia de un paradigma mayor, debido a que comparten la misma propiedad distribucional. Aquí, ambos paradigmas constituyen un punto de sustitución, pues establecen una relación de conmutabilidad.

17.

A

XII 1a

14. En la frase B del *vinuete* 14 se emplean los paradigmas IX 5 y X 8e. Este último aparece también en la A.

14.

A

X 8e

B

IX 5

X 8e

31. En la frase A del *vinuete* 31 se emplea el paradigma XI 1. Al inicio de la B, aparece el IX con el uso indistinto de las opciones 1, 2 y 4, y el X 1a.

31.

A 1

B 2

B 4

[XI 1]

[IX 4] [X 1a]

[IX 2]

XI 1

IX 4

X 1a

IX 2

35, 39 y 42. Los *vinuetos* 35, 39 y 42 son muy similares al 31, con la única diferencia de que éstos presentan sistemáticamente el elemento 1 del paradigma IX al inicio de la frase B.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of staves and three separate chord diagrams. Each system has two staves, labeled 'A' and 'B'. The first system starts at measure 35, the second at measure 39, and the third at measure 42. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score includes various rhythmic patterns and chord changes, with specific chord diagrams labeled 'IX 1', 'X 1a', and 'XI 1' placed below the staves. At the bottom, three separate chord diagrams are provided for 'IX 1', 'X 1a', and 'XI 1', each on a single staff with a treble clef and a sharp sign.

3, 24 y 30. Los *vinuetes* 3, 24 y 30 son bastante similares. La frase B presenta el paradigma XI 3 . En el *vinuete* 24 hay una frase C que aparece sólo una vez y que muestra el paradigma X 6b .

3.

B 2

30.

B 2

XI3

XI3

24.

C 4

B 2

XI3

X6b

XI3

X6b

36. Las primeras veces que aparece la frase A del *vinuete* 36, está presente el paradigma XI 3. La frase B es consistente con el empleo del XI 4 a lo largo de toda la pieza.

36.

A 1

B 2

XI3

XI4

XI3

XI4

19. El *vinuete* 19 no tiene ninguno de los paradigmas expuestos en esta investigación.

6. Sistematización de los resultados del análisis paradigmático.

Los resultados del análisis pueden ser esquematizados en cuadros, con el propósito de mostrar la presencia de los distintos paradigmas en cada *vinuete* así como las piezas que los comparten. La columna en la que se consigna el nombre del violinista, tiene por objetivo demostrar que los dos intérpretes hacen uso de todos los paradigmas expuestos. Los ejemplos agrupados en una misma fila (plano horizontal), constituyen un mismo *tipo de vinuete*.¹⁵

Cuadro 1. Paradigmas rítmicos de los *vinuetes* en 2/4.

Núm. de <i>vinuete</i>	Nombre	Paradigmas	Violinista
2.	<i>La entrada</i>	V	Rosalino Martínez
22.	<i>Adiós del muertito</i>	V	Rosalino Martínez
32.	<i>El recibimiento de los difuntos</i>	V	Maurilio Hernández
4.	<i>La fiesta de los difuntos</i>	IV	Maurilio Hernández
6.	<i>La Cruz</i>	IV V	Maurilio Hernández
33.	<i>La Cruz</i>	IV V VI	Maurilio Hernández
40.	<i>La Cruz</i>	IV V VI	Maurilio Hernández
7.	<i>El triste adiós</i>	VI	Maurilio Hernández
16.	<i>Adiós del muertito</i>	VI	Rosalino Martínez
8.	<i>El angelito</i>	IV	Maurilio Hernández
23.	<i>El angelito</i>	IV	Rosalino Martínez
9.	<i>La Ofrenda</i>	IV V	Maurilio Hernández
10.	<i>Zapotequell</i>	IV V VI	Maurilio Hernández
41.	<i>El angelito</i>	IV V VI	Maurilio Hernández
11.	<i>El altar</i>	IV V	Maurilio Hernández
34.	<i>El angelito</i>	IV V	Maurilio Hernández
27.	<i>Siguiendo la cruz</i>	IV V	Rosalino Martínez
12.	<i>La despedida</i>	IV	Maurilio Hernández
38.	<i>Adiós del difunto</i>	IV V	Maurilio Hernández
26.	<i>La entrada</i>	IV V	Rosalino Martínez
15.	<i>La entrada</i>	V	Rosalino Martínez
21.	<i>Zapotequell</i>	V	Rosalino Martínez
13.	<i>El angelito</i>	IV V VI	Rosalino Martínez
28.	<i>El angelito</i>	IV V VI	Rosalino Martínez
20.	<i>La entrada</i>	IV VI	Rosalino Martínez
25.	<i>El caminito</i>	VI	Rosalino Martínez
29.	<i>La ofrenda</i>	IV V VI	Rosalino Martínez
37.	<i>El rosario</i>	IV VI	Rosalino Martínez

¹⁵ Se ha denominado *tipo de vinuete* al conjunto de piezas que presentan un gran parecido entre sí, como cadenas sintagmáticas totales. Desde esta perspectiva, cada pieza que pertenece a un *tipo de vinuete* representa una concreción de un modelo abstracto. De hecho, todos los ejemplos analizados pertenecen a ciertos "tipos", pero el material aquí presentado sólo pone en evidencia algunos casos, pues únicamente unas cuantas piezas del corpus se repiten. Éstas fueron tocadas tanto por violinistas diferentes, como por el mismo intérprete en diferentes momentos.

A partir del cuadro 1 se desprenden grupos de *vinuetes* que se constituyen como tales, por el empleo de alguno de los paradigmas. Dado que varias piezas presentan más de uno, pueden pertenecer a diferentes grupos.

Cuadro 2. Grupo 1. *Vinuetes* que comparten el paradigma rítmico IV

Núm. de <i>Vinnete</i>	Nombre
4	<i>La fiesta de los difuntos.</i>
6	<i>La Cruz</i>
33	<i>La Cruz</i>
40	<i>La Cruz</i>
8	<i>El angelito</i>
23	<i>El angelito</i>
9	<i>La ofrenda</i>
10	<i>Zapotequell</i>
41	<i>El angelito</i>
11	<i>El altar</i>
34	<i>El angelito</i>
27	<i>Siguiendo la cruz</i>
12	<i>La despedida</i>
38	<i>Adiós del difunto</i>
26	<i>La entrada</i>
13	<i>El angelito</i>
28	<i>El angelito</i>
20	<i>La entrada</i>
29	<i>La ofrenda</i>
37	<i>El rosario</i>

Cuadro 3. Grupo 2. *Vinuetes* que comparten el paradigma rítmico V

Núm. de <i>Vinnete</i>	Nombre
6	<i>La Cruz</i>
33	<i>La Cruz</i>
40	<i>La Cruz</i>
9	<i>La ofrenda</i>
10	<i>Zapotéquetl</i>
41	<i>El angelito</i>
11	<i>El altar</i>
34	<i>El angelito</i>
27	<i>Siguiendo la Cruz</i>
38	<i>Adiós del difunto</i>
26	<i>La entrada</i>
15	<i>La entrada</i>
21	<i>Zapotéquetl</i>
13	<i>El angelito</i>
28	<i>El angelito</i>
29	<i>La ofrenda</i>
2	<i>La entrada</i>
22	<i>Adiós del muertito</i>
32	<i>El recibimiento de los difuntos</i>

Cuadro 4. Grupo 3. *Vinuetes* que comparten el paradigma rítmico VI

Núm. de <i>Vinnete</i>	Nombre
33	<i>La Cruz</i>
40	<i>La Cruz</i>
7	<i>El triste adiós</i>
16	<i>Adiós del muertito</i>
10	<i>Zapotéquetl</i>
41	<i>El angelito</i>
13	<i>El angelito</i>
28	<i>El angelito</i>
20	<i>La entrada</i>
25	<i>El caminito</i>
29	<i>La ofrenda</i>
37	<i>El rosario</i>

Si reducimos a uno aquellos *vinuetes* cuya secuencia sintagmática es muy similar, tenemos en total 16 tipos diferentes dentro del grupo de piezas en 2/4. De éstos, 12 (75%) exhiben el paradigma IV, 10 (63%) el V y 8 (50%) el VI. De donde se deduce que los tres paradigmas son empleados con bastante frecuencia en el grupo de *vinuetes* en 2/4, aunque

los dos primeros parecen tener mayor presencia. Por otra parte, todos los ejemplos de este conjunto se caracterizan por el uso de los paradigmas de rasgueo I y II.

Cuadro 5. Paradigmas rítmicos de los *vinuetes* en 6/8

Núm. de <i>Vinnete</i>	Nombre	Paradigmas rítmicos	Violinista
1	<i>La llegada</i>	VII	Maurilio Hernández
18	<i>La llegada de los muertitos</i>	VIII	Rosalino Martínez
3	<i>El encuentro</i>	VII	Maurilio Hernández
24	<i>Flor de noviembre</i>	VII	Rosalino Martínez
30	<i>La Cruz</i>	VII	Rosalino Martínez
5	<i>1 y 2 de noviembre</i>	VII	Maurilio Hernández
36	<i>El altarcito</i>	VII	Maurilio Hernández
31	<i>La entrada</i>	VII VIII	Maurilio Hernández
35	<i>La entrada</i>	VII VIII	Maurilio Hernández
39	<i>La entrada</i>	VII VIII	Maurilio Hernández
42	<i>La fiesta de los difuntos</i>	VII VIII	Maurilio Hernández
17	<i>La Santa Cruz</i>	VIII	Rosalino Martínez
14	<i>Flor de sempasúchil</i>	VIII	Rosalino Martínez
19	<i>La despedida</i>	VIII	Rosalino Martínez

A partir del cuadro 5 se desprenden dos grupos que se constituyen como tales, por presentar alguno de los paradigmas expuestos. Del mismo modo que los *vinuetes* en 2/4, hay piezas que pertenece a ambos conjuntos.

Cuadro 6. Grupo 4. *Vinuetes* que comparten el paradigma rítmico VII

Núm. de <i>Vinnete</i>	Nombre
1	<i>La llegada</i>
3	<i>El encuentro</i>
24	<i>Flor de noviembre</i>
30	<i>La Cruz</i>
5	<i>1 y 2 de noviembre</i>
36	<i>El altarcito</i>
31	<i>La entrada</i>
35	<i>La entrada</i>
39	<i>La entrada</i>
42	<i>La fiesta de los difuntos</i>

Cuadro 7. Grupo 5. *Vinuetes* que comparten el paradigma rítmico VIII

Núm. de <i>Vinnete</i>	Nombre
18	<i>La llegada de los muertitos</i>
31	<i>La entrada</i>
35	<i>La entrada</i>
39	<i>La entrada</i>
42	<i>La entrada</i>
17	<i>La Santa Cruz</i>
14	<i>Flor de sempasúchil</i>
19	<i>La despedida</i>

Si reducimos a uno aquellos *vinuetes* cuya secuencia sintagmática es muy similar, tenemos en total 8 tipos diferentes dentro del grupo de piezas en 6/8. De éstos, 5 (62.5%) exhiben el paradigma VII y 5 (62.5%) el VIII. De donde se deduce que ambos son empleados con bastante recurrencia en los ejemplos en 6/8. Por otra parte, todos los *vinuetes* de este conjunto se caracterizan por el uso del paradigma de rasgueo III.

Cuadro 7. Paradigmas de altura de los *vinuetes* en 2/4.

Núm. de <i>vinuete</i>	Nombre	Paradigmas de altura	Violinista
2	<i>La entrada</i>	XII	Maurilio Hernández
22	<i>Adiós del muertito</i>	XII	Rosalino Martínez
32	<i>El recibimiento de los difuntos</i>	XII	Maurilio Hernández
6	<i>La Cruz</i>	XI	Maurilio Hernández
33	<i>La Cruz</i>	XI	Maurilio Hernández
40	<i>La Cruz</i>	XI	Maurilio Hernández
7	<i>El triste adiós</i>	X	Rosalino Martínez
16	<i>Adiós del muertito</i>	X	Rosalino Martínez
8	<i>El angelito</i>	IX X	Maurilio Hernández
23	<i>El angelito</i>	IX X	Rosalino Martínez
9	<i>La ofrenda</i>	XII	Maurilio Hernández
10	<i>Zapotéquetl</i>	XI	Maurilio Hernández
41	<i>El angelito</i>	XII XI	Maurilio Hernández
11	<i>El altar</i>	XII	Maurilio Hernández
27	<i>Siguiendo la Cruz</i>	XII	Rosalino Martínez
34	<i>El angelito</i>	XII	Maurilio Hernández
12	<i>La despedida</i>	XII	Maurilio Hernández
38	<i>Adiós del difunto</i>	XII	Maurilio Hernández
15	<i>La entrada</i>	XII	Rosalino Martínez
21	<i>Zapotéquetl</i>	XII	Rosalino Martínez

20	<i>La entrada</i>	XI	Rosalino Martínez
25	<i>El caminito</i>	IX X	Rosalino Martínez
26	<i>La entrada</i>	XI	Rosalino Martínez
29	<i>La ofrenda</i>	XII	Rosalino Martínez
4	<i>La fiesta de los difuntos</i>		Maurilio Hernández
13	<i>El angelito</i>		Rosalino Martínez
28	<i>El angelito</i>		Rosalino Martínez
37	<i>El rosario</i>		Maurilio Hernández

*Los espacios vacíos corresponden a los *vinuetes* que no presentan ninguno de los paradigmas de altura expuestos. Sin embargo sí emplean los paradigmas de rasgueo y rítmicos, propios del grupo en 2/4.

Cuadro 8. Paradigmas de altura de los *vinuetes* en 6/8

Núm. de <i>vinuete</i>	Nombre	Paradigmas de altura	Violinista
1	<i>La llegada</i>	IX X	Maurilio Hernández
18	<i>La llegada de los muertitos</i>	IX X	Rosalino Martínez
3	<i>El encuentro</i>	XI	Maurilio Hernández
24	<i>Flor de noviembre</i>	X XI	Rosalino Martínez
30	<i>La Cruz</i>	XI	Rosalino Martínez
5	<i>1 y 2 de noviembre</i>	IX X	Maurilio Hernández
14	<i>Flor de sempasúchil</i>	IX X	Rosalino Martínez
31	<i>La entrada</i>	IX X XI	Maurilio Hernández
35	<i>La entrada</i>	IX X XI	Maurilio Hernández
39	<i>La entrada</i>	IX X XI	Maurilio Hernández
42	<i>La fiesta de los difuntos</i>	IX X XI	Maurilio Hernández
36	<i>El altarcito</i>	XI	Maurilio Hernández
17	<i>La Santa Cruz</i>	XII	Rosalino Martínez
19	<i>La despedida</i>		Rosalino Martínez

*El espacio vacío corresponde al *vinuete* que no presenta ninguno de los paradigmas de altura expuestos. Sin embargo sí tiene los paradigmas de rasgueo y rítmicos propios del grupo en 6/8.

Un aspecto interesante en el caso de la altura, es que aún cuando los ejemplos en 2/4 muestran una predominancia del paradigma XII y los de 6/8 de IX y X, todos los paradigmas están presentes en ambos conjuntos. Siguiendo el procedimiento anterior, podemos agrupar a los *vinuetes* en relación a las estructuras de altura que presentan. Algunos de ellos, como en los casos anteriores, pertenecen a más de un grupo.

Cuadro 9. Grupo 6. *Vinuetes* que comparten el paradigma de altura IX

Núm. de <i>Vinnete</i>	Nombre
1	<i>La llegada</i>
18	<i>La llegada de los muertitos</i>
5	<i>1 y2 de noviembre</i>
14	<i>Flor de sempasúchil</i>
31	<i>La entrada</i>
35	<i>La entrada</i>
39	<i>La entrada</i>
42	<i>La fiesta de los difuntos</i>
8	<i>El angelito</i>
23	<i>El angelito</i>
25	<i>El caminito</i>

Cuadro 10. Grupo 7. *Vinuetes* que comparten el paradigma de altura X

Núm. de <i>Vinnete</i>	Nombre
1	<i>La llegada</i>
18	<i>La llegada de los muertitos</i>
5	<i>1 y2 de noviembre</i>
14	<i>Flor de sempasúchil</i>
24	<i>Flor de noviembre</i>
31	<i>La entrada</i>
35	<i>La entrada</i>
39	<i>La entrada</i>
42	<i>La fiesta de los difuntos</i>
7	<i>El triste adiós</i>
16	<i>Adiós del muertito</i>
8	<i>El angelito</i>
23	<i>El angelito</i>
25	<i>El caminito</i>

Cuadro 11. Grupo 8. Vinuetes que comparten el paradigma de altura XI

Núm. de Vinuete	Nombre
3	<i>El encuentro</i>
24	<i>Flor de noviembre</i>
30	<i>La Cruz</i>
31	<i>La entrada</i>
35	<i>La entrada</i>
39	<i>La entrada</i>
42	<i>La fiesta de los difuntos</i>
36	<i>El altarcito</i>
6	<i>La Cruz</i>
33	<i>La Cruz</i>
40	<i>La Cruz</i>
10	<i>Zapotequell</i>
41	<i>El angelito</i>
20	<i>La entrada</i>
26	<i>La entrada</i>

Cuadro 12. Grupo 9. Vinuetes que comparten el paradigma de altura XII

Núm. de Vinuete	Nombre
17	<i>La Santa Cruz</i>
2	<i>La entrada</i>
22	<i>Adiós del muertito</i>
32	<i>El recibimiento de los difuntos</i>
9	<i>La ofrenda</i>
41	<i>El angelito</i>
11	<i>El altar</i>
27	<i>Siguiendo la Cruz</i>
34	<i>El angelito</i>
12	<i>La despedida</i>
38	<i>Adiós del difunto</i>
15	<i>La entrada</i>
21	<i>Zapotequell</i>
29	<i>La ofrenda</i>

De 16 tipos de *vinuetes* en 2/4, 7 (43.7%) presentan el paradigma de altura **XII**, 4 (21.3%) el **XI**, 3 (18.7%) el **X**, 2 (12.1%) el **IX** y 4 (21.3%) ninguno. Aunque hay una presencia mayoritaria del paradigma **XII** en el grupo de 2/4, la altura no parece ser un rasgo tan definitorio de la identidad del conjunto.

Por otra parte, de los 8 tipos de *vinuetes* en 6/8, 5 (65.5%) presentan el paradigma de altura **X**, 4 (50%) el **IX**, 3 (37%) el **XI**, 1 (12.5%) el **XII** y 1 (12.5%) ninguno. Tenemos entonces que los paradigmas **X** y **IX** son usados con mayor frecuencia por los *vinuetes* del grupo en 6/8. Sin embargo, como ya se mencionó, no son exclusivos de dicho grupo, pues también aparecen en el de 2/4.

En apariencia, la altura es un rasgo que dota de unidad al *vinuete*, debido a que las estructuras paradigmáticas encontradas son empleadas en los dos grupos mencionados arriba. Sin embargo, habría que hacer una consideración antes de afirmar algo así. Tiene que ver con el hecho de que, si bien los paradigmas se comparten por los dos conjuntos, la frecuencia en cada uno de ellos difiere bastante, como se puede ver en el cuadro 13.

Cuadro 13.

Paradigma de altura	Porcentaje de <i>vinuetes</i> del grupo en 2/4 que presentan el paradigma.	Porcentaje de <i>vinuetes</i> del grupo en 6/8 que presentan el paradigma.
IX	12.1%	50%
X	18.7%	65.5%
XI	21.3%	37%
XII	43.7%	12.5%

Los paradigmas que se presentan con más frecuencia en un grupo, se emplean en un porcentaje menor en el otro, y viceversa. De modo que cada estructura concerniente a la altura, presenta una mayor tendencia hacia uno u otro de los conjuntos.

7. Conclusiones del análisis paradigmático

Partiendo de lo general, el corpus de *vinuetes* analizados se divide en dos grandes grupos. El primero está conformado por todas las piezas que se elaboran sobre la métrica de 2/4; el segundo, por aquellas que emplean el compás de 6/8. El conjunto en 2/4 es el más

numeroso. Representa aproximadamente el 66.45% del material examinado, en contraste con el 33.3% que constituye al grupo en 6/8.

Cada uno de los grupos está fuertemente diferenciado del otro por el tipo de acompañamiento y la configuración rítmica de la melodía. El conjunto en 2/4 presenta los paradigmas de rasgueo I y II, así como los rítmicos IV, V y VI. El grupo en 6/8 por su parte, emplea los rasgueos sintetizados en la estructura paradigmática III y las unidades rítmicas expresadas en VII y VIII. En lo que se refiere a los paradigmas de altura, si bien éstos se comparten por ambos conjuntos, su comportamiento tendencial apunta hacia una distinción relativa.

Lo anterior pone de manifiesto que **no existen estructuras sonoras que doten de identidad a todo el repertorio de piezas que conforman el *vinuete*, sino rasgos idiosincráticos para cada conjunto**. Todo parece indicar que el *vinuete* se constituye como un sistema, al interior del cual se pueden reconocer dos subsistemas. Los rasgos más pertinentes para la definición identitaria de cada uno de ellos, son los relativos al tipo de rasgueo del acompañamiento y a la configuración rítmica de la melodía. La superioridad numérica de repertorio de *vinuetes* en 2/4, así como la sistematicidad que éste presenta (empleo recurrente de los paradigmas I, II, IV, V, VI, y XII), coincide con lo que los músicos señalan acerca del carácter “típico” del grupo. Por otra parte, las estructuras paradigmáticas que caracterizan a los *vinuetes* en 6/8 (III, VII, VIII, IX y IX), se encuentran también en algunas de las piezas que integran a los *Canarios* (cfr. Camacho y González, inédito). A ello se suma el hecho de que este grupo es menor en relación al otro. Tal vez por eso los músicos se refieren a dicho grupo como menos “típico”. Cuando hablan del *vinuete* en términos genéricos, apelan a las características del conjunto en 2/4. Pero cuando se les cuestiona acerca de qué es lo que hace que una pieza en 6/8 sea *vinuete*, cambian el criterio, apelando entonces ya no a propiedades genéricas, sino al elemento individualizador, es decir, a la melodía como secuencia sintagmática total: “el violín te lo dice”. De aquí que, si bien hay rasgos identitarios para cada grupo, **no se puede definir al *vinuete* como género a partir exclusivamente de las estructuras sonoras**.

CAPÍTULO VI

ESTRATEGIAS POIÉTICAS

En el capítulo anterior, se presentaron los resultados del análisis que se llevó a cabo con el fin de resolver la pregunta acerca de la existencia de rasgos idiosincráticos que doten de identidad a todo el repertorio de piezas que conforman el *vinuete*. Pero dicho análisis también permitió una aproximación a algunos aspectos que tienen que ver con estrategias poiéticas e, incluso, estilísticas. Ya en el apartado dedicado a la ejemplificación del empleo de los paradigmas en cada uno de los *vinuetes* (capítulo V), se vislumbra algo. Me refiero al hecho de que tanto los elementos que constituyen una clase de equivalencia al interior de un paradigma, como el uso de diferentes paradigmas en un mismo lugar de la secuencia sintagmática, representan decisiones poiéticas. Este tipo de elecciones hacen posible la generación de nuevas ocurrencias a partir de un material común. A continuación presentamos un ejemplo para ilustrar esta afirmación.

Anteriormente se señaló que los *vinuetes* 1 y 18 constituyen un mismo tipo, debido al parecido de las secuencias sintagmáticas. La frase A del ejemplo 1 presenta el paradigma de altura X con el uso de los elementos 2 y c de las clases de equivalencia expresadas en la primera y segunda columnas entre corchetes, respectivamente. El cierre de la frase A del *vinuete* 18, muestra un contorno que, por su poca frecuencia (sólo en este ejemplo aparece de esta manera), no fue incluido en la elaboración del paradigma X, pero bien podría representar una variante del mismo, sobre todo si consideramos que toda la frase exhibe un parecido muy cercano a la A del *vinuete* 1.

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled '1.' and 'A', is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and quarter notes. A bracketed section of the melody is labeled 'X 2c'. The lower staff, labeled 'X 2c', is also in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and shows a sequence of notes, likely representing the paradigm X mentioned in the text.

18.

A
1

La frase B del *vinuete* 1 muestra al inicio el paradigma de altura IX con el empleo de la unidad 1 de la clase de equivalencia, y el X 1a en el cierre; mientras que el ejemplo 18 presenta los mismos paradigmas pero con los elementos 3 para el IX y 6d para el X.

B
2

IX 1

X 1a

18.

B
4

IX 3

X 6d

Por otra parte, las dos frases de **1** emplean el paradigma rítmico **VII 1a**, y las de **18**, el **VIII 1a**.

1.

A 1 [VII 1a]

B 2 [VII 1a]

VII 1a

18.

A 1 [VIII 1a]

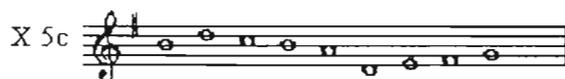
B 2 [VIII 1a]

VIII 1a

Vemos así, cómo dos *vinuetes* que presentan tanto parecido, constituyen ocurrencias diferentes al optar por distintas unidades de un mismo paradigma, e incluso por distintos paradigmas en el caso del ritmo. Es importante además, señalar que el ejemplo **1** fue interpretado en el violín por Maurilio Hernández, mientras que el **18**, por Rosalino Martínez. Este último - si observamos el cuadro 5 (capítulo V), que corresponde a los paradigmas rítmicos del grupo en 6/8-, parece sentir predilección por emplear el paradigma **VIII** más que el **VII** (el primero sustituye a la figura de cuarto y octavo por la de tres octavos). Estamos pues, ante dos ocurrencias diferentes, producto del uso diferenciado de un material colectivo. Dicho empleo pone de manifiesto distintas estrategias poéticas, así como rasgos estilísticos de cada intérprete.

Las frases A de los *vinuetes* 5 y del 17 son muy similares, con la excepción de que en el cierre del primero se hace uso del paradigma X 5c , mientras que en el del segundo, del XII 1a. Es decir, dos paradigmas de cierre diferentes en secuencias cuyo inicio es igual.

Por otra parte, el *vinuete* 5 tiene, además de la que hemos mencionado, las dos frases que aparecen en el 1 y el 18. A pesar de que las piezas 5 y 17 mantienen cierta cercanía debido a lo similar de sus frases A, se distinguen por el uso de distintas opciones hacia el final y porque el primero posee A y B de los ejemplos 1 y 18 (en el caso de 5, son B y C). La presencia de estas últimas en el *vinuete* 5, lo asemejan a 1 y 18; sin embargo se distingue de ellos por tener la frase que comparte con 17. De este modo, nos aproximamos a la creación de diferentes ocurrencias que, no obstante, comparten estructuras. Dichas ocurrencias se elaboran con base en un material colectivo, sobre todo si consideramos que la pieza 5 fue ejecutada en el violín por Maurilio Hernández y la 17 por Rosalino Martínez.



5.

B
3 [X 9c]

5.

C
4 [IX 2] [X 1a]

X 9c
IX 2
X 1a

El *vinuete* 14 tiene el paradigma X 8e hacia el final de la frase A. El inicio de la B presenta el IX 5, y el final el X 8e. Esta última frase, vista totalmente, es muy cercana a la B de 1 y 18, y a la C de 5, lo que hace de este *vinuete* una ocurrencia semejante a las otras, pero diferente en consideración a su frase A.

14.

A
1 [X 8e]

14.

B
2 [IX 5] [X 8e]

X 8e
IX 5

Como ya fue señalado anteriormente, los *vinuetos* 31, 35, 39 y 42, son prácticamente idénticos, la única diferencia la constituyen las opciones que emplean de la clase de equivalencia del paradigma IX. Los cuatro fueron tocados por el mismo violinista (Maurilio Hernández). La frase A presenta hacia el final el paradigma XI 1; la B muestra IX y X. Esta última es muy parecida a la B de 1, 18 y 14, y a la C de 5. Nuevamente estamos ante una estrategia poética mediante la cual se generan ocurrencias semejantes a las anteriores por la presencia de su frase B, pero diferentes por la A.

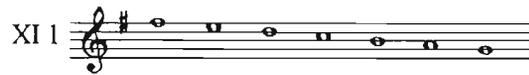
The image displays four musical excerpts, each consisting of two staves (A and B) in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The excerpts are numbered 31, 35, 39, and 42. Each excerpt includes annotations for paradigmatic classes: IX 1, IX 2, IX 4, XI 1, and X la. The annotations are placed within brackets below the notes to indicate their occurrence in the music.

31.
 A 1 [XI 1]
 B 2 [IX 4] [X la]
 B 4 [IX 2]

35.
 A 1 [XI 1]
 B 2 [IX 1] [X la]

39.
 A 1 [XI 1]
 B 2 [IX 1] [X la]

42.
 A 1 [XI 1]
 B 2 [IX 1] [X la]



Los ejemplos 8 y 23 son prácticamente idénticos entre sí. La frase A exhibe el uso del paradigma X 2a. La B presenta IX 6 y X 4b. Ésta es muy similar a la B de 1, 18, 14, 31, 35, 39 y 42, y a la C de 5. Sin embargo presenta un rasgo distintivo muy fuerte: por estar elaborada sobre la métrica de 2/4, tiene una organización rítmica diferente, presentando al inicio de la frase el paradigma rítmico IV 1. Vemos así que aunque estas ocurrencias se acercan a las anteriores por el contorno de alturas de B, se distinguen por la organización métrica y rítmica, y por el empleo de una frase A diferente.

8. A 1

23. A 1

X 2a

8. B 2

23. B 2

IX 6

X 4b

8. B 2

23. B 2

IV 1

IV 1

El *vinuete* 25 tiene dos frases. La B exhibe los paradigmas IX 2 y X 3a. Ésta es muy parecida a la B de 1, 18, 14, 31, 35, 39, 42, y a la C de 5, lo mismo que a la B (en relación a la altura) de 8 y 23. Debido a la métrica en 2/4, este ejemplo presenta el paradigma rítmico VI 1a. Al igual que los *vinuetes* 8 y 23, estamos ante una ocurrencia parecida a las

anteriores por el contorno de alturas de su frase B, pero diferente tanto por la organización métrica y rítmica, como por la frase A.

25.

A 1

25.

B 2

[IX 2] [IX 2] [X 3a]

IX 2

X 3a

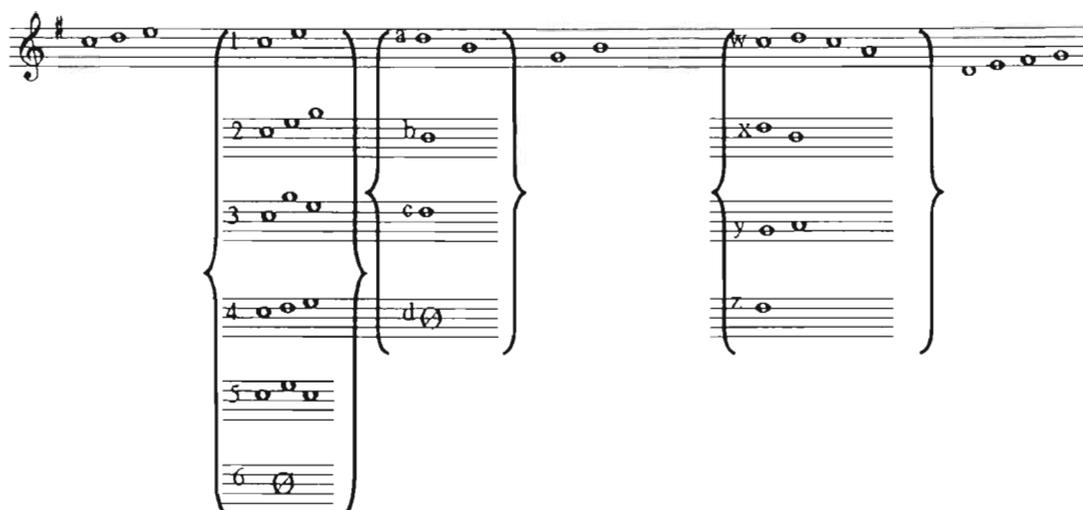
25.

B 2

[VI 1a]

VI 1a

En relación a los ejemplos que hasta aquí se han analizado, cabe señalar que al parecer todos ellos, a pesar de ser diferentes entre sí -como secuencias sintagmáticas totales-, comparten un mismo esquema de contorno de alturas en algún momento. La presencia del paradigma IX seguido del X, conforma un tipo de frase (en consideración a la altura) que bien podría expresarse en términos paradigmáticos también, y quedar de la siguiente manera:



Lo interesante es que este material (el paradigma IX seguido del X) está dotando de unidad a todos aquellos *vinuetes* que lo comparten, pero el uso de diferentes unidades de una misma clase de equivalencia, la combinación con frases distintas y la estructuración sobre diferentes métricas y rítmicas, ponen en evidencia estrategias poéticas y estilísticas que, aunque constreñidas por un repertorio colectivo, hacen de cada ocurrencia algo diferente. En cada acto de creación o recreación, se emplea el material de manera distinta, generándose así piezas únicas e irrepetibles que, no obstante, siguen siendo *vinuetes*. Si bien el inventario de paradigmas expuestos en el capítulo anterior, puede ser visto como algo abstracto y estático, el análisis nos aproxima a un aspecto dinámico, en el sentido de que pone de manifiesto (al menos en parte) la relación fenomenológica entre el intérprete y el objeto musical.

CAPÍTULO VII

VINUETE Y CATEGORIZACIÓN

En el capítulo V se señaló que el repertorio de *vinuetes* puede ser dividido, desde la perspectiva de las estructuras sonoras, en dos grandes grupos. Al primero lo constituyen todas las piezas que se elaboran sobre la métrica de 2/4. El segundo está conformado por aquellas en 6/8. Cuando los músicos hablan del *vinuete* en términos genéricos, apelan a las características de los rasgueos usados para el conjunto en 2/4, afirmando que este rasgo es el más “típico”, pues permite diferenciar esta música de otras. Sin embargo, las piezas en 6/8 no sólo emplean rasgueos diferentes, sino que éstos se encuentran también en otros géneros musicales practicados en la comunidad. De tal modo que no existen estructuras musicales idiosincráticas que doten de unidad e identidad a todas las piezas que reciben el nombre de *vinuete*.

Lo anterior conduce a plantear la siguiente pregunta: dado que estamos ante dos grupos fuertemente diferenciados entre sí ¿qué es lo que hace posible que se hable del *vinuete* en términos genéricos? O, dicho de otra manera ¿qué posibilita la abstracción de la individualidad de todas las piezas que integran el repertorio y de sus diferencias respecto de otras, para que sean agrupadas en un mismo concepto, y que éste sea interpretado, comprendido y compartido colectivamente?

La teoría cognitiva nos dice que *categorizar* es el procedimiento cognitivo mediante el cual agrupamos en una misma clase elementos que comportan cierto parecido y cierta diferencia, es decir, mediante el cual reducimos la complejidad y variabilidad del mundo a conceptos limitados. En este sentido, un género musical se constituiría como “una *clase* de diferentes *objetos musicales* reunidos en una sola categoría cognitiva” (López Cano, s/f:4). La postura llamada clásica, sugiere que para que los elementos de una categoría o clase sean considerados como miembros de ella, deben poseer un número determinado de rasgos necesarios y/o suficientes. Por otra parte, una de las teorías más difundidas señala que el reconocimiento de la pertenencia de un objeto a una clase o concepto, se produce sobre la base de *prototipos*, es decir, de un tipo que tiene carácter de *centralidad*, que representa mejor lo que el concepto es, y que se constituye como un objeto elevado a paradigma en relación al cual se reconocen los demás (cfr. Lakoff, 1987). Desde la perspectiva de las

estructuras sonoras, ninguno de los presupuestos mencionados parece funcionar para el caso de los *vinuetes*. La postura *clásica* implicaría que hay una serie de estructuras necesarias y suficientes en todas y cada una de las piezas. Como se demostró en el capítulo V, esto no ocurre así. En lo que se refiere a la teoría de los *prototipos*, se ha señalado que, a partir de los rasgueos empleados en el acompañamiento, los músicos confieren un carácter “típico” a todos los *vinuetes* en 2/4. En este sentido, parecería ser que a dicho grupo (o a alguna de las piezas que lo integran) se le asigna una cualidad *prototípica*, es decir, que representa mejor lo que el *vinuete* es. Pero decir que una pieza en 6/8 pertenece a la *clase* porque se parece al *prototipo* en 2/4, implica extraer de este último rasgos más pertinentes que otros, en detrimento justamente de aquellos que los ejecutantes señalan como “típicos” (rasgueos del acompañamiento).

Todo parece indicar que lo que constituye al *vinuete* como género no es una propiedad intrínseca del objeto musical, sino una cualidad multifactorial que trasciende los límites de las estructuras sonoras. El objetivo de este capítulo es indagar sobre los procesos cognitivos que hacen posible la interpretación colectiva del *vinuete* bajo una misma categoría, a pesar de las diferencias estructurales que las piezas presentan entre sí.

1. ¿Qué es el *vinuete*?

1.1. Lo que los músicos dicen acerca del *vinuete*

Se ha dicho reiteradamente que cuando los músicos hablan del *vinuete* en términos genéricos, apelan a las características de los rasgueos empleados en las piezas del conjunto en 2/4, pero cuando se les cuestiona acerca de qué es lo que hace que una pieza en 6/8 sea *vinuete*, señalan que es la melodía: “esos sí, se parecen a los *canarios*, pero no; luego, luego, se reconoce porque el violín te lo marca que es *vinuete*” (Maurilio Hernández, Chilocuil, noviembre del 2001). Al explicar las propiedades de “lo que marca el violín”, los músicos hablan ya no de estructuras sonoras, sino de la cualidad emotiva que se le atribuye a las diferentes melodías. Si bien, como se vio en el capítulo V, éstas constituyen un elemento que marca la distinción entre cada una de las piezas que integran el repertorio, los ejecutantes señalan que presentan una característica común: todas ellas son tristes.

A continuación se muestran algunas observaciones que los ejecutantes hicieron al hablar acerca de la cualidad emotiva de los *vinuetes*.¹

"Lo que ahorita [Xantolo] se trata es de por ejemplo, de los vinuetes; es tocar cuando vienen todos los angelitos, para los difuntos. Y como que es un poco triste. Y cuando es, cuando son canarios, es gusto de la tradición del maíz. Es gusto y alegría, pura alegría, puro canario. Y como ahorita, en esta fiesta de muertos, puro vinuete" (Rosalino Martínez, músico, Chilocuil, noviembre del 2001).

"Tenemos que tocarlos aunque nos duela. Para ellos [los difuntos] es un gusto, pero para nosotros es triste" (Maurilio Hernández, músico, Chilocuil, noviembre del 2001).

"Esta música [el vinuete] es algo dolido. No es lo mismo tocar un huapango, tocar un canario, todos estamos contentos" (Joaquín Morales, músico, Chilocuil, noviembre del 2002).

"Tú al ver una acción te acuerdas de otra acción, y pues te viene qué pensar ¿no? 'con esto una vez también a mi jefa le dieron el último adiós'. Por eso la música de vinuetes la conocemos, es una música muy triste" (Maurilio Hernández, Chilocuil, octubre del 2002)

"Son tristes, sí, porque hay muchos como ahorita, muchos han perdido a su familia. Y al escuchar eso ya sienten la tristeza" (Rosalino Martínez, Chilocuil, noviembre del 2001).

"¿Sabes porqué es triste? Porque la música, sabes bien que es adecuado para los difuntos, y te hace recordar, por ejemplo en estos tiempos [Xantolo], si hablaríamos que esté mi jefa aquí, y bueno le hace recordar esa música que en un tiempo fue velada su mamá. Y bueno, por eso, simplemente es triste esta música al escuchar de que esta música es adecuada para los difuntos, te acuerdas que en un tiempo tú lo viste cómo estuvo tendida tu mamá y le tocaron esta música en su Velación. Y bueno, te hace recordar cosas tristes ¿verdad? porque al ver de que pues esas músicas imagínate le diste el último adiós a tu mamá" (Maurilio Hernández, Chilocuil, noviembre del 2002)

"Los vinuetes sí son tristes porque son música para los difuntos. Por ejemplo si se muere un angelito, un niño ¿qué se siente? Pues triste ¿verdad? A ellos les gusta, pero para nosotros es una tristeza" (Maurilio Hernández, Chilocuil, noviembre del 2002).

¹ A alguien no familiarizado con los códigos de la comunidad, la música de *vinuetes* puede sonarle de modo totalmente diferente a lo que expresan los músicos y, en general, los habitantes de Chilocuil. En varias ocasiones se pidió a personas ajenas a la localidad que escucharan esta música y expresaran el carácter emocional que le atribuían. La mayoría concordaba en afirmar que "es alegre". Esto pone de manifiesto lo que ya ha sido tratado por diversos teóricos que se abocan al estudio de la significación musical: la emoción no es una cualidad esencial (en el sentido de esencia) de los objetos musicales, sino algo que se construye social y culturalmente (cfr Meyer, 2001)

Como se puede observar, el carácter emotivo de los *vinuetes* está estrechamente relacionado con las ocasiones de ejecución, y éstas a su vez, con el culto a los muertos. Por otra parte, es común que los músicos establezcan diferencias emotivas entre los *vinuetes* y otros géneros musicales, como el *Huapango* o los *Canarios*. Pero también expresan juicios que ponen en evidencia las operaciones de distinción entre las ocasiones *performativas* que constituyen el ciclo ceremonial al que está vinculado el sistema musical de la comunidad:

"O sea, el vinuete proviene también de la palabra de velación. Vinuete, la palabra de velación, de velar una cruz, ¿si me entiende? Y el canario, ese es este... es una música tradicional para el maíz" (Rosalino Martínez, Chilocuil, noviembre del 2001).

"Si yo toco un vinuete en Tlamanes, no me lo permiten. La gente aquí sabe que no es adecuado para esa celebración y pues piensa, bueno, hasta se pueden molestar ¿no? 'mira ese no respeta al maicito'. Por eso los vinuetes sabemos bien que se tocan para una velación de cruz, para un angelito o en Xantolo" (Maurilio Hernández, Chilocuil, noviembre del 2002).

"Los canarios los tocamos cuando un muchacho, una muchacha se casan. También en Tlamanes. Si uno por decir, toca vinuetes en Tlamanes, no está bien. Es como decir que uno quiere que se muera el maicito" (Maurilio Hernández, Chilocuil, octubre del 2002).

"No se tocan los vinuetes en la iglesia, cuando festejamos a un santito. Ahl lo que marca el reglamento son las danzas." (Joaquín Morales, Chilocuil, noviembre del 2002)

1.2. Lo que los no músicos dicen acerca del *vinuete*

Los habitantes de Chilocuil que no ejercen el oficio de músico, no verbalizan características del *vinuete* en términos de estructuras sonoras. Sin embargo, sí expresan propiedades que ponen de manifiesto la interpretación del género a partir de sus contextos de ejecución, de la función de éstos y del carácter emotivo. A continuación se muestran unos extractos de entrevistas realizadas a diferentes personas de la comunidad:

"Los vinuetes, esos son sagrados. Cuando recibimos a las benditas almas, nuestros muertitos, este, se hace una oración. Y así igualmente los vinuetes son como una oración, sí, que se hace para los muertitos con todo el respeto" (Felipe Hernández, curandero, Chilocuil, octubre del 2002)

"Esos los vinuetes son para los muertitos. Lo tocan en estas fechas [Xantolo] y también cuando lo velan la cruz. También cuando un angelito lo llevan al panteón, lo tocan esta música, así lo acompañan a la criatura" (Victoria Hernández, ama de casa, Chilocuicil, octubre del 2002).

"Yo soy de otra religión, pero aquí nos respetamos lo que la gente cree. Y también los conozco a los vinuetes, porque escucho que en estos días [Xantolo] pura de esa música hay. Ellos dicen que son pa' los muertitos. O sea que ellos vienen de vuelta y aquí están, pero no los vemos. Quién sabe si sea cierto, pero eso dicen" (Daria, ama de casa, Chilocuicil, noviembre del 2002)

"Es música triste, sí porque nos recuerda que nuestros difuntos ya no están con nosotros, aunque vienen a visitarnos en estos días [Xantolo], pero después se van y no los podemos ver. Pero aunque no los vemos, sí están. Por eso los esperamos con tamalitos, con plátanos, con lo que haya, con caña [aguardiente], también con vinuetes [...] Ésos no son igual que los xoxos, no, porque los xoxos son traviesos ¿sí? Hacen travesuras para divertir y la música que tocan es alegre. Pero los vinuetes, esos no, esos son tristes" (Antonio Rubio, campesino, Chilocuicil, octubre del 2002).

"Es la música con la que se da el último adiós a los muertitos. Cuando ya lo llevan a despedir, lo llevan su cruz y también tocan vinuetes" (Bonifacio Rubio, campesino, Chilocuicil, noviembre del 2001).

"Bueno, parece que es una fiesta, pero para nosotros es triste porque ya no los vemos las benditas almas. Pero los esperamos con esta música, con estas flores, con un pedazo de pan, porque es lo que Dios lo ha marcado. [...]. Nosotros tenemos la obligación de que vamos a recibirlos con esta música" (Felipe Hernández, curandero, Chilocuicil, octubre del 2003).

"Para ellos [los muertitos] es igual como nosotros el huapango, en nuestro cumpleaños" (Felipe Hernández, Chilocuicil, octubre del 2003).

"Pues yo me siento triste cuando escucho esa música de los vinuetes. Me acuerdo que hay que hacer los tamalitos, el café bien cargadito como le gustaba a mi mamá. Bueno como quiera ella [refiriéndose la nuera] tiene abuelita, tiene mamá. Pero yo no tengo nada, yo no tengo mamá, no tengo papá, ni hermanas. Porque dicen que cuando van a venir es como una fiesta, cuando sabemos que una fiesta va a haber allá ¡vámonos allá! Y así ellos. Pero aunque es fiesta, es sagrado comadre. No es un gusto personal, es un respeto por nuestros antepasados" (Agustina Nicanor, ama de casa, Chilocuicil, octubre del 2003).

"Por ahí en otros lugares dicen que los canarios y los vinuetes son lo mismo, pero no, porque la música es diferente. Sí, porque ahorita uno lo escucha que es triste, pero en la milpa no, en la milpa se siente alegre porque hay maicito, hay gente. [...] La diferencia se

escucha porque es otra voz de la guitarra, de la jarana" (Juana, ama de casa, Chilocuil, octubre del 2003).

Las explicaciones acerca de lo que el *vinuete* es, no sólo muestran aspectos comunes. También ponen de manifiesto, en algunos casos, que la competencia musical está íntimamente relacionada con la división social y sexual del trabajo.² Por ejemplo, cuando el curandero Felipe Hernández dice que los *vinuetes* son como una oración para los muertitos o cuando la señora Agustina Nicanor (ama de casa) afirma que esta música le hace recordar que debe preparar los tamalitos para recibir a sus difuntos, es evidente que cada uno interpreta al género a partir del rol que desempeña al interior de la familia y la comunidad.

2. Tipo Cognitivo, Contenido Nuclear y Contenido Molar

A pesar del conocimiento específico de cada individuo y de las interpretaciones derivadas de la división social y sexual del trabajo, se observan aspectos comunes: el *vinuete* es música sagrada, es triste y es para los muertos. Estos son atributos que la gente asigna a todos los *vinuetes* sin importar de qué pieza se trate y de cuáles son sus características musicales. Para explicar el proceso cognitivo que va desde la percepción individual de una secuencia sonora hasta su categorización como *vinuete*, se recurrió a tres conceptos desarrollados por el semiólogo Umberto Eco: *Tipo Cognitivo, Contenido Nuclear y Contenido Molar* (Eco, 1999).

En términos generales, el Tipo Cognitivo (TC) implica un proceso a través del cual un sujeto es capaz de construir una imagen del objeto de su conocimiento. Esta imagen se constituye como un tipo o modelo con base en el cual se cotejan ocurrencias, haciendo posible el reconocimiento del objeto cada vez que éste se presenta. Es importante señalar que los Tipos Cognitivos son privados; se refieren a un proceso de semiosis perceptiva. El acto de cotejar ocurrencias con un tipo, a través del cual se reconoce un objeto, implica una interpretación por parte del sujeto. Dicha interpretación es privada. La imagen del objeto está compuesta de una serie de interpretantes en el sentido peirceano, es decir, de signos

² Gino Stefani define *competencia musical* como "la capacidad de producir sentido mediante y/o en torno a la música" (Stefani, 1998:13). En este sentido, la competencia musical no es privativa de aquellos que producen la música, sino que se extiende a todo aquél que la interpreta, escucha, y comprende. Es decir, a todos los que de alguna u otra manera interactúan con el fenómeno sonoro.

que interpretan otros signos (cfr. LISZKA, 1996:24-31). Para poder socializar y hacer públicas las interpretaciones, los Tipos Cognitivos de los diferentes sujetos se tienen que homologar. De esta homologación surge una serie controlable de interpretantes que circunscriben el significado del objeto. Al conjunto de interpretantes públicos (comunes a todos los Tipos Cognitivos) Eco les llama *Contenido Nuclear*.

El Contenido Nuclear (CN) ofrece criterios o instrucciones para la identificación de las ocurrencias del tipo, orientando así la formación de un TC tentativo. En este sentido, Eco señala: “En algunos casos TC y CN prácticamente pueden coincidir, en el sentido de que un TC determina totalmente los interpretantes expresados por el CN, y el CN permite concebir un TC adecuado”(Eco, op.cit.:161). Parecería entonces que cuando TC y CN coinciden, no hay diferencia entre ellos, pero hay que insistir en que mientras el primero es privado, el segundo “representa el modo en que intersubjetivamente intentamos aclarar qué rasgos componen un TC. Este último no nace necesariamente de una experiencia perceptiva, sino que puede ser transmitido culturalmente (como CN)”(Eco, op.cit.:161).

Frecuentemente hay personas que poseen un conocimiento complejo del objeto con respecto al resto de la gente, un conocimiento ampliado que comprende también nociones no indispensables para el reconocimiento perceptivo. Eco se refiere a esta competencia ampliada como Contenido Molar (CM). El nivel del Contenido Nuclear implica un consenso generalizado, mientras que el Contenido Molar puede adoptar formas diferentes según los individuos y representa porciones de competencia sectorial.

3. El problema de la relación «nombre–secuencia sonora» y «momento concreto de ejecución–secuencia sonora». Tipos Cognitivos de individuos

Para entender cuáles son los rasgos pertinentes que posibilitan la comunicación y el acuerdo social de que algo es un *vinuete*, es necesario examinar los procesos de identificación de una ocurrencia y la manera en que dicha identificación se hace pública. En este punto debe plantearse un problema al que esta investigación se enfrentó: la relación entre el nombre y la secuencia sonora, o entre esta última y la posición que ocupa en el ritual a partir del momento concreto en el que se ejecuta.

En el capítulo V se mostró que hay *tipos de vinuetes*, es decir, conjuntos de cadenas sintagmáticas que son prácticamente idénticas entre sí. En este sentido, cada secuencia sonora o cadena sintagmática se constituye como una ocurrencia de un tipo particular. Los nombres asignados a cada una de las ocurrencias pueden coincidir en algunos casos con las denominaciones dadas a otras secuencias sonoras que forman parte del mismo *tipo de vinuete*. Por ejemplo, en el corpus de transcripciones, las piezas 6, 33 y 40, conforman un mismo *tipo de vinuete*; todas ellas recibieron por nombre *La Cruz*. También puede ocurrir que las denominaciones sólo se parezcan o hagan referencia a un mismo contenido, como sucede con los ejemplos 1 *La llegada* y 18 *La llegada de los muertitos*. Pero lo más común es que los nombres no coincidan en absoluto. Como ejemplo señalaremos que las piezas 11, 34 y 27, conforman un mismo *tipo de vinuete*; sin embargo, los nombres que recibieron en el momento de la ejecución fueron *El altar*, *El angelito* y *Siguiendo la cruz*, respectivamente. Si a lo anterior sumamos el hecho de que estas mismas piezas fueron identificadas con nombres diferentes en otros momentos, se hace evidente que no existe una relación unívoca entre secuencias sonoras y denominaciones.³ Lo mismo ocurre al tratar el momento concreto de ejecución de cada ejemplo. Pese a que la gente señala que cada *vinuete* ocupa una posición particular dentro de los rituales, el examen de las bitácoras y el cotejo con las grabaciones demuestra que esta relación tampoco es unívoca.⁴

Tenemos así que no existe una correspondencia unívoca entre nombre o momento concreto de ejecución y secuencia sonora, y por lo tanto, no es posible reconstruir o identificar de manera colectiva un *vinuete* específico, es decir, una cadena sintagmática particular, a partir de estos dos elementos. El problema fundamental es que estamos ante una categoría –el *vinuete* como concepto genérico o clase– que se compone de *tipos de vinuetes*, los cuales suelen ser muy diferentes entre sí en el nivel perceptivo, y en los que

³ Cuando se pide a la gente que identifique *vinuetes* previamente grabados, generalmente asignan nombres diferentes a aquellos que dieron en el momento de la grabación.

⁴ Al preguntarle a la gente acerca del momento concreto de ejecución de cada *vinuete* dentro de los rituales, las respuestas varían de un individuo a otro, o aún para cada persona en momentos diferentes, a pesar de que afirman que sí existe un orden. Esto se manifiesta también al analizar la posición de cada ejemplo dentro de las secuencias de los rituales presenciados. En este sentido, la única coincidencia tiene que ver con demarcadores temporales. Es decir, que al principio de cada secuencia ritual se suele tocar *La llegada* o *El Saludo*, y al final *La despedida*. Pero aún en estos casos, lo único estable es el nombre que refiere a una actividad, ya que el *vinuete*, en tanto secuencia sonora, puede variar. Esto desde luego no significa que la gente mienta, sino que su señalamiento responde a otro tipo de lógica, como se verá en el siguiente capítulo.

además no existe una relación unívoca con nombres o funciones, que permita “fijarlos” cognitivamente a un contenido específico.

Si el Tipo Cognitivo es un procedimiento que permite cotejar ocurrencias con un mismo modelo ¿qué ocurre cuando la gente tiene que igualar diferentes *tipos de vinuetes* para hablar del *Vinnete* en términos genéricos? Pongamos un ejemplo: una persona ha sido expuesta en diferentes ocasiones a la música bajo estudio. La frecuencia de determinadas ocurrencias le ha permitido almacenar en su memoria diferentes secuencias sonoras, ya sea total o parcialmente, de tal manera que es capaz de reconocerlas cuando se presenta la ocasión. Aunque -como la mayoría de la gente de la comunidad- el individuo no verbalice propiedades en términos de estructuras musicales, eso no le impide identificar las distintas secuencias sonoras, y asegurar que son *vinuetes*. Dado que puede reconocerlas, aún sin explicar cómo lo hace, se podría decir que ha elaborado un Tipo Cognitivo para cada una de ellas. Éste estaría conformado por imágenes sonoras. Como los *tipos de vinuetes* carecen de nombres absolutos, la persona no podría pedirle a alguien que toque la pieza que tiene en mente, a menos que la tarareara o silbara.

Lo interesante es que aunque resulta difícil referirse a un *vinnete* en particular, esto no impide que algunos puedan reconocerlo en el momento en el que es tocado. Eco dice que si bien hay Tipos Cognitivos para conceptos genéricos, también los hay para individuos.⁵ En el caso que aquí ocupa, los *tipos de vinuetes* constituyen Tipos Cognitivos de Individuos. Cada uno de ellos, si bien nunca es interpretado igual, es un tipo individual, una copia de un modelo que se elabora abstrayendo variaciones de interpretación. Los Tipos Cognitivos de Individuos hacen posible el reconocimiento de *vinuetes* particulares. Sin embargo, dado que no se verbalizan sus propiedades en términos de estructuras sonoras, las ocurrencias pueden ser reconocidas pero no interpretadas colectivamente, y aún cuando esto último fuera posible, la explicitación de las características musicales no forzosamente expresaría atributos genéricos, como ya ha sido señalado.⁶ Un *tipo de vinnete*

⁵ Es interesante que, al hablar de tipos cognitivos de individuos, Eco recurre justamente a ejemplos de reconocimiento de obras musicales, afirmando que éstas constituyen Tipos Cognitivos de individuos. Señala además que la música es un lenguaje que plantea problemas particulares que, de hecho, no han podido ser resueltos por los semiólogos (cf. Eco, op.cit.)

⁶ Se podría argumentar, con razón, que la explicitación verbal no es la única manera de interpretar colectivamente un fenómeno sonoro, pues éste puede ser tarareado o silbado. Pero aún en este caso lo que se interpreta es un *tipo de vinnete*, cuyas propiedades sonoras (es decir, las de esa secuencia sintagmática específica, reproducida total o parcialmente) no poseen atributos genéricos, sino individuales

es un individuo, aunque tenga la propiedad de ser reproducible. Por ello se puede poseer un tipo “fisonómico”, pero no genérico. Además, los Tipos Cognitivos de Individuos expresan rasgos que en ciertas situaciones y para alguien son salientes, pero no siempre lo son para todos, y puede haber divergencias sensibles entre una interpretación y otra.

4. Tipo Cognitivo, Contenido Nuclear y Contenido Molar en el caso de los *vinuetes*.

Para que una persona pueda afirmar que sabe lo que el *vinuete* es, en términos genéricos, tiene que cotejar ocurrencias con Tipos Cognitivos Individuales, y a éstos con un Tipo Cognitivo genérico. Es decir, tiene que interpretar sus Tipos Cognitivos de Individuos y homologarlos a un Tipo Cognitivo genérico. De dicha homologación resulta que los rasgos comunes a todos ellos son los interpretantes que apuntan hacia el contenido. Este último, dado que no se basa en las estructuras sonoras, no permite el reconocimiento de *vinuetes* individuales, pero sí del género. Con ello no se quiere decir que el Tipo Cognitivo de cada persona no incluya las imágenes sonoras de determinadas secuencias, sino que el contenido les permite reconocer no sólo aquellos *vinuetes* que recuerdan, sino aún a algunos que nunca han escuchado. Desde luego, siempre y cuando la ejecución se realice en los contextos conocidos por los habitantes de la comunidad, pues el contenido asociado a los *vinuetes* deriva de su ejecución en ocasiones *performativas* particulares que conllevan hábitos y convenciones sociales.

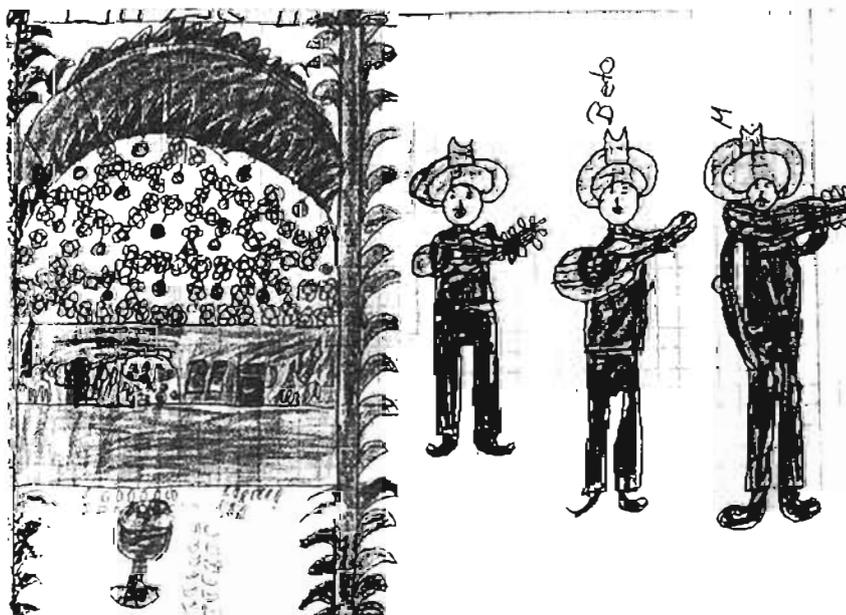
Se podría decir entonces que cada persona de la comunidad posee un Tipo Cognitivo genérico que se compone de secuencias sonoras (o fragmentos de secuencias) almacenadas en la memoria, más el contenido que se deriva de las ocasiones *performativas*. Pero se debe recordar que los Tipos Cognitivos son privados y responden a un proceso de semiosis perceptiva. Para hacer colectivas las interpretaciones se deben homologar los diferentes Tipos Cognitivos, extrayendo los rasgos que toda la gente reconoce y expresa como atributos del *vinuete*. Dado que la forma de la expresión apunta a la individualidad y distinción de las piezas, los atributos comunes recaen, una vez más, en aspectos de contenido. La interpretación colectiva de las propiedades del género da lugar a su Contenido Nuclear. Éste se conforma de una serie controlable de interpretantes públicos

que derivan de los contextos de ejecución y que, de manera extremadamente sintética, se pueden expresar de la siguiente manera: sagrado, muerte, tristeza.

Debido a la división social y sexual del trabajo -entre otras cosas-, hay personas que tienen un Tipo Cognitivo del género menos elaborado que otras, pero esto no les impide saber qué es el *vinuete*, dado que lo reconocen. Sobre la base de lo que saben consiguen no sólo reconocerlo sino nombrarlo, y al hacerlo constatan que cada uno de ellos reacciona ante el nombre aplicándolo a la misma música a la que lo aplican los demás. “Nombrar es el primer acto social que los convence de que todos juntos reconocen individuos variados, en momentos diferentes, como ocurrencias del mismo tipo” (Eco, op.cit.:154-155).

Así, el Contenido Nuclear (muerte, sagrado, tristeza) representa el modo en que intersubjetivamente se intenta aclarar qué rasgos componen un Tipo Cognitivo del *vinuete*. Este último, como señala Eco, no nace necesariamente de una experiencia perceptiva, sino que puede ser transmitido culturalmente como Contenido Nuclear. El Contenido Nuclear del *vinuete* ofrece criterios o instrucciones para la identificación de las ocurrencias, orientando así la formación de un Tipo Cognitivo tentativo.

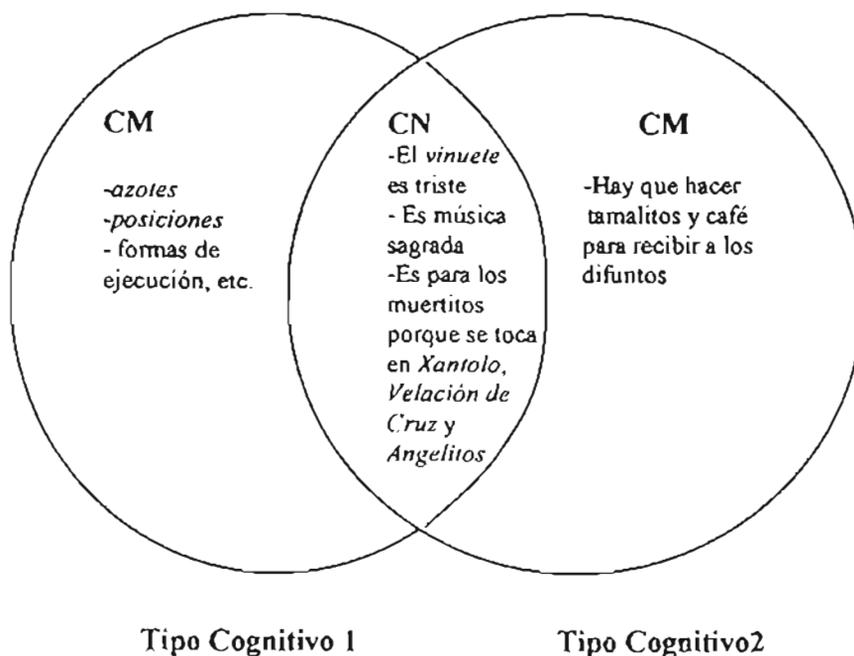
A continuación se presenta uno de los dibujos que elaboraron los niños de la comunidad, al pedirseles que dibujaran la música de los *vinuetes*. El altar de muertos pone de manifiesto que la ocasión preformativa del *Xantolo* constituye uno de los interpretantes públicos que conforman el Contenido Nuclear del *vinuete*.



Si retomamos lo que los músicos señalan al hablar de los *vinuetes*, nos damos cuenta de que poseen un conocimiento complejo respecto al resto de la gente, es decir, un conocimiento ampliado que comprende también nociones no indispensables para el reconocimiento perceptivo; por ejemplo, cómo se mueve la mano para tocar determinado rasgueo, qué tipo de *posiciones* se emplean, etc. Pero lo mismo ocurre cuando una ama de casa, como en el caso de la señora Agustina, señala que esta música le hace recordar que debe preparar los tamales y el café para la ofrenda. Esta competencia ampliada constituye el Contenido Molar del *vinuete*. Como se señaló anteriormente, el nivel del Contenido Nuclear implica un consenso generalizado, mientras que el Contenido Molar puede adoptar formas diferentes según los individuos, y representa porciones de competencia sectorial. El Contenido Molar no es expresable exclusivamente en forma proposicional, ya que puede incluir imágenes sonoras de distintos *tipos de vinuetes*.

El acuerdo colectivo de que algo es un *vinuete* implica una negociación. En ésta, el Contenido Molar, incluido en el Tipo Cognitivo, se relega con el fin de subrayar los aspectos comunes que constituyen al Contenido Nuclear y que hacen posible la comunicación y la interpretación pública del género.

Figura 1.



5. El sistema musical: un esquema cognitivo de la música como *hecho social total*

Las explicaciones -citadas al inicio de este capítulo- que los habitantes de Chilocuil dan acerca de lo que el *vinuete* es, muestran que con frecuencia las interpretaciones se basan en operaciones de distinción y semejanza entre los distintos géneros que se practican en la comunidad, el carácter emotivo que se les atribuye y las ocasiones ceremoniales en las que son ejecutados. El sistema musical de Chilocuil ofrece las directrices para una percepción intersubjetivamente homogénea, pues los géneros, las dotaciones instrumentales, las ocasiones performativas, etc., están organizados de acuerdo a hábitos y convenciones culturales. De esta manera, se constituye como una estructura que permite decodificar el contenido de la música. A continuación se proporcionan dos ejemplos:

Cuando el curandero Felipe Hernández me dijo que el *vinuete* es como una oración, le pregunté si se parece al *canario*, dado que se dice lo mismo acerca de éste. A lo que respondió que son cosas diferentes, pues el *canario* si es sagrado, pero se toca para el maíz y es alegre. También agregó que no deben llevarse *vinuetes* a la milpa, pues esto querría decir que se desea la muerte del maicito. Del mismo modo, no se deben tocar *canarios* en *Xantolo*, ya que parecería que se siente alegría por la muerte de los difuntos, y éstos se pueden enojar. (Felipe Hernández, Chilocuil, noviembre del 2002).

Por otra parte, cuando se dice que los *sones de xoxos* se tocaban en *Xantolo* y una pregunta si, dado que esa música también se vincula con la muerte, se le puede llamar *vinuete*, la respuesta es negativa, argumentando que los *sones de xoxos* acompañan una danza que se realiza “para diversión”; mientras que los *vinuetes* son tristes. (Maurilio Hernández, Antonio Rubio y Eusiquio, Chilocuil, octubre del 2002).

Lo que también se deduce a partir de las explicaciones de la gente, es que la música no es concebida como un fenómeno exclusivamente sonoro, sino como un hecho social total (cfr. Molino, 1990). Es decir, un hecho que involucra varias dimensiones de la cultura. Lo que hace que todas las piezas que integran el repertorio de *vinuetes* sean agrupadas en una misma categoría, es la convención cultural que las ubica en el sistema musical de la comunidad y que les otorga el contenido general de sacralidad, muerte y tristeza. En este punto, cabe recordar la definición que el etnomusicólogo Gonzalo Camacho hace de sistema musical:

Por sistema musical, entendemos a un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características, permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales, y las ocasiones *performativas*, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo (Camacho y González, inédito).

Al tomar en cuenta el aspecto relativo a las ocasiones *performativas*, el sistema musical así definido, se constituye como un esquema cognitivo de la música vista como un hecho social total.

6. Conclusiones sobre la categorización del *vinuete*

Los diferentes *tipos de vinuetes* constituyen Tipos Cognitivos de Individuos. Cada uno de ellos es diferente a los demás en relación a la forma de la expresión, es decir a las propiedades estructurales de las secuencias sonoras que conforman *tipos de vinuetes*, pero comparte con el resto el contenido general de sacralidad, muerte y tristeza debido a que su reconocimiento perceptivo está restringido por el uso en ocasiones ceremoniales determinadas que ofrecen directrices para una percepción intersubjetivamente homogénea. El Tipo Cognitivo del *vinuete* como género, es resultado de la homologación entre los diferentes *tipos de vinuetes* (TCs de individuos). Como cada uno de ellos presenta diferentes formas de expresión, los aspectos que permiten agruparlos en una sola categoría son los relativos al contenido. Lo mismo ocurre al homologar los Tipos Cognitivos de diferentes personas. Éstas poseen un Tipo Cognitivo que puede estar conformado tanto por imágenes sonoras de diferentes *tipos de vinuetes*, así como por el Contenido Molar. Como las imágenes sonoras constituyen diferentes formas de expresión, y el Contenido Molar representa sectores de competencia que derivan de la división social del trabajo, los aspectos comunes a los Tipos Cognitivos de las diferentes personas son que los *vinuetes* 1) son música sagrada, 2) se tocan para los muertos, y 3) son tristes. Estos tres aspectos son una manera simplificada de expresar aquello que conforma el Contenido Nuclear del concepto y constituyen interpretantes públicos que hacen posible el acuerdo colectivo de que algo es un *vinuete*. El Contenido Nuclear no deriva de las estructuras sonoras, sino de

la ubicación de éstas en el sistema musical de la comunidad. Este último, al dar cuenta de aspectos “extrasonoros”, se constituye como un esquema cognitivo de la música vista como hecho social total, que permite la decodificación del contenido de los *vinuetes*. De tal modo que **el *vinuete* es un género musical que no se define únicamente por las propiedades intrínsecas del objeto sonoro, sino por su cualidad emotiva, *direccionalidad* y función de los rituales en los que se ejecuta.**

CAPÍTULO VIII

LA OCASIÓN MUSICAL. RELACIONES INTRATEXTUALES Y PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN

Los músicos de Chilocuil dicen que cada *vinuete* tiene un nombre específico y que su ejecución responde a un uso claramente definido dentro de los rituales. Esto parecería indicar que el significado de secuencias sonoras específicas es relativamente estable. Es decir, si cada ocurrencia es una recreación de un *tipo de vinuete*, y el nombre de éste así como su ejecución en momentos concretos al interior del ritual están claramente definidos, parte del significado se derivaría de esta relación. Sin embargo, al examinar los registros de las ceremonias presenciadas se evidenció que las denominaciones asignadas a cada *tipo de vinuete* variaban entre uno y otro ritual. Pero no sólo eso, también había variantes al interior de un mismo ritual. Por ejemplo, en las ceremonias de *Xantolo* correspondientes a los años 2001 y 2002, el mismo *tipo de vinuete* recibió las denominaciones de *El altar*, *Siguiendo la cruz* y *El angelito*, respectivamente. Por otra parte, comúnmente se le asigna el nombre de *La entrada* al primer *vinuete* que se toca en cada una de las casas que los músicos visitan; sin embargo, en términos de la forma de la expresión (*tipo de vinuete*) no siempre la pieza es la misma, a pesar de ocupar el mismo lugar en la secuencia ritual y recibir la misma denominación. Así, el examen comparativo de las bitácoras, los registros de video y las grabaciones de audio, arrojó los siguientes resultados:

- 1) Hay *vinuetes* que comparten el mismo nombre pero difieren en relación a la forma de la expresión.
- 2) Hay *vinuetes* que presentan la misma forma de la expresión pero reciben diferentes denominaciones.
- 3) Hay *vinuetes* que se tocan en los mismos momentos al interior de las secuencias rituales pero difieren en relación a la forma de la expresión.
- 4) Hay *vinuetes* que presentan la misma forma de la expresión pero se tocan en momentos distintos de las secuencias rituales.
- 5) Hay *vinuetes* que se tocan en los mismos momentos al interior de las secuencias rituales pero reciben distintas denominaciones y difieren en relación a la forma de la expresión (ver tabla 1).

TABLA 1.

	Forma de la expresión	Nombre	Contexto de ejecución
<p><i>Vinuetes</i> que comparten el mismo nombre pero difieren en relación a la forma de la expresión.</p>	<p>34. </p> <p>13. </p>	<p>34. <i>El angelito</i></p> <p>13. <i>El angelito</i></p>	<p><i>Xantolo</i>. 31/X/02. Casa del señor Antonio Rubio.</p> <p><i>Xantolo</i>. 2/XI/01. Casa de Maurilio Hernández</p>
<p><i>Vinuetes</i> que presentan la misma forma de la expresión pero reciben diferentes denominaciones</p>	<p>27. </p> <p>11. </p> <p>34. </p>	<p>27. <i>Siguiendo la cruz</i></p> <p>11. <i>El aliar</i></p> <p>34. <i>El angelito</i></p>	<p><i>Xantolo</i>. 2/XI/01. Casa del señor Secundino Bautista.</p> <p><i>Xantolo</i>. 2/XI/02. Casa de Maurilio Hernández.</p> <p><i>Xantolo</i>. 31/X/02. Casa del señor Antonio Rubio.</p>
<p><i>Vinuetes</i> que se tocan en los mismos momentos al interior de las secuencias rituales pero difieren en relación a la forma de la expresión</p>	<p>20. </p> <p>26. </p> <p>39. </p>	<p>20. <i>La entrada</i></p> <p>26. <i>La entrada</i></p> <p>39. <i>La entrada</i></p>	<p><i>Xantolo</i>. 2/XI/01. Primer <i>vinuete</i> que se tocó en casa del señor Bonifacio Rubio.</p> <p><i>Xantolo</i>. 2/XI/01. Primer <i>vinuete</i> que se tocó en casa del señor Secundino Bautista.</p> <p><i>Xantolo</i>. 1/X/02. Primer <i>vinuete</i> que se tocó en casa del señor Tomás.</p>
<p><i>Vinuetes</i> que presentan la misma forma de la expresión, pero se tocan en momentos distintos de la secuencia ritual</p>	<p>22. </p> <p>32. </p>	<p>22. <i>Adiós del muertito</i></p> <p>32. <i>El recibimiento de los difuntos</i></p>	<p><i>Xantolo</i>. 2/XI/01. Tercer <i>vinuete</i> que se tocó en casa del señor Bonifacio Rubio.</p> <p><i>Xantolo</i>. 31/10/02. Segundo <i>vinuete</i> que se tocó en casa de Maurilio Hernández.</p>
<p><i>Vinuetes</i> que se tocan en los mismos momentos al interior de las secuencias rituales, pero reciben distintas denominaciones y difieren en relación a la forma de la expresión.</p>	<p>21. </p> <p>27. </p> <p>40. </p>	<p>21. <i>Zapotéquell</i></p> <p>27. <i>Siguiendo la cruz</i></p> <p>40. <i>La cruz</i></p>	<p><i>Xantolo</i>. 2/XI/01. Segundo <i>vinuete</i> que se tocó en casa del señor Bonifacio Rubio.</p> <p><i>Xantolo</i>. 2/XI/01. Segundo <i>vinuete</i> que se tocó en casa del señor Secundino Bautista.</p> <p><i>Xantolo</i>. 1/XI/02. Segundo <i>vinuete</i> que se tocó en casa del señor Tomás.</p>

De lo anterior se deriva que los significados específicos de cada *vinuete* no son algo estático que funcione de la misma manera siempre y en todas las circunstancias, sino algo que emerge en dependencia con una serie de factores involucrados en el momento concreto de la ejecución. De tal modo que para aproximarse a los procesos de significación, más allá del contenido general que se les asigna a todos los *vinuetes*, se debe analizar la *ocasión musical*.

A partir de los planteamientos de la *etnografía del performance*, consideramos que toda ejecución musical constituye un evento cultural. El antropólogo Milton Singer define ejecución cultural como “un marco de tiempo especificado, con un comienzo y un fin, un lugar, una ocasión o motivo determinado para la ejecución, un programa organizado de actividades, un grupo de ejecutantes y un público” (Singer citado por Béhague, 1982:161). Richard Bauman señala que la competencia y la cualidad emergente de toda ejecución constituyen un medio de comprender la singularidad de ejecuciones particulares dentro del contexto de ejecución como un sistema cultural generalizado de una comunidad (cfr. Bauman, 1975). En el ámbito de la música, Norma McLeod propuso el término *ocasión musical* para referirse a una ejecución cultural de la música (cfr. McLeod, 1966).¹ Marcia Herdon por su parte, explica “la *ocasión musical* puede ser considerada como una expresión encasillada de las formas cognitivas y los valores compartidos de una sociedad; expresión que incluye no solamente la música en sí, pero la totalidad de comportamiento a ella asociado y otros conceptos subyacentes” (Herdon citada por Béhague, op.cit.:164). Finalmente, Gerard Béhague señala que el estudio de la ejecución musical debe concentrarse “en el comportamiento real musical y extra-musical de los participantes [...], en la consiguiente interacción social en el significado de esa acción para los participantes, y en las reglas o códigos de ejecución definidos por la comunidad para un contexto específico u ocasión” (Béhague, op.cit.:165). Para ello propone echar mano de las herramientas que proporcionan el *interaccionismo simbólico* y la *semiótica*. Este trabajo se basa en los conceptos desarrollados por la *semiótica de la cultura* y, más específicamente, en la teoría del semiólogo Iuri M. Lotman, de quien se toman sus conceptos acerca del *texto*. A continuación se presenta una síntesis de las nociones que servirán para hacer posteriormente el análisis del *vinuete* en su contexto ritual.

¹ En este trabajo se emplean como sinónimos *ocasión musical*, *ocasión preformativa* y *ocasión de ejecución*.

1. Algunos conceptos de la teoría de Iuri Lotman

Lotman señala que durante mucho tiempo los estudios semióticos se abocaron a la modelización de sistemas comunicacionales inspirados en el modelo de la lengua natural. Se consideraba que dichos sistemas eran discretos, precisos y funcionalmente unívocos. Sin embargo, otras investigaciones han demostrado que no existen de manera aislada; su separación responde únicamente a una necesidad heurística: “Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (Lotman 1996:22). A ese *continuum* Lotman lo llama semiosfera, y añade que ésta es un espacio (en términos abstractos) en el que “resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información” (Lotman, 1996:23). En este sentido, una cultura vista totalmente es considerada como un espacio semiótico, es decir, como *semiosfera*. Pero al mismo tiempo puede estar conformada por diversas semiosferas, por espacios más o menos delimitados en los que se realizan procesos comunicativos particulares.

La semiótica de la cultura concibe al texto como todo aquello que puede ser interpretado. Desde esta perspectiva, podemos suponer entonces que la semiosfera está conformada por diversos textos y es, ella misma, un gran texto. Pero aquí nos enfrentamos a un problema que ha sido motivo de análisis por parte de varios estudiosos: la relación entre individuo y sociedad, entre lo individual y lo colectivo, ya que los textos no son interpretados siempre de la misma manera por todos los sujetos que participan de una cultura.² La gran mayoría carecen de univocidad en su significación. Al respecto Lotman dice:

² En el campo de la sociología por ejemplo, los sociólogos Niklas Luhman y Raffaele De Giorgi señalan que, al acabarse la confianza en el progreso que caracterizó a los siglos XVIII y XIX, se abandonó el concepto de sociedad propio de la economía política y se centró en discusiones con un fundamento más espiritual (cultural) o más material (económico) de sociedad, al mismo tiempo que adquirió significado el interés por la posición del individuo en la sociedad moderna. Ésta deja de ser vista como una totalidad, por lo que conceptos como socialización y rol subrayan la necesidad de una mediación teórica que explique la unidad de la diferencia entre individuo y sociedad (cfr. Luhmann y Giorgi, 1998)

Junto con la tendencia a unificar los códigos y a facilitar al máximo la comprensión mutua entre destinatador y destinatario, en el mecanismo de la cultura operan también tendencias diametralmente opuestas. No hacen falta pruebas de que todo el desarrollo de la cultura está ligado a la complicación de la estructura de la persona, a la individualización de los mecanismos codificadores de la información inherentes a ella. (Lotman 1996:65)

Sin embargo, el mismo autor señala que tanto la individualización de los códigos como su generalización, son tendencias igualmente activas y constantes en la dinámica de la cultura. En este punto cabe aclarar que el objetivo de este capítulo es hacer una aproximación a los aspectos que posibilitan la interpretación colectiva de la música bajo estudio. Si bien el estudio de las decodificaciones individuales puede ser abordado desde la semiótica, esta tarea recae principalmente en otras disciplinas como la psicología. Al mismo tiempo que las personas constituyen mundos personales, independientes e irrepitibles, su inserción en un contexto cultural determinado las conforma como personas sociosemióticas.

La complicación de los sistemas codificantes no es el único factor que dificulta la univocidad del entendimiento mutuo. No menos importante es el hecho de que la estructura semiótica del mensaje que se transmite también se complica en el proceso del desarrollo cultural:

Si alineamos en orden de aumento de la complejidad de la estructura textual la serie: mensaje de señalización vial –texto en lengua natural- creación profunda de un talento poético, es evidente que el primero sólo puede ser entendido unívocamente por el receptor del mensaje, el segundo está orientado a una comprensión unívoca (“correcta”), pero admite casos de ambigüedad, mientras que el tercero excluye, en principio, la posibilidad de univocidad. (Lotman, 1996:67)

Aparentemente, en el último caso estamos ante una *paradoja comunicativa*. Pero el mismo autor precisa que la transmisión del mensaje no es la única función del mecanismo comunicativo ni del mecanismo cultural en su conjunto, ya que éstos realizan al mismo tiempo una segunda función: la de ser generadores de sentido. La identificación de esta segunda función está íntimamente relacionada con la transformación sustancial de que fue objeto el concepto de texto dentro de la *semiótica de la cultura*. Ésta analiza la interacción de sistemas semióticos estructurados de manera diversa, es decir, la no uniformidad interna

del espacio semiótico, la necesidad de *poliglotismo cultural y semiótico*. Anteriormente los conceptos de texto subrayaban su naturaleza unitaria de señal o la unidad indivisible de sus funciones en cierto contexto cultural y, con ello, se suponía implícita o explícitamente que el texto era un enunciado en *un* lenguaje cualquiera. Pero a partir de la conciencia de la heterogeneidad del espacio semiótico, se planteó que para que algo pueda ser definido como texto, es necesario que esté codificado al menos dos veces. Así, los textos que generan sentido, presentan en su interior dos o más textos cifrados en distintos lenguajes. La interpretación del conjunto requiere, frecuentemente, de un mecanismo de traducción. Pero al no haber una relación directa entre un signo en un lenguaje y otro en uno diferente, nos encontramos en apariencia ante una situación de intraducibilidad. Sin embargo, "...en el orden de la convención cultural –formada históricamente de manera espontánea o establecida como resultado de esfuerzos especiales– entre las estructuras de esos dos lenguajes se establecen relaciones de **equivalencia convencional**" (Lotman 1996:68). La consideración del texto como generador de sentido, lo coloca en la cadena jerárquica «conciencia individual –texto– cultura». Pero para que ello sea posible debe estar sumergido en una semiosfera, por lo que el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, es decir, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico. Evidentemente, para que se realicen las posibilidades generativas, el texto debe entrar en relaciones con un auditorio,³ de tal modo que entre éstos se construye una relación que no se caracteriza por una recepción pasiva, sino que tiene naturaleza de diálogo. El discurso dialógico implica la presencia de una memoria común, sin la cual el texto sería indescifrable.

En relación al ritual, Lotman ofrece algunas consideraciones interesantes para comprender la manera en que éste opera. Una de ellas se relaciona con lo que identifica como lenguajes primarios:

Desde el punto de vista genético, la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios. Uno de ellos es la lengua natural utilizada por el hombre en el trato cotidiano. [...]. Menos evidente es la naturaleza del segundo lenguaje primario. Se trata del modelo estructural del espacio. Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos

³ En este trabajo, cuando hablamos de auditorio, no nos referimos a un público, sino a la comunidad que realiza los rituales y que es, al mismo tiempo, observador y ejecutante.

clasificacionales del espacio, a la división de éste en «propio» y «ajeno» y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales. (Lotman 1996:83)

A través de la división del espacio, el mundo se duplica en el ritual del mismo modo que lo hace en la palabra. Esto le otorga al ritual la posibilidad de ser leído como texto.

Además de las funciones comunicativa y generadora de sentido, el texto cumple una tercera función, la cual está ligada a la memoria de la cultura. En este sentido, los textos constituyen programas mnemotécnicos reducidos que tienden a la simbolización, es decir, se convierten en símbolos integrales. Lo anterior se hace posible debido a que la cultura tiene mecanismos de identificación, de eliminación de las diferencias y de elevación del texto a estándar. Este mecanismo “no desempeña únicamente el papel de un principio que garantiza el carácter adecuado de la recepción del mensaje en el sistema de la comunicación: no menos importante es su función de garantizar la memoria común de la colectividad ...”(Lotman, op.cit:95). Dicha función es especialmente importante en las culturas ágrafas y en las que predomina una conciencia mitológica, aunque en realidad, se manifiesta en mayor o menor grado en toda cultura. Es en este punto, en el que Lotman habla de un eslabón intermedio entre el lenguaje y los textos: *el texto-código*. Éste no es un repertorio de reglas necesarias para la construcción del texto, sino una totalidad construida sintagmáticamente, una estructura organizada de signos. Tanto en su proceso de formación como en la metadescripción del investigador, cada signo del texto código se nos puede presentar en forma de paradigma. Pero para sí mismo y desde su propio nivel, es decir, como totalidad sintagmática, es algo dotado no sólo de unidad de expresión sino de contenido.

Me parece que el ritual pertenece a esta clase de texto. Cada realización es un todo construido sintagmáticamente, pero al mismo tiempo presenta propiedades paradigmáticas que comparte con todos los rituales del mismo tipo. Del mismo modo en que la totalidad del texto se presenta como paradigma, los subtextos que lo integran y que están cifrados en diferentes lenguajes, pueden ser leídos no sólo linealmente sino paradigmáticamente. Ello responde a que las unidades discretas de cada lenguaje no siempre coinciden, por lo que en un mismo momento los diferentes signos pueden estar aludiendo a diversos objetos, acciones, emociones, etc., que poseen propiedades paradigmáticas, si se consideran a la luz del texto-código.

Los textos del tipo ritual, ceremonial y de representación dramática, dado que tienen en su interior subtextos en distintos lenguajes, presentan combinaciones de tipos de semiosis distintos y, por lo tanto, combinaciones de diferentes "voces" en un único todo textual. Ello conduce necesariamente a un aumento de complejidad en los sistemas de codificación, así como de las relaciones de equivalencia convencional que se establecen. A pesar que, de manera general, la naturaleza de los rituales es estar altamente codificados, éstos no escapan a la segunda función antes mencionada, la de ser generadores de sentido. Los textos de este tipo representan:

...un dispositivo formado como un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo *continuum* circula algún mensaje inicial. [...]. Ningún texto de esta especie puede ser descrito adecuadamente en la perspectiva de un único lenguaje. [...]. El juego de sentido que surge entonces en el texto, el deslizamiento entre los ordenamientos estructurales de diverso género, le confieren al texto *posibilidades de sentido mayores* que aquellas de que dispone cualquier lenguaje tomado por separado. [...]. Pero la esencia del proceso de generación no está solamente en el despliegue de las estructuras, sino también, en gran medida, en su interacción". (Lotman 1996:96-97)

A partir de los conceptos desarrollados por Lotman, se ha construido una categoría operativa que permita analizar al ritual como totalidad textual: *intratextualidad*, entendida como **el conjunto de relaciones al interior de un texto, que exhiben una equivalencia convencional entre las estructuras de los lenguajes que lo constituyen, a través de un mecanismo de traducción intersemiótica**. Así, en el estudio de los significados asociados a los *vinuetes* en los momentos concretos de ejecución, se analizarán las *relaciones intratextuales* entre la música y los otros lenguajes que constituyen al texto ritual.

2. El *vinuete* en el marco de las ocasiones musicales

2.1. El sistema musical como sonosfera

Las ocasiones *performativas* del *vinuete* están conformadas por los rituales de *Velación de cruz*, *Angelitos* y *Xantolo*. Estos se constituyen como textos de una clase particular: el texto-código. Por otra parte, se ha señalado que la función generadora de

sentido, coloca al texto en la cadena jerárquica “conciencia individual-texto-cultura”. Pero para que ello sea posible debe estar sumergido en una semiosfera, de tal forma que el mínimo generador operante no es un texto aislado, sino un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico. En el capítulo anterior se vio que los habitantes de Chilocuicil, al explicar los atributos del *vinuete*, recurren constantemente a operaciones de distinción y semejanza entre las ocasiones *performativas* que constituyen el ciclo ceremonial al que está vinculado el sistema musical de la comunidad. Dichas ocasiones son demarcadores espacio-temporales que expresan una serie de aspectos relativos a la cosmovisión del grupo. Siguiendo a Gonzalo Camacho, el sistema musical es una configuración de una sonosfera, es decir, un sistema semiótico que hace posible la interpretación del mundo, a través de la organización de las expresiones musicales y sonoras. De esta manera, la necesidad de recurrir a operaciones de distinción y semejanza para explicar el contenido asociado al *vinuete*, pone de manifiesto que el mínimo generador operante de sentidos, en textos como las ceremonias de *Velación de cruz*, *Angelitos* y *Xantolo*, es su interacción con otros textos y con el medio semiótico del cual forman parte.

2.2. El espacio-tiempo de las ocasiones performatias del *vinuete*.

Uno de los aspectos que los habitantes de Chilocuicil expresan como atributos del *vinuete*, es su cualidad sagrada. En el capítulo III, se señaló que dicha cualidad está estrechamente relacionada con la *direccionalidad* (“a lo divino”) de las ocasiones de ejecución de la música bajo estudio. Así, se ha considerado importante hacer una revisión de los aspectos espacio-temporales que caracterizan a las ceremonias en las que esta práctica musical se realiza.

En su libro *Lo Sagrado y lo Profano*, el antropólogo Mircea Eliade denomina *hierofanía* al acto mediante el cual lo sagrado se manifiesta para el hombre. Dicha *hierofanía* se presenta como algo cualitativamente diferente a lo profano. La organización y concepción del tiempo y el espacio son elementos que permiten diferenciar estos dos ámbitos (sagrado y profano). Al respecto del tiempo, el autor señala:

“[...] el tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, en el sentido de que es, propiamente hablando, un tiempo mítico primordial hecho presente. Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en el pasado mítico, «al comienzo». Participar religiosamente en una fiesta implica salir de la duración temporal «ordinaria» para reintegrar el tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma.” (Eliade 1999: 53)

Las ceremonias de *Xantolo*, *Velación de cruz*, y *Angelitos* representan un regreso al origen, al pasado mítico en el que los ancestros enseñaron a los hombres a conducirse con los difuntos. En el caso de la *Velación de Cruz* y de *Angelitos*, se debe tener presente que la muerte de alguien implica un retorno al caos, una alteración en el equilibrio de la naturaleza. Los hombres temen ser “contaminados” por esa fuerza peligrosa que conlleva la presencia de la muerte.⁴ Recordemos que en Chilocuic se considera que el difunto no se ha percatado de su fallecimiento, sino hasta que se vela la cruz, y que esa falta de conciencia de su nueva condición ontológica, puede ocasionar graves daños a los familiares e incluso a la comunidad. Por ello se hace necesario detener el tiempo histórico e instaurar un tiempo sagrado, regresar al origen mítico para salir del caos establecido por la muerte de un familiar. De esta manera, el mundo se purifica y renueva.

Por otra parte, la ceremonia de *Xantolo* evidencia su cualidad cíclica, al realizarse cada año. El antropólogo Roger Callois también hace algunas consideraciones sobre el tiempo sagrado, que ayudan a entender esta celebración:

“Sea cual fuere su duración [la del ritual o la fiesta, la del tiempo sagrado], ese tiempo ve confundirse el más allá y este mundo; los antepasados o los dioses [...] vienen a mezclarse con los hombres e interrumpen violentamente en el curso de la historia natural.[...] Del mismo modo los muertos salen de sus moradas e invaden el mundo de los vivos. Pues durante esta suspensión del orden universal [...] todas las barreras se derriban y nada impide ya a los difuntos que visiten a sus descendientes”. (Callois 1996:128)

⁴ En el capítulo IV se señaló que la señora Agustina Hernández, al enterarse de que asistiría a una *Velación de cruz*, insistió en que me untara *mahuite* y *ruda* en el cuerpo y que me mantuviera alejada del humo del sahumerio, pues decía que era muy peligroso estar cerca del difunto. También se mencionó el señalamiento acerca de la necesidad de cuidar especialmente a los niños y ancianos durante la época de *Xantolo*, ya que el arribo de los muertos puede provocar enfermedades y muerte. Por otra parte, la señora Victoria Hernández ha padecido fuertes dolores de cabeza desde hace algún tiempo. Sin embargo, el fallecimiento reciente de personas cercanas a ella, ha provocado que interprete su malestar como producto del contacto con los difuntos.

Las ceremonias de *Velación de cruz*, *Angelitos* y *Xantolo* constituyen secuencias temporales cualitativamente diferentes a la temporalidad cotidiana, impregnando de su contenido a la música de *vinuetes*.

Al respecto del espacio, Eliade señala que éste no es homogéneo para el hombre religioso, y que la falta de homogeneidad se traduce en una experiencia de oposición entre el espacio sagrado y el resto, una extensión informe que lo rodea. El primero implica una hierofanía, es decir, una irrupción de lo sagrado mediante la cual se destaca un territorio del medio cósmico circundante, haciéndolo cualitativamente diferente. La revelación del espacio sagrado requiere de una orientación previa, de un punto fijo que equivale a la creación del mundo (Eliade 1999:21-22).

Para fines de nuestro análisis, se pueden resaltar algunos elementos mediante los cuales se transforma ritualmente el espacio, confiriéndole el valor de *imago mundi*. Uno de ellos es la instauración del *axis mundi*, la columna cósmica mediante la cual los hombres se comunican con sus dioses y ancestros. La totalidad del mundo se extiende alrededor de ella. En los casos que aquí ocupan, este *axis mundi* está representado particularmente por los altares. Existen gestos rituales, objetos y conductas que, de manera notable, marcan la sacralidad del altar y su cualidad de punto comunicante entre hombres, divinidades y ancestros. La instalación simbólica del *axis mundi* otorga al espacio una propiedad cualitativa diferente, asimilándolo al cosmos por la proyección mediante la ofrenda de aguardiente sobre los siete rumbos que, a decir del curandero Felipe Hernández, representan las regiones del universo. El mismo propósito se persigue mediante el acto de sahumar el altar. Éste debe realizarse de derecha a izquierda, conforme a lo “reglamentado” por los Señores. La conducta manifestada por la gente es siempre solemne y respetuosa, destacando el hecho de que las personas constantemente se persignan mientras sahumán. Entre los objetos que se colocan en el altar, resaltan las imágenes de santos y los alimentos que son ofrendados a los difuntos. La propiedad central del *axis mundi* se manifiesta también en el hecho de que los habitantes de Chilocuil conciben el lugar que ocupan el altar y la ofrenda como “el corazón” del espacio. Frecuentemente, los rituales se realizan en diferentes lugares, por lo que éstos deben ser diferenciados en todo momento. Es así que en las ceremonias de *Velación de Cruz* y de *Angelitos*, el campo santo también requiere de su

sacralización, mediante la instalación provisional de un altar y una ofrenda, así como de las conductas asociadas.

Eliade señala que, a menudo, un signo cualquiera basta para indicar la sacralidad del lugar, pues siendo éste portador de significación religiosa, introduce un elemento absoluto y pone fin a la relatividad del espacio. A través del signo, lo sagrado se manifiesta, señalando una orientación o decidiendo una conducta. El carácter sagrado de las ceremonias bajo estudio no depende únicamente de un signo, pues hay varios elementos que marcan esta cualidad. Sin embargo, en el caso del ritual que se realiza a los nueve días del fallecimiento de una persona, la cruz previamente bendecida desempeña un papel dominante, ya que su presencia orienta los gestos, las conductas y demás elementos rituales.

Pero lo que interesa resaltar es el lugar que ocupan los *vinuetes* dentro de la organización espacial de los rituales. Es decir, cómo se traduce el lenguaje de las relaciones espaciales al lenguaje de la música. Durante la ceremonia de *Xantolo*, además de la instauración del altar, el incienso, las velas, la ofrenda de alimentos y los cohetes, existe un signo musical que marca su inicio: el *vinuete*. A las doce del 31 de octubre se considera que llegan los primeros muertitos. Éstos son recibidos con música. Los ejecutantes se colocan al lado del altar para, dicen, dejar el paso libre a los difuntos. Esto habla de una organización jerarquizada del espacio, en la que el *vinuete* ocupa una posición privilegiada, ya que su espacio de ejecución es la morada familiar y, dentro de ella, el “corazón”, el *axis mundi* fundado al interior. Cada vez que los músicos tocan el género, ya sea en su propio hogar o en el de sus familiares y amigos, buscan colocarse cerca del altar. En el capítulo IV se señaló que durante el *Xantolo* se pueden tocar otros géneros musicales si el anfitrión así lo pide. Sin embargo, éstos no deben ser ejecutados cerca del altar familiar.

Algo similar ocurre en las ceremonias de *Velación de Cruz* y *Angelitos*, aunque en estos casos la sacralidad del espacio se extiende más allá del altar familiar. En el primero, la música acompaña todo el tiempo a la cruz, participando de su significación religiosa. El objeto bendecido sacraliza todos los lugares por donde pasa, desde el altar de la casa de los padrinos hasta el sepulcro, pasando por el camino que conduce al que fuera el hogar del fallecido, el arco del encuentro, el altar-tumba y el trayecto al camposanto. Por su parte, los rituales de *Angelitos* presentan una estructura espacial conformada por la casa, el camino al

cementerio y el sepulcro. El cuerpo del pequeño, concebido como un “santito”, sacraliza los espacios.

De manera general, se puede decir que la transformación ritual del espacio, mediante la cual lo sagrado se manifiesta, permite que todos los elementos que participan en él se tomen cualitativamente diferentes. La música deja de ser sólo sonido, para constituirse en un intermediario simbólico de la hierofanía. La interrelación entre las estructuras del lenguaje musical y las del lenguaje de las relaciones espaciales confiere al *vinuete*, a través de un proceso de traducción intersemiótica, uno de los contenidos que se le adjudican colectivamente: el de sacralidad.

3. Relaciones *intratextuales* entre los lenguajes musical, visual y verbal en los rituales de *Velación de cruz* y *Xantolo*⁵

Desde mi punto de vista, en las culturas de tradición oral las funciones textuales de generación de sentido y de memoria colectiva están íntimamente relacionadas de una forma tal que se determinan mutuamente. El ritual se constituye como un texto-código, es decir, como un eslabón intermedio entre el lenguaje y los textos, en donde cada ejecución es un todo construido sintagmáticamente que, desde su propio nivel, presenta unidad de expresión y contenido pero al mismo tiempo comparte propiedades paradigmáticas con las ceremonias del mismo tipo. De esta manera, en las realizaciones rituales se condensa una gran cantidad de símbolos que prescriben, sancionan, transmiten conocimiento, fortalecen la identidad, etc.

Recordemos que para que un texto sea considerado como tal, debe estar codificado al menos dos veces. Desde esta perspectiva, el texto del tipo ritual, es un espacio semiótico heterogéneo, en donde la interacción entre los ordenamientos estructurales de diverso género, le confieren posibilidades de sentido mayores que aquellas de que dispone un lenguaje cualquiera tomado por separado. Así, una de las tareas que me propongo es la de analizar las relaciones intratextuales entre las estructuras de los lenguajes musical, visual y verbal de las ceremonias de *Velación de cruz* y *Xantolo*.

⁵ Debido a que se asistió a ninguna ceremonia de *Angelitos*, no se abordará aquí dicho ritual.

El análisis se desprende a partir de los nombres asignados a las secuencias sonoras en los momentos concretos de ejecución, pues aquéllas proporcionan una clave para interpretar los significados conferidos a cada pieza musical.⁶ Se ha señalado reiteradamente que no existe relación unívoca entre los *tipos de vinuetes* y la denominación o momento concreto de ejecución que se les asigna. Por tal razón, no se establecerá con precisión el *tipo de vinuete* que en cada momento fue tocado, ya que prácticamente se puede ejecutar cualquier pieza del repertorio. Se referirá a ellos únicamente como secuencias sonoras o estructuras del lenguaje musical. En lo que se refiere al lenguaje verbal, se han considerado los rezos y algunos discursos. Las estructuras del lenguaje visual, por su parte, incluyen objetos y gestos. Se entiende por estos últimos los movimientos y expresiones corporales que son portadores de determinados significados (cfr. Lotman, 2000:58).

3.1. Análisis de las relaciones *intratextuales* en el ritual de *Velación de cruz*

Se comenzará con el ritual de *Velación de cruz* registrado en el mes de marzo del año 2003. A continuación se presenta un cuadro que muestra secuencias de *vinuetes* ejecutados en el marco de dicha ceremonia. A la cabeza del esquema se consigna la fecha y el lugar en que dicha ceremonia fue realizada. Las columnas exhiben datos como la hora en que cada *vinuete* fue tocado, el nombre asignado, los músicos que lo interpretaron y el contexto del momento particular. Es necesario señalar que el cuadro no agota toda la secuencia ritual. La solemnidad de la ocasión impedía, frecuentemente, cuestionar a la gente acerca del nombre de las piezas. Por tal razón, se han extraído apenas algunos fragmentos que me parece, no obstante, dan muestra de los procesos de traducción intersemiótica y de generación de sentidos. Por otra parte, es necesario señalar que la mayoría de los nombres consignados fueron proporcionados por los músicos, de tal modo que, si bien los significados a los que dichos nombres aluden no deben ser tomados como algo absoluto e interpretado del mismo modo por todos los participantes, sí evidencian

⁶ En el ámbito de la literatura, el teórico Gérard Genette define cinco tipos fundamentales de relaciones transtextuales, algunos de los cuales bien podrían aplicarse al análisis de la transtextualidad en música: *inter textualidad*, *paratextualidad*, *metatextualidad*, *hipertextualidad* y *architextualidad*. La *paratextualidad* se refiere a toda clase de comentarios de la obra encerrados en la obra misma, como prólogos, epílogos, títulos, epígrafes, etc. (Genette citado por Glowinski, 1994)

algunos aspectos que intervienen en la decodificación y que, de alguna manera, la orientan y restringen.

Cuadro 2. Velación de Cruz

El banco de San Francisco, San Luis Potosí, México⁷
9 y 10 de marzo del 2003

Nombre	Músicos	Fecha	Hora	Contexto
<i>El encuentro</i>	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9-/III/03	21:02	Patio de la casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Encuentro de padrinos de cruz y familiares debajo del arco.
<i>El recibimiento</i>	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera			Los dos tríos tocan diferentes <i>vinuetes</i> simultáneamente. También los rezaderos intervienen con sus cantos. Los familiares lloran.
<i>El brindis</i>	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9/III/03	21:07	Patio de la casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Encuentro de padrinos de cruz y familiares debajo del arco. Los padrinos y familiares hablan acerca del "cumplimiento del compromiso". Rezos. Tlaltzicuines.
<i>Adiós del muertito</i>	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	9/III/03	21:08	Patio de la casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Encuentro de padrinos de cruz y familiares debajo del arco. Los padrinos y familiares hablan acerca del "cumplimiento del compromiso". Rezos. Tlaltzicuines. El trío de Chilocuicil comienza a tocar aún cuando los otros no han terminado.

⁷ Como se mencionó anteriormente, el ritual de *Velación de Cruz* fue registrado en El Banco de San Francisco. Sin embargo, además de los músicos, varios de los asistentes pertenecían a la comunidad de Chilocuicil. Ellos señalaron que en ambos lugares, la ceremonia se realiza de la misma manera.

La Santa Cruz	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	9/III/03	21:15	Patio de la casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Encuentro debajo del arco. La cruz ha sido entregada a Armando Antonio, quien la sostiene al tiempo que la gente se persigna ante ella y la besa. El sr. Maximino llora.
Adiós del muertito	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	9/III/03	22:00	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. La Cruz ha sido colocada en el altar-tumba. Inició la velación.
Mi velación	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	9/III/03	22:04	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación.
Flores de mi panteón	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	9/III/03	22:07	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
La tristeza	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9/III/03	22:10	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
No soy nadie	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9-10/III/03	22:15	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Un día me moriré	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9/III/03	22:19	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
La ofrenda	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	9-10/III/03	22:48	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Una flor	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9/III/03	22:55	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Ya ni modo	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9-10/III/03	22:58	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
El incensador	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9/III/03	23:01	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Para la muerte no hay envidia	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9-10/III/03	23:12	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
La vela	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9/III/03	23:16	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Mi tristeza	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9-10/III/03	23:20	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Mi mesita	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9-10/III/03	23:25	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación

Adiós amigo	Olegario Rubio- violín Agustín Pérez- jarana Paulino Campos - huapanguera.	9-10/III/03	23:36	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Mañanero	Olegario Rubio- jarana Agustín Pérez- violín Paulino Campos - huapanguera.	9-10/III/03	23:41	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
El altar	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	24:00	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación Uno de los nietos de la difunta llora y es consolado por otro familiar.
Cargando la cruz	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	24:05	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
La cruz	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	24:12	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Flores del panteón	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	24:21	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Mi velorio	Olegario Rubio- jarana Agustín Pérez- violín Paulino Campos - huapanguera.	10/III/03	1:24	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
La despedida	Olegario Rubio- jarana Agustín Pérez- violín Paulino Campos - huapanguera.	10/III/03	1:30	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
La corona	Olegario Rubio- jarana Agustín Pérez- violín Paulino Campos - huapanguera.	10/III/03	1:41	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Bien vestido	Olegario Rubio- jarana Agustín Pérez- violín Paulino Campos - huapanguera.	10/III/03	1:51	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Mi ropa	Olegario Rubio- jarana Agustín Pérez- violín Paulino Campos - huapanguera.	10/III/03	1:57	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Velación
Triste amanecer	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	6:29	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. La gente se reúne alrededor del altar. Rezos. Los padrinos toman la cruz por los extremos y comienzan a levantarla lentamente. La gente llora.
El triste adiós	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	6:33	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Levantamiento de cruz Rezos. Cantos litúrgicos: "Levántate alma cristiana...."

La despedida	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	6:38	Casa del señor Maximino Antonio, hijo de la difunta. Levantamiento de cruz. Rezos. Cantos litúrgicos: "Adiós hermanos, ya me voy al camposanto..."
El caminito	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	11:13	Camino al cementerio. La gente carga todo lo que estaba en el altar.
Flores de mi panteón	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	11:35	Cementerio. Se colocan todos los objetos sobre la tumba de la difunta, a manera de altar. Oraciones para despedir a la difunta. Los familiares lloran.
El último adiós	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	11:48	Cementerio. Oraciones para despedir a la difunta. Los familiares lloran.
La despedida	Maurilio Hernández- violín Joaquín Morales- jarana Alejandro Peña- huapanguera	10/III/03	12:03	Cementerio. Oraciones para despedir a la difunta. Los familiares lloran. La gente se da las gracias estrechando la mano, de manera semejante a "la paz esté contigo" en la liturgia católica.

*Las dos primeras piezas que consigna el cuadro fueron ejecutadas de manera simultánea.

La asignación de nombres a secuencias sonoras pone de manifiesto el contenido que se confiere a estas últimas. Pero ¿qué determina que un *vinuete* reciba una denominación particular? Desde mi punto de vista, la respuesta debe buscarse en los momentos específicos de ejecución, es decir, en la inserción de la música en el texto ritual y en las relaciones que ésta establece con las estructuras de otros lenguajes.

En el capítulo IV se señaló que esta ceremonia presenta la estructura ternaria de los ritos de paso: separación, marginación y agregación. La primera fase corresponde a la bendición de la cruz y su estancia en casa de los padrinos. La segunda se conforma por el encuentro de estos últimos con los familiares del difunto y la velación. La fase de reincorporación inicia con el "levantamiento de la cruz" y culmina cuando ésta es depositada en el sepulcro. Sin embargo, para fines de análisis se han dividido algunas de estas fases en secuencias más pequeñas. Así, el periodo de marginación estaría conformado por dos unidades: el encuentro debajo del arco y la velación. A la primera se le llamará

“recibimiento de la cruz”, dado que la acción tiene por objetivo recibir el objeto que los padrinos entregan. Para la segunda, se sostendrá el nombre de “velación”. El segmento de agregación ha sido dividido en “levantamiento de la cruz” y “despedida en el panteón”.⁸

3.1.1. Recibimiento de la cruz

La secuencia ritual que va desde el encuentro de los padrinos y los familiares del muerto, hasta el momento en el que la cruz es introducida al hogar, representa el acto mediante el cual los parientes reciben el objeto sagrado que sustituye al difunto.⁹ Además de la cruz, entre los signos del lenguaje visual caben destacar los siguientes objetos: el arco, el aguardiente, las copas y las guiraldas hechas con flores y panes que los parientes colocan a los padrinos como símbolo de agradecimiento. Por otra parte, los gestos de arrodillamiento, de ofrecimiento de aguardiente (*tlaltzicuines*), de recibimiento de la cruz y aquél mediante el cual la gente se persigna ante el objeto y lo besa, también constituyen estructuras del lenguaje visual. Los rezos y el diálogo que establecen los compadres acerca del “cumplimiento del compromiso” representan signos del lenguaje verbal. Los signos visuales, verbales y musicales se organizan de tal manera que conforman una secuencia textual cifrada en diferentes lenguajes y cuyo principal sentido consiste en recibir a la cruz. Los *vinuetes* tocados durante ese momento recibieron los nombres de *El recibimiento*, *El encuentro*, *El brindis* y *La Santa cruz*. Dichas denominaciones ponen de manifiesto la equivalencia convencional establecida entre las estructuras del lenguaje musical (secuencias sonoras) y las estructuras del lenguaje verbal (rezos y diálogo sobre el “cumplimiento del compromiso”), así como las del lenguaje visual. Además de hacer referencia al significado general de la secuencia ritual citada, *El recibimiento* alude al gesto específico mediante el cual uno de los familiares recibe la cruz. *El encuentro* revela la presencia de los signos visuales conformados por el arco, el gesto de arrodillamiento y la entrega de guiraldas. *El brindis* por su parte, alude al aguardiente, las copas, el gesto que realiza el *tlaltzicuines* y el diálogo acerca del “cumplimiento del compromiso”. Este último

⁸ Desafortunadamente no se tuvo oportunidad de asistir a casa de los padrinos de cruz, por lo que no se incluyó en el análisis la fase de separación.

⁹ Desde la perspectiva del esquema de los ritos de paso propuesto por Van Gennep, representa también el tránsito de la fase de separación a la de marginación

refiere tanto al compromiso adquirido por los padrinos, como al que los humanos establecen con los Señores de la Tierra para despedir al difunto conforme a “lo reglamentado”. Finalmente, *La Santa cruz* apunta tanto al objeto sacralizado, como al gesto mediante el cual la gente se persigna ante él y lo besa. La secuencia ritual descrita se puede dividir a la vez en unidades más pequeñas que podríamos identificar de la siguiente manera: encuentro, *tlaltzicuines* y entrega y veneración de la cruz. En cada una de ellas, los diferentes lenguajes que constituyen al texto realizan su propia forma discursiva. Sin embargo, las denominaciones asignadas a los *vinuetes* evidencian que, en el empalme de las estructuras de dichos lenguajes, se genera una *traducción intersemiótica* que las hace convencionalmente equivalentes a pesar de pertenecer a sistemas semióticos diferentes. De tal modo que los rezos, los discursos, los objetos y los gestos generan una constelación de interpretantes peirceanos. Lo visual y lo verbal se constituyen como interpretantes de la música y, al mismo tiempo, ésta es un interpretante sonoro de aquellos. Lo anterior se hace posible porque tanto los signos como el texto del que forman parte están insertos en un medio semiótico común.

A lo mencionado arriba, se debe sumar un signo del lenguaje visual: el gesto de llanto. Aunque ninguna de las denominaciones pone de manifiesto la presencia de este signo, el señalamiento sistemático acerca de que los *vinuetes* son música triste nos permite considerarlo como parte de la constelación de interpretantes. El llanto no es exclusivo del segmento descrito, ya que está presente básicamente a lo largo de todo el ritual, pero aflora de manera más intensa en momentos precisos: durante el “recibimiento de la cruz”, el “levantamiento” y la “despedida en el panteón”.

3.1.2. Velación

En la secuencia ritual que corresponde propiamente a la velación, la cruz “yace” sobre el altar. La gente dice que durante este segmento el difunto está siendo juzgado. Los *misterios* que se rezan cada determinado tiempo tienen la intención de ayudar al muerto en el momento en el que se presenta ante el Señor. Algunas personas dicen que los rezaderos son como “abogados” que intervienen a favor de la persona fallecida. Entre los signos del lenguaje visual destacan: la cruz, el altar, las flores, las coronas, la ofrenda de alimentos, la ropa del difunto, las velas, el sahumero, los gestos de las personas y la conducta en

general. Algunos de ellos no son exclusivos de este segmento sino que, en realidad, están presentes a lo largo de todo el ritual. Los *misterios* constituyen estructuras del lenguaje verbal. Los signos visuales, verbales y musicales conforman secuencias que realizan su propia forma discursiva. Sin embargo, el sentido de todo ese segmento del texto es común: velar la sombra del difunto. Las denominaciones *Mi velación* y *Mi velorio* ponen de manifiesto el mecanismo de traducción intersemiótica entre las secuencias realizadas por los distintos lenguajes y posibilitan la interpretación de todo el conjunto. Pero también hay *vinuetes* cuyos nombres evidencian la equivalencia convencional entre estructuras musicales (secuencias sonoras) y unidades discretas provenientes del lenguaje visual. Es el caso de *La cruz*, *La ofrenda*, *Una flor*, *El incensador*, *La vela*, *Mi mesita*, *El altar*, *La corona*, *Bien vestido* y *Mi ropa*. Sin embargo, sería un error considerar que los nombres aluden a simples objetos, pues éstos suelen ser representaciones simbólicas cuya interpretación pone en juego una serie de aspectos de la cosmovisión. A continuación se proporcionan algunas de las significaciones que se atribuyen a los objetos referidos a través de las denominaciones.

- *La cruz*. Como se apuntó en el capítulo IV, la cruz representa a la “sombra” de la persona fallecida. Las características antropomorfas del objeto son expresadas por la gente de la comunidad al señalar que los extremos superior e inferior corresponden a la cabeza y los pies del muerto respectivamente, mientras que los laterales corresponden a los brazos. La cruz lleva inscrito el nombre del difunto, con lo que se acentúa su cualidad representativa. La conducta de la gente hacia el objeto, evidencia que éste es concebido como si se tratara del muerto mismo.
- *La ofrenda*. Los alimentos y bebidas que conforman la ofrenda tienen la función de alimentar al muerto. Pero también son ofrecidos a los Señores de la Tierra, ya que se considera que, de ahora en adelante, el difunto será un intermediario entre los primeros y los hombres. En este sentido, la ofrenda representa el intercambio de dones necesario para reinstaurar el orden del universo.
- *El altar*. Como se señaló anteriormente, el altar constituye el lugar por excelencia de comunicación con las divinidades, así como el “corazón” de la casa. Pero en el caso de la *Velación de cruz*, también representa la “tumba del calvario” sobre la

cual se coloca la cruz yacente. La denominación *Mi mesita* alude a uno de los elementos constitutivos del altar.

- *Una flor*. Como en todo ritual del *Costumbre*, las flores son un elemento indispensable en su realización. Son, según dice la gente, “donde se concentra el espíritu”. Desde esta perspectiva, constituyen un vehículo de comunicación con las divinidades.
- *El incensador* (sahumerio). Es otro de los objetos imprescindibles en la realización de todo ritual del *Costumbre*. En términos generales, el humo del sahumerio se utiliza para purificar; sin embargo en el caso de la ceremonia de *Velación de cruz*, es considerado como un elemento peligroso.
- *La vela*. La gente dice que las velas son como la vida, pues ésta, al igual que aquéllas, se consume con el paso del tiempo. Encender velas durante los rituales es una manera simbólica de ofrecer la energía vital a los Señores de la Tierra. Maurilio Hernández dice que las velas deben ser de cera, pues ésta proviene del campo y de la tierra, es decir que es natural. Pero el señor Felipe Hernández afirma que las velas adecuadas para los difuntos son blancas y están hechas de parafina, mientras que las de cera se asocian con los vivos. Por otra parte, se ha observado que tanto en *Velación de cruz* como en *Xantolo* se utilizan los dos tipos mencionados. Probablemente estamos ante un código que se está transformando. En todo caso, existe cierto consenso en señalar que las velas representan el ciclo vida-muerte, así como un medio de comunicación con las divinidades de la Tierra.¹⁰
- *La corona*. Las coronas forman parte de los objetos que el difunto se lleva a su nueva morada, reincorporándolos a la tierra. En la *Velación de cruz* presenciada en El Banco de San Francisco, estos objetos eran artificiales (celoseda). Pero la gente de Chilocuil señala que es preferible que se elaboren con flores y ramas naturales. De hecho, así eran las que utilizaron para velar la cruz de la señora Agustina Nicanor en el presente año. La insistencia en “lo natural”, refleja la idea de retribuir

¹⁰ A partir de un estudio que la antropóloga Amaranta Castillo realizó en la Huasteca veracruzana, se puede ver que la elaboración y uso ritual de las velas, constituyen acciones en las que se articulan varias dimensiones sociales y culturales. La autora señala que “las velas antes de ser símbolos pueden ser elementos de procesos cognitivos, elementos de conocimiento y reconocimiento” (cfr. Castillo, 2001)

a los Señores de la Tierra (en este caso a través del muerto) por los bienes otorgados a los hombres.

- *Bien vestido y Mi ropa*. La mejor ropa del difunto se coloca en el altar con el propósito de que a éste no le falte abrigo en su nueva morada.

Las significaciones anotadas no agotan ni remotamente la riqueza simbólica de los objetos. Se ha intentado, no obstante, proporcionar algunos escasos elementos con el fin de mostrar que la generación de sentido a partir de un mecanismo de traducción intersemiótica no representa únicamente una operación lineal en la que «secuencia sonora=objeto», sino que requiere ubicar al texto dentro de un contexto. Es decir, que la semiosfera constituye el espacio semiótico y la condición *sine qua non* que posibilita el desencadenamiento de interpretantes más allá del objeto mismo. Las secuencias sonoras, al hacerse convencionalmente equivalentes con las estructuras del lenguaje verbal (nombres) y visual, se cargan de todas las posibilidades de significación subyacentes a estas últimas.

Durante el segmento descrito se tocaron *vinuetes* cuya denominación alude no a un momento particular, sino a toda la secuencia ritual. A lo largo de la *Velación de cruz*, los gestos de las personas denotan una profunda tristeza y una impotencia ante la muerte del familiar. Por otra parte, los discursos que realizan los diferentes lenguajes tienen como principal finalidad despedir adecuadamente al difunto. De tal forma que el carácter emotivo de tristeza y el sentido de despedida, constituyen parte del contenido general de la ceremonia. Es así que las denominaciones *Ya ni modo*, *Para la muerte no hay envidia*, *No soy nadie*, *Un día me moriré*, *Mi tristeza*, *La tristeza*, *Adiós del muertito*, *Adiós amigo* y *La despedida* evidencian el mecanismo de traducción intersemiótica que hace convencionalmente equivalentes a las secuencias sonoras y las secuencias sintagmáticas de los lenguajes visual y verbal. Dado que los rasgos de tristeza y despedida caracterizan a todo el ritual, se puede considerar que los nombres expresan tanto las *relaciones intratextuales* que se dan en un segmento particular, como las que se establecen en la ceremonia, vista como totalidad textual.

3.1.3. Levantamiento de la cruz

En este segmento del ritual se tocaron tres *vinuetes* cuyas denominaciones fueron *El triste amanecer*, *El triste adiós* y *La despedida*, respectivamente. El primer nombre refiere al momento en el que se lleva a cabo “el levantamiento de la cruz” (el amanecer), así como al sentimiento desatado en dicho momento (tristeza). *El triste adiós* y *La despedida* aluden al sentido del acto que se realiza, esto es, despedir a la “sombra” del difunto. Entre los signos del lenguaje visual presentes en el “levantamiento” destacaremos la cruz, el altar, la gestualidad de los padrinos y la de los participantes. La primera, como ya se mencionó, representa a la “sombra” del difunto. El altar por su parte, no es un altar común pues presenta la forma de una tumba (“la tumba del calvario”). Sobre él se coloca la cruz como si yaciera. El gesto mediante el cual los padrinos la levantan poco a poco, está destinado a despertar al finado. El ambiente se reviste de una gran tristeza y ésta se hace evidente a través del llanto de la gente. Las estructuras del lenguaje verbal corresponden a los rezos. Éstos se realizaron simultáneamente a la ejecución de *El triste adiós* y *La despedida*. En el primer caso, el rezo subraya el despertar del yaciente: “levántate alma cristiana...”, mientras que en el segundo, pareciera ser el muerto el que habla y se despide: “adiós hermanos, ya me voy al campo santo...” Las denominaciones atribuidas a los *vinuetes* ponen de manifiesto las relaciones intratextuales entre las secuencias sonoras y las estructuras visuales y verbales. La posición yaciente de la cruz, representa al difunto que duerme, inconsciente de su condición de muerto. Al despuntar el alba, la “sombra” es despertada mediante el gesto de levantamiento de los padrinos. Es entonces cuando la persona fallecida cobra conciencia de que ya no pertenece a este mundo y debe, por lo tanto, despedirse de sus familiares y amigos. La gestualidad de la gente que estalla en llanto enfatiza el acto de despedida, así como la carga emotiva que implica. A lo anterior se suman las estructuras del lenguaje verbal, cuyo discurso subraya el sentido del momento. Los distintos lenguajes conforman formas discursivas diferentes que, no obstante, apuntan hacia los mismos significados. Los nombres asignados a las secuencias sonoras evidencian el mecanismo de traducción intersemiótica que las hace convencionalmente equivalentes a los discursos de los lenguajes visual y verbal, generando una constelación de interpretantes que ayuda a decodificar no sólo la música sino todo el segmento textual.

3.1.4. Despedida en el panteón

Si bien todo el ritual de *Velación de cruz* tiene por objetivo despedir a la “sombra” del difunto, el segmento que inicia con el “levantamiento” y concluye al dejar la cruz en el cementerio, enfatiza esta función. El despertar del difunto (“levantamiento”) representa simbólicamente su conversión a una nueva categoría ontológica. Mediante la despedida en el camposanto se afirma esta condición, incorporando al muerto a su nueva morada. El acto se hace necesario para evitar que la “sombra” de la persona fallecida permanezca entre los hombres causando calamidades. Este último segmento de la secuencia ritual se compone del trayecto al cementerio y la colocación de la cruz en el sepulcro. Entre los signos del lenguaje visual, caben mencionar la cruz, las flores, las velas, las coronas, el arco del altar, las pertenencias del difunto, la vereda que conduce al panteón, la tumba, la gestualidad de la gente que refleja tristeza y llanto, y el gesto de estrechamiento de las manos mediante el cual los participantes se agradecen mutuamente y concluyen la ceremonia. Los discursos de despedida de los familiares y los rezos constituyen signos del lenguaje verbal. A través de la colocación de la cruz en el sepulcro y de las oraciones de los parientes se asegura que la “sombra” permanezca como “atada” a su nueva morada y sólo salga en la época establecida para ello: *Xantolo*. Pero al mismo tiempo representa un acto doloroso. Una vez más, los *vinuetes* ejecutados durante este segmento ritual adquieren significación mediante un mecanismo de traducción intersemiótica. Los nombres *El caminito*, *Flores de mi panteón*, *El último adiós* y *La despedida* que recibieron los *vinuetes* ejecutados en esta secuencia ritual, dan cuenta de dicho mecanismo al hacer convencionalmente equivalentes a las estructuras musicales, tanto con unidades discretas de los lenguajes visual y verbal como con la cadena sintagmática del segmento visto como totalidad.

3.1.5. La no coincidencia entre las unidades discretas de los diferentes lenguajes que constituyen al texto

Al aproximarnos a un texto como el que nos ocupa, un texto que es, por su propia naturaleza, heterogéneo, nos enfrentamos al hecho de que no siempre la segmentación en unidades discretas de los lenguajes que lo conforman se da de manera equivalente. Ello se hace evidente al observar que hay *vinuetes* cuya ejecución y su consecuente denominación no forzosamente coinciden en un mismo tiempo y espacio con las estructuras de los lenguajes visual y verbal. De alguna manera, cuando los nombres de las piezas refieren no a un signo o signos específicos que se dan simultáneamente a la ejecución musical, sino más bien al significado de toda una secuencia ritual o, aún más de toda la ceremonia, es evidente que la segmentación de las unidades no se realiza de manera equivalente. Por ejemplo, se ha señalado que en el fragmento de la despedida en el panteón uno de los *vinuetes* recibió el nombre de *La despedida*. Si bien hay signos que apuntan hacia el contenido referido por la denominación (los discursos de los familiares, el gesto de colocación de la cruz en el sepulcro, etc.), éstos pueden ser mejor interpretados si se atiende a todo ese segmento del ritual. En casos como éste, se observa que la estructura musical (secuencia sonora) se traduce no sólo con las unidades discretas de los lenguajes visual y verbal que coexisten durante la ejecución de esa pieza en particular, sino con las secuencias sintagmáticas totales del segmento en cuestión.

Pero hay ocasiones en las que los nombres asignados a los *vinuetes* no refieren ni a unidades discretas de los otros lenguajes, ni al fragmento del texto en el que las secuencias sonoras se realizaron. Es el caso de *Mañanero*, *Cargando la cruz* y *Flores del panteón*, los cuales fueron interpretados durante la velación. En ese momento no era de mañana, nadie estaba cargando la cruz y la acción no se realizaba en el panteón, sino en la que fuera casa del difunto. Sin embargo, en algún momento del ritual descrito -y de todos los rituales de *Velación de cruz*- hay acciones que se realizan por la mañana (básicamente desde el levantamiento hasta la despedida en el panteón); en varias ocasiones la cruz es cargada por los padrinos o los familiares; y en determinado tiempo se llega al cementerio llevando, entre otras cosas, flores (además de las que de por sí existen en el camposanto). En cada uno de estos momentos existen signos como la luz del día (y lo que ésta implica en la

ejecución de la ceremonia), el gesto mediante el cual los padrinos o los parientes -según sea el caso- portan la cruz; y las flores. Dichos signos constituyen unidades discretas del lenguaje visual, pero no ocurrieron de manera simultánea a las secuencias sonoras cuyas denominaciones refieren a ellos. Considero que estos casos son especialmente interesantes porque evidencian un mecanismo complejo a través del cual se pone en operación la particularidad del texto-código, en el que cada signo puede ser elevado a paradigma trascendiendo el orden lineal y secuencial de los acontecimientos. Al hacer convencionalmente equivalentes estructuras de diversos lenguajes que se dan en momentos distintos se apela al código, no a la linealidad de la expresión. De tal modo que los vínculos estructurales al interior del texto se dan de maneras diversas. Todo parece indicar que **la decodificación del significado musical no se realiza únicamente sobre la base de las relaciones intratextuales que ocurren de manera simultánea, sino que pone a funcionar estructuras paradigmáticas del texto-código.** La variedad de vínculos estructurales al interior del texto ritual, amplía las posibilidades de sentido. Pero esto sólo es posible porque tanto los signos como el texto del que forman parte, están insertos en un medio semiótico común. De lo contrario, el texto sería indescifrable.

3.2. Análisis de las relaciones *intratextuales* en el ritual de *Xantolo*

Los músicos de Chilocuil señalan que la ejecución de *vinuetes* presenta diferencias entre el ritual de *Velación de Cruz* y la ceremonia de *Xantolo*. En el primero –dicen- existe “un orden” más establecido, un orden que depende de las acciones que se realizan. Y añaden:

Cuando llegan los padrinos en el arco se toca *El encuentro* y cuando ya se viene la hora de levantar la cruz va el *Triste amanecer* o *El adiós del difunto*, porque bueno, ya se lo veló y ya estamos todos tristes porque lo vamos a despedir. (Maurilio Hernández. Chilocuil, noviembre del 2002).

Se ha podido ver que esta organización es relativa aunque, efectivamente, hay una tendencia a proceder de dicha manera. En cambio durante la ceremonia de *Xantolo*:

Ahi no importa tanto el orden, se puede tocar *La Cruz* o *El angelito*, siempre y cuando ¿verdad? se debe empezar con el debido respeto y saludar con *La llegada* o *La entrada* ¿verdad? porque es un respeto que nos merece, y nosotros así, bueno pues les hacemos ver que sabemos que ahí están aunque no los podemos ver, pero si ellos están y nosotros bueno pues, los saludamos para que estén contentos. (Maurilio Hernández, Chilocuil, noviembre del 2002).

En el capítulo IV se señaló que los músicos se organizan para ir a “echar *vinuetes*” a las casas de sus familiares y conocidos. En ellas conviven con la gente y tocan *vinuetes* para los difuntos, pero si el anfitrión lo desea también interpretan otro tipo de música destinada al deleite de los vivos (aunque comúnmente esas piezas hacen referencia a la muerte, como por ejemplo el huapango *El huerfanito*). A continuación se ofrecen dos cuadros que muestran los nombres de algunos *vinuetes* ejecutados durante las visitas de los músicos a las casas de sus conocidos en las ceremonias de *Xantolo* correspondientes a los años 2001 y 2002. No se ha consignado la ejecución de otros géneros musicales (cuando los hubo) ya que éstos no son tema de la presente tesis. Baste decir que dichos géneros siempre se interpretan después de haber tocado *vinuetes*.

Cuadro 3. XANTOLO 2001

Chilocuil, San Luis Potosí, México

2 de Noviembre del 2001

Nombre	Músicos	Fecha	Hora	Contexto
<i>La entrada</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	13:57	Casa de Maurilio Hernández
<i>Flor de cempoaxochítl</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	14:08	Casa de Maurilio Hernández
<i>El Angelito</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	14:12	Casa de Maurilio Hernández
<i>Adiós del muertito</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	14:16	Casa de Maurilio Hernández
<i>La Santa Cruz</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	14:22	Casa de Maurilio Hernández
<i>La llegada de los muertitos</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	14:26	Casa de Maurilio Hernández
<i>La despedida</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	14:34	Casa de Maurilio Hernández

La entrada	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	15:26	Casa del Sr. Bonifacio
Zapotequetl	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	15:30	Casa del Sr. Bonifacio
Adiós del muertito	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	15:34	Casa del Sr. Bonifacio
El Angelito	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	15:38	Casa del Sr. Bonifacio Un señor llora.
Flor de noviembre	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	15:42	Casa del Sr. Bonifacio
La ofrenda	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	15:47	Casa del Sr. Bonifacio
El caminito	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	15:54	Casa del Sr. Bonifacio
La despedida	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	16:40	Casa del Sr. Bonifacio
La entrada	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	17:41	Casa del Sr. Secundino Bautista
Siguiendo la Cruz	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	17:48	Casa del Sr. Secundino Bautista
La Cruz	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	17:54	Casa del Sr. Secundino Bautista
El angelito	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	17:57	Casa del Sr. Secundino Bautista
Flor de cempoaxochitl	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	18:01	Casa del Sr. Secundino Bautista
San Miguelito	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	16:14	Casa del Sr. Secundino Bautista
La despedida	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	18:30	Casa del Sr. Secundino Bautista
La entrada	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	18:34	Casa de la señora Margarita
Adiós del muertito	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	18:35	Casa de la señora Margarita

<i>Acompañamiento de flor de cempoaxochitl</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	18:42	Casa de la señora Margarita
<i>La ofrenda</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	19:52	Casa de la señora Margarita Su hijo llora y también otro señor.
<i>El ofrecimiento de las gracias</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	20:01	Casa de la señora Margarita
<i>La despedida del 2 de Noviembre</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	20:05	Casa de la señora Margarita
<i>La entrada</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	20:13	Casa del Sr. Epifanio
<i>La reunión de los difuntos</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	20:18	Casa del Sr. Epifanio
<i>La última despedida</i>	Violín: Rosalino Martínez Jarana: Maurilio Hernández Huapanguera: Alejandro Peña	2/XI/01	20:36	Casa del Sr. Epifanio

Cuadro 4.XANTOLO 2002

Chilocuil y Xilhuazo, San Luis Potosí

31 de octubre y 1 de noviembre del 2002

Evento	Músicos	Fecha	Hora	Lugar
<i>La entrada</i>	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquín Morales	31/X/02	17:50	Casa de Maurilio Hernández
<i>El recibimiento de los difuntos</i>	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquín Morales	31/X/02	17:58	Casa de Maurilio Hernández
<i>La cruz</i>	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquín Morales	31/X/02	18:04	Casa de Maurilio Hernández
<i>La entrada</i>	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquín Morales Huapanguera: Gonzalo Camacho ¹¹	31/X/02	20:11	Casa del Sr. Antonio Rubio
<i>El angelito</i>	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquín Morales Huapanguera: Gonzalo Camacho	31/X/02	20:21	Casa del Sr. Antonio Rubio
<i>El altarcito</i>	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquín Morales Huapanguera: Gonzalo Camacho	31/X/02	21:14	Casa del Sr. Antonio Rubio
<i>El rosario</i>	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquín Morales Huapanguera: Gonzalo Camacho	31/X/02	21:20	Casa del Sr. Antonio Rubio

¹¹ Debido a que Alejandro Peña no nos pudo acompañar en el recorrido por las casas de los conocidos, los músicos le pidieron a Gonzalo Camacho que tocara la huapanguera para completar el trío.

Adiós del difunto	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquin Morales Huapanguera: Gonzalo Camacho	31/X/02	21:26	Casa del Sr. Antonio Rubio
La entrada	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquin Morales Huapanguera: Alejandro Peña	1/XI/02	14:08	Casa del Sr. Tomás Xilhuazo
La Cruz	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquin Morales Huapanguera: Alejandro Peña	1/XI/02	14:13	Casa del Sr. Tomás Xilhuazo
El angelito	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquin Morales Huapanguera: Alejandro Peña	1/XI/02	14:21	Casa del Sr. Tomás Xilhuazo
La fiesta de los difuntos	Violín: Maurilio Hernández Jarana: Joaquin Morales Huapanguera: Alejandro Peña	1/XI/02	14:39	Casa del Sr. Tomás Xilhuazo

De los cuadros se desprende que, efectivamente, en el caso del *Xantolo* parece no existir el mismo “orden” que a manera de tendencia aparece en el ritual de *Velación de cruz*. No obstante, las secuencias de *vinuetes* ejecutados en cada casa presentan, en términos generales, una misma lógica de organización. La mayoría de las veces que los músicos iniciaban su ejecución en los hogares visitados, asignaban el nombre de *La entrada* al primer *vinuete*. Del mismo modo, antes de abandonar las casas denominaban *La despedida*, *La despedida del 2 de noviembre*, *La última despedida* al último *vinuete*. Esto resulta especialmente significativo ya que dichos nombres tienen su paralelo en las categorías de principio y fin. Lotman señala:

Reciben una carga retórica especial los elementos que señalan que ante nosotros está precisamente un texto. Así, se ven marcadas retóricamente en alto grado las categorías de «principio» y «fin», en relación con las cuales aumenta notablemente la significatividad de este nivel de organización. (Lotman 1996:133).

Lo anterior coincide con el señalamiento de los músicos acerca de que en *Xantolo* los *vinuetes* no necesariamente se tocan en un orden preestablecido, pero que es importante comenzar con *La entrada* o *La llegada* y terminar con *La despedida*.

Se ha señalado reiteradamente que el *Xantolo* se realiza con el fin de recibir a las almas de los difuntos. La gente de la comunidad señala que para ellos (los difuntos) es una fiesta: “es como para nosotros el cumpleaños”. Uno de los elementos indispensables para recibir adecuadamente a los parientes fallecidos es el altar. La mayor parte de los preparativos están destinados a obtener todo lo necesario para su instalación. Entre los

elementos que lo conforman no puede faltar la ofrenda de tamales, aguardiente, café y chocolate, pero tampoco las galletas y los dulces, pues los “angelitos” también regresan en estas fechas. Junto con las imágenes de santos y las velas, los “rosarios” de *cempoaxochitl* o *xochicoscatl* constituyen un elemento necesario en todo altar. Dichos “rosarios” representan simbólicamente a aquellos que son utilizados por los rezanderos en las ceremonias de *Velación de cruz*. Se ha hablado ya del fuerte simbolismo que entrañan todas las flores. Las de *cempoaxochitl*, en particular, guían a los muertos en su camino. Desde el 24 de junio, día en que se “riega” la flor, se les anuncia que se espera su llegada. Dice la gente que los difuntos caminan sobre el trayecto de pétalos y, de esta manera, encuentran las casas de sus familiares.

Durante el *Xantolo* las personas se reúnen varias veces a un lado del altar. El jefe de la familia se dirige a los muertos agradeciéndoles por haber cuidado de los vivos y los invita a que coman y beban de lo dispuesto en la ofrenda. Ésta es reemplazada varias veces con el fin de que siempre haya alimentos frescos. Aunque a los difuntos no se les puede ver, los objetos, la gestualidad de la gente, los discursos y los *vinuetes* (“tan especialmente para las benditas almas”) señalan su presencia. Todos estos elementos construyen un discurso que expresa la llegada de los muertitos y su recibimiento por parte de los familiares.

Las denominaciones asignadas a los *vinuetes* pone de manifiesto la equivalencia convencional que se establece entre las estructuras del lenguaje musical y las de los lenguajes visual y verbal. Al igual que en el ritual de *Velación de cruz* los nombres atribuidos a los *vinuetes* evidencian la cualidad emergente de los significados en los momentos concretos de ejecución, como resultado de un mecanismo de traducción intersemiótica en el que las estructuras de los distintos lenguajes establecen vínculos de diversos tipos. En algunos casos, los nombres de las secuencias sonoras expresan su coincidencia espacio-temporal con estructuras discretas del lenguaje visual. De tal modo que las denominaciones *Flor de cempoaxochitl*, *Flor de noviembre*, *Acompañamiento de flor de cempoaxochitl*, *El altarcito*, *El rosario*, *La ofrenda* y *El caminito* evidencian la equivalencia convencional entre las estructuras musicales y los signos del lenguaje visual aludidos. Aunque –como ya se señaló al abordar la ceremonia de *Velación de cruz*– la interpretación de éstos y, por lo tanto de la música, no se debe limitar a verlos como

simples objetos, sino como símbolos que expresan una serie de aspectos de la cosmovisión. En otros casos se observa que el significado atribuido a las secuencias sonoras mediante las denominaciones es producto de una segmentación no coincidente de los lenguajes que integran el texto. Así, el *vinuete La fiesta de los difuntos* es convencionalmente equivalente no a un signo en particular sino a toda la secuencia sintagmática del *Xantolo*. Algo similar ocurre con *El recibimiento de los difuntos* y *La llegada de los muertitos*, en donde los nombres dan cuenta de la traducción intersemiótica entre las estructuras del lenguaje musical y las de los lenguajes visual (gestos y objetos) y verbal (discursos del jefe de familia) que son “marcadores” de la llegada de los difuntos y su consecuente recibimiento por parte de los vivos. Pero dichas denominaciones también aluden al sentido de la totalidad textual.

Los habitantes de Chilocuil dicen que *Zapotéquell* es una palabra nahua con la que se designa a los cortadores de mamey, y que su inclusión en el ritual a través de la denominación de una secuencia sonora es una manera de recordar a aquellos que murieron por caer de un árbol al intentar cortar el fruto. Debemos recordar que los muertos por accidente, junto con las mujeres fallecidas en el alumbramiento, constituyen una clase de difuntos diferente a la conformada por los que perecieron de muerte natural. Por otra parte, el *vinuete San Miguelito* refiere al 29 de septiembre, día en el que se “abren las puertas” para que los muertos emprendan el camino hacia la comunidad. Además de las denominaciones mencionadas, durante la ceremonia de *Xantolo* no existen signos que, de manera más o menos explícita, aludan a los fallecidos por accidente o a la “apertura de las puertas”, por lo que aquéllas, si bien no refieren a unidades discretas de los lenguajes visual y verbal en coexistencia con las secuencias sonoras, sí evidencian de manera particularmente interesante la apelación al código.

3.2.1. Intertextualidad

El análisis de la *ocasión musical* no sólo ayuda a entender los procesos de generación de sentidos como resultado de las relaciones *intratextuales* entre los signos de los lenguajes que constituyen al texto; también revela vínculos *intertextuales*, entendida ésta en un sentido amplio, como la apelación que se hace desde un texto a otro. Hasta el momento se han abordado las denominaciones de los *vinuetes* que refieren a aspectos

propios de la celebración de *Xantolo*. Pero también hubo secuencias sonoras cuyas nombres aluden a las ceremonias de *Velación de cruz* y de *Angelitos*, haciendo evidente la apelación a otros textos. Tal es el caso de *Adiós del muertito*, *Adiós del difunto*, *La cruz*, *La santa cruz*, *Siguiendo la cruz* y *El angelito*. Recordemos que el mínimo generador operante no es un texto aislado, sino un texto en relación con otros textos. En conjunto, los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* expresan la manera en que los habitantes de Chilocuicil interpretan la muerte. El fallecimiento de una persona marca el inicio de una nueva relación entre el difunto y los que le sobreviven. Las ceremonias de *Angelitos* y *Velación de Cruz* representan el acto mediante el cual los humanos se despiden del muerto. Éste accede a una condición ontológica diferente que le confiere la posibilidad de causar desgracias o bienestar a sus familiares o a la comunidad entera. Del comportamiento de los hombres depende la conducta del fallecido. Por tal razón cada año, durante el *Xantolo*, la gente se esmera en recibir adecuadamente a sus parientes fallecidos. Los rituales de *Angelitos* y *Velación de cruz* no ponen fin a la relación entre los vivos y el difunto; más bien la inauguran. Ésta se renueva año con año mediante el *Xantolo*. Lo anterior también explica porqué, aún cuando este último es una fiesta que celebra el regreso de los muertos, persiste el carácter de tristeza asociado a la música de los *vinuetes*:

Tú al ver una acción te acuerdas de otra acción, y pues te viene qué pensar ¿no? 'con esto una vez también a mi jefa le dieron el último adiós'. Por eso la música de *vinuetes* la conocemos, es una música muy triste. (Maurilio Hernández, Chilocuicil, San Luis Potosí, noviembre del 2002)

Así, los *vinuetes* se constituyen en vehículos signícos que transportan significado de un ritual a otro. La música es uno de varios elementos que trazan el camino de los muertos: de *Angelitos* y *Velación de cruz* a *Xantolo*; de la vida a la muerte y de la muerte a la vida.

4. Conclusiones sobre la ocasión musical

A partir de los planteamientos de la *etnografía del performance* y, más específicamente, del *performance musical*, se ha considerado pertinente construir la categoría de *intratextualidad* para analizar los rituales que constituyen las ocasiones de ejecución de los *vinuetes*. La noción de que los textos son espacios semióticos heterogéneos que presentan en su interior dos o más lenguajes, permite ubicar a la música como uno de varios lenguajes que integran la totalidad textual del ritual, estableciendo en el momento concreto de ejecución vínculos estructurales con otras dimensiones signíicas del mismo. El empalme de los diferentes lenguajes posibilita la generación de sentidos a través del mecanismo de *traducción intersemiótica*. La variedad de vínculos estructurales que se establecen no únicamente al interior de un texto, sino incluso entre textos distintos (*intertextualidad*), amplía considerablemente las posibilidades de sentido.

Se ha señalado que la consideración del texto como generador de sentidos –y no únicamente como un mero transmisor de mensajes– lo coloca en la cadena jerárquica «conciencia individual texto- cultura». En este sentido, cabe señalar que las denominaciones en las cuales me basé para llevar a cabo el análisis, fueron proporcionadas por los músicos. Desde luego, no pretendo sugerir que todos los participantes interpretan del mismo modo el fenómeno musical; más bien he tratado de comprender y explicar a partir de un caso particular la lógica que subyace a su decodificación y que, al mismo tiempo, posibilita la variedad de interpretaciones y garantiza la memoria común. Así, considero que **los nombres atribuidos a los *vinuetes* evidencian la cualidad emergente de los significados en momentos concretos de ejecución, como resultado de un mecanismo de traducción intersemiótica a través del cual se establece una equivalencia convencional entre las estructuras de los lenguajes musical, visual y verbal.**

Por necesidades analíticas, al señalar el modo en el que las denominaciones de los *vinuetes* sugieren una equivalencia convencional entre las estructuras de los lenguajes musical, visual y verbal, se ha hecho abstracción de algunos signos. Sin embargo, la descripción –por ejemplo– de la trayectoria del movimiento dibujado por un gesto o de la forma que presenta un objeto, nos dice por sí misma poco acerca de su significado. Éste sólo puede ser mejor comprendido si se atiende al texto en su conjunto, al ritual como

realización simbólica que condensa una serie de aspectos relacionados con la cosmovisión. En este sentido, **la práctica musical del *vinuete*, es decir, el hecho sonoro, sus ocasiones de ejecución y las conductas y creencias asociadas, se constituye como una práctica cultural que expresa el modo en el que los habitantes de Chilocuil interpretan la muerte.**

CONCLUSIONES

Al hablar de la práctica musical del *vinuete* se ha asumido implícitamente una filiación al planteamiento que concibe al hecho musical como un hecho social total. Desde esta perspectiva, cobran pertinencia no únicamente los sonidos sino los espacios y tiempos de ejecución, las interpretaciones de los miembros de la cultura, los objetivos que se persiguen al realizar las ceremonias en las que esta música se lleva a cabo, los gestos y las conductas de los participantes en los rituales y la cosmovisión del grupo. La ocasión musical, entendida como una realización en un tiempo y lugar específicos, con un comienzo, un fin y un programa organizado de actividades, representa un punto en el que se articulan y condensan formas cognitivas y valores compartidos por los habitantes de la comunidad.

El hecho musical se da de manera integral. No obstante, considero que la aproximación a éste requiere de una serie de cortes metodológicos, una especie de desintegración del fenómeno que, no obstante, coadyuva a la comprensión del conjunto. En la presente tesis, uno de los primeros pasos consistió en indagar acerca de las características de las estructuras sonoras. Dado que existe un repertorio de piezas a las que se les adjudica el término *vinuete*, una de las preguntas a responder fue si existen rasgos idiosincráticos que doten de unidad al género y que posibilitem su identificación sobre la base de las propiedades intrínsecas del objeto sonoro. El análisis paradigmático demuestra que el repertorio de *vinuetes* se conforma de dos grandes grupos fuertemente diferenciados por el tipo de rasgueo que emplean y la configuración rítmica de la melodía. El primero y más numeroso está integrado por todas las piezas que se elaboran sobre la métrica de 2/4, mientras que el segundo por aquéllas en las que se emplea el compás de 6/8. En lo que se refiere a la altura, se encontraron estructuras paradigmáticas presentes en ambos conjuntos, aunque algunas de ellas se presentan con más frecuencia en el grupo en 2/4 y otras en el de 6/8. Así, el comportamiento tendencial de la altura apunta hacia una distinción relativa. De lo anterior se concluye que no existen rasgos idiosincráticos para todo el conjunto de piezas que conforman el repertorio del género en cuestión, sino para cada uno de los grupos citados. Por tal razón, considero que el *vinuete* no se puede definir como género a partir

exclusivamente de las estructuras sonoras, aunque sí se puede hablar de una marcada predominancia de las características propias del grupo en 2/4.

El análisis paradigmático reveló también aspectos relacionados con las estrategias poéticas. A partir de la identificación de algunos paradigmas se hizo evidente que en cada acto de creación se emplea el material colectivo de manera distinta, generándose así piezas únicas e irrepetibles que, sin embargo, siguen siendo *vinuetes*. La herramienta analítica citada no explica las motivaciones que dan lugar a una u otra elección del material pero sí evidencia dichas elecciones. Aunque el corpus a disposición era insuficiente para elaborar juicios más conclusivos, el procedimiento analítico empleado hizo posible un primer acercamiento tanto a las posibilidades combinatorias de algunas estructuras paradigmáticas, como a estilos de ejecución de los violinistas con los que se trabajó.

Aunque los *vinuetes* puedan ser reconocidos a partir de su individualidad, es decir, a partir de las características de ocurrencias sonoras particulares “fijadas” en la memoria de los individuos, su agrupación bajo el concepto genérico de *vinuete* no se realiza exclusivamente a través de las propiedades intrínsecas del objeto sonoro. De hecho, la mayoría de las personas de la comunidad no expresan dicho tipo de propiedades. Los conceptos desarrollados por Umberto Eco, resultaron una herramienta útil para comprender el proceso cognitivo que va desde la semiosis perceptiva individual hasta la interpretación colectiva del *vinuete* como género. Las explicaciones proporcionadas por diferentes personas de la comunidad acerca de lo que el *vinuete* es, permitieron distinguir aspectos derivados de la división social y sexual del trabajo de aquellos sobre los que existe un acuerdo colectivo. Los primeros corresponden al Contenido Molar y representan porciones de competencia sectorial, mientras que los segundos corresponden al Contenido Nuclear y representan un consenso generalizado. De manera sintética, este último se basa fundamentalmente en la concepción de que el *vinuete* 1) está asociado a ceremonias de culto a la muerte, 2) su ejecución se dirige a “lo divino” y 3) posee un carácter de tristeza. Los tres aspectos citados son comunes a todas las piezas que integran el repertorio de la música en cuestión, constituyen los rasgos que posibilitan su agrupación en un mismo concepto y circunscriben el contenido general del *vinuete*. De modo que el Contenido Nuclear no deriva de las estructuras sonoras, sino de su ubicación en el sistema musical de

la comunidad. Éste se constituye como un esquema cognitivo de la música vista como hecho social total y hace posible la decodificación e interpretación del género.

Si bien el análisis de los aspectos que posibilitan la categorización del *vinuete* permite delinear su contenido general, esto no explica la manera en la que a cada pieza se le atribuye significación en los momentos concretos de ejecución. Como se señaló anteriormente, la ocasión musical representa un espacio-tiempo en el que se articulan y condensan formas cognitivas y valores compartidos por los habitantes de la comunidad. No sólo incluye el hecho sonoro sino el comportamiento asociado a él y los conceptos que subyacen a toda la ejecución ritual. El examen de los nombres asignados a los *vinuetes* en momentos concretos de ejecución pone de manifiesto que los significados específicos de cada pieza no son algo estático sino una cualidad emergente derivada de una serie de factores involucrados en la realización ceremonial. Las concepciones lotmanianas acerca del texto, proporcionaron la pauta para concebir a los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* como textos-código. Por otra parte, la noción de que los textos son espacios semióticos heterogéneos que presentan en su interior dos o más lenguajes, permitió ubicar a la música de los *vinuetes* como uno de varios lenguajes que integran la totalidad textual del ritual, estableciendo en el momento concreto de ejecución vínculos estructurales con otras dimensiones signíicas del mismo. Así, el análisis de las relaciones *intratextuales* posibilita la aproximación tanto a los procesos de generación de sentidos de todo el conjunto, como a los mecanismos mediante los cuales los *vinuetes* adquieren significación. Por otra parte, como señala Lotman, los textos no se explican por sí solos sino en relación con otros textos. En este sentido, algunas de las denominaciones atribuidas a los *vinuetes* no sólo evidencian las relaciones *intratextuales*; también revelan vínculos *intertextuales* entre la ceremonia de *Xantolo* y los rituales de *Angelitos* y *Velación de cruz*. De tal forma que los *vinuetes* se constituyen en vehículos signíicos que transportan significados entre uno y otro rito.

La noción que en Chilocuic se tiene acerca de que las personas al morir se transforman en entidades sagradas capaces de actuar como intermediarias entre los seres humanos y los Señores de la Tierra, confiere a los muertos un carácter fertilizador. De la conducta de los hombres con los difuntos depende, en buena parte, el buen curso de la producción agrícola y la obtención del cereal divino: el maíz. Los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* constituyen uno de los mecanismos para asegurar y fortalecer

la comunidad. Éste se constituye como un esquema cognitivo de la música vista como hecho social total y hace posible la decodificación e interpretación del género.

Si bien el análisis de los aspectos que posibilitan la categorización del *vinuete* permite delinear su contenido general, esto no explica la manera en la que a cada pieza se le atribuye significación en los momentos concretos de ejecución. Como se señaló anteriormente, la ocasión musical representa un espacio-tiempo en el que se articulan y condensan formas cognitivas y valores compartidos por los habitantes de la comunidad. No sólo incluye el hecho sonoro sino el comportamiento asociado a él y los conceptos que subyacen a toda la ejecución ritual. El examen de los nombres asignados a los *vinuetes* en momentos concretos de ejecución pone de manifiesto que los significados específicos de cada pieza no son algo estático sino una cualidad emergente derivada de una serie de factores involucrados en la realización ceremonial. Las concepciones lotmanianas acerca del texto, proporcionaron la pauta para concebir a los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* como textos-código. Por otra parte, la noción de que los textos son espacios semióticos heterogéneos que presentan en su interior dos o más lenguajes, permitió ubicar a la música de los *vinuetes* como uno de varios lenguajes que integran la totalidad textual del ritual, estableciendo en el momento concreto de ejecución vínculos estructurales con otras dimensiones signícas del mismo. Así, el análisis de las relaciones *intratextuales* posibilita la aproximación tanto a los procesos de generación de sentidos de todo el conjunto, como a los mecanismos mediante los cuales los *vinuetes* adquieren significación. Por otra parte, como señala Lotman, los textos no se explican por sí solos sino en relación con otros textos. En este sentido, algunas de las denominaciones atribuidas a los *vinuetes* no sólo evidencian las relaciones *intratextuales*; también revelan vínculos *intertextuales* entre la ceremonia de *Xantolo* y los rituales de *Angelitos* y *Velación de cruz*. De tal forma que los *vinuetes* se constituyen en vehículos signícos que transportan significados entre uno y otro rito.

La noción que en Chilocuil se tiene acerca de que las personas al morir se transforman en entidades sagradas capaces de actuar como intermediarias entre los seres humanos y los Señores de la Tierra, confiere a los muertos un carácter fertilizador. De la conducta de los hombres con los difuntos depende, en buena parte, el buen curso de la producción agrícola y la obtención del cereal divino: el maíz. Los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* constituyen uno de los mecanismos para asegurar y fortalecer

La relación «hombres-difuntos» cumple una función codificadora con base en la cual se interpretan algunos sucesos afortunados o fatales ocurridos a una persona, familia o incluso a la comunidad entera. Los muertos son parte de un universo deificado hacia el que los hombres deben dirigirse con respeto para asegurar la continuidad de la vida. Los rituales de *Angelitos*, *Velación de cruz* y *Xantolo* son realizaciones simbólicas que prescriben, sancionan y transmiten conocimiento. Su eficacia como agentes comunicantes se ve reforzada por la intensidad de las emociones que afloran durante las ejecuciones rituales. En ello, la música desempeña un papel fundamental. Así, la práctica musical del *vinuete*, es decir, los sonidos, las ocasiones *performativas*, los conceptos que subyacen a las ejecuciones rituales y las emociones, constituye una práctica cultural mediante la cual se asegura la continuidad del grupo que la realiza. Todo esto nos recuerda que la vida y la muerte están indisolublemente unidas. Con los *vinuetes* se venera a los difuntos pero al mismo tiempo se busca preservar la existencia.

Hacia nuevas interrogantes: el cambio musical

Una mejor comprensión de la manera en que las prácticas musicales conforman “ventanas” a través de las cuales se puede acceder al conocimiento de la cultura de un grupo determinado, requiere de un estudio amplio del sistema musical. Las estructuras sonoras, la categorización de los géneros, los espacios y tiempos de ejecución y las dotaciones instrumentales, son algunos de los elementos que portan información codificada, construyendo un sistema comunicativo. Pero las prácticas musicales están insertas en dinámicas de cambio y, por lo tanto, los sistemas también se transforman. Este estudio ha pretendido dar cuenta del funcionamiento actual de los *vinuetes* en una comunidad específica. Considero que los resultados obtenidos pueden ser un referente para llevar a cabo una aproximación al género citado en otras comunidades de la Huasteca y ver hasta qué punto se comparten elementos y hasta dónde existen diferencias, así como tratar de explicar las motivaciones que dan lugar a las similitudes y las disparidades. Por otra parte, si bien la falta de testimonios en momentos históricos anteriores nos impide acceder a los procesos mediante los cuales se conformó la práctica musical del *vinuete* tal y como se presenta actualmente en Chilocuicil, este tipo de estudios pueden ser una fuente para analizar

en épocas futuras el cambio musical. Llamen la atención particularmente las características de las piezas que integran el repertorio del *vinuete* y los aspectos que hacen posible su categorización. En cuanto a lo primero, la superioridad numérica del grupo en 2/4 y la sistematicidad que dicho grupo presenta a partir del empleo recurrente de los paradigmas encontrados, sugiere preguntar si acaso el carácter prototípico que los músicos le asignan se puede deber 1) a la mayoría porcentual con respecto al grupo en 6/8, 2) a una profundidad histórica mayor del conjunto en 2/4, en donde las piezas en 6/8 serían una incorporación más reciente, o 3) a la interrelación de ambos factores. No se está en condiciones de responder estas preguntas; sin embargo, a partir de lo que ahora se sabe se podría observar en un futuro si el corpus se modifica y de qué manera lo hace. Es decir, se podría observar si hay nuevas incorporaciones, así como si las piezas que conforman al género actualmente sufren cambios estructurales. Por ejemplo, los rasgos que de manera más contundente participan de la definición identitaria de cada uno de los grupos citados, son los relativos al rasgueo y la configuración rítmica de la melodía. Aunque la altura no representa un elemento que marque fuertemente una distinción, lo hace de manera tendencial. Sin embargo, la presencia de los paradigmas de altura en ambos conjuntos podría estar hablando de un intercambio dialógico que se hace posible justamente a partir del rasgo menos definitorio. Un estudio posterior podría corroborar o desechar esta hipótesis. Pero también podría ser que los cambios en el repertorio no se den sobre la base del funcionamiento de las estructuras musicales, sino de los aspectos que posibilitan la categorización del *vinuete*. Dado que éstos recaen principalmente en el contenido, el género podría transformarse por la incorporación de piezas que, sin presentar demasiado parecido estructural con las que ahora existen, se terminen por aceptar debido al uso que se hace de ellas y que termina por asignarles un contenido particular. Lo anterior no resultaría extraño sobre todo si se toma en cuenta que en muchos lugares algunas cumbias, canciones rancheras, etc., han sido incorporadas al repertorio “tradicional”. Finalmente, es interesante señalar que el impacto de los medios masivos también produce transformaciones en los sistemas musicales. Además de que la proliferación de fonogramas pone al alcance de los músicos piezas que aprenden e incorporan naturalmente a su quehacer, los procesos de significación se pueden ver modificados debido a que en los cassettes y CDs las piezas se consignan bajo un nombre específico, dando lugar a una especie de estandarización de los

significados. A las interrogantes aquí planteadas se pueden sumar otras, pues las variables que originan el cambio musical son diversas. Actualmente las transformaciones parecen estar ocurriendo de manera cada vez más acelerada, de modo que estamos ante fenómenos que requieren una reflexión constante y la búsqueda de herramientas teóricas y metodológicas capaces de dar cuenta de estos procesos.

A manera de epílogo: *El triste adiós*

Me he permitido dedicar las últimas líneas de la tesis a un aspecto que tiene que ver con mi propio proceso de transformación a lo largo de este estudio, pues considero que inevitablemente forma parte de mis conclusiones. Algo que llamó especialmente mi atención al inicio de esta investigación es el carácter emotivo que la gente de Chilocuil atribuye a los *vinuetes*. Para una persona ajena a la comunidad y a sus códigos puede resultar extraño que esta música se interprete como algo triste. Como estudiante de etnomusicología estaba previamente aleccionada para entender que los significados se construyen social y culturalmente, pero a pesar de ello me obsesionaba comprender la manera en que un tipo de música puede ser percibido en forma tan disímil por personas de diferentes culturas. Aunque en algunos lugares del país la muerte no se concibe como algo lamentable sino como algo que debe ser celebrado con alegría, y por lo tanto la música que se emplea en los ritos funerarios participa de ese carácter, a juzgar por los comentarios de los habitantes de Chilocuil éste no parecía ser el caso. No es únicamente que el fallecimiento de alguien representa un acontecimiento penoso para las personas de la comunidad bajo estudio, sino que desde su perspectiva la tristeza de los *vinuetes* es una cualidad tan obvia que se vuelve algo intrínseco a la música. Dado el carácter íntimo y doloroso de los rituales de *Angelitos* y *Velación de cruz*, al inicio de la investigación juzgué que no tendría oportunidad de presenciar estas ceremonias, por lo que decidí concentrarme principalmente en el *Xantolo*. Sin embargo, contrario a mis expectativas se me brindó la posibilidad de asistir a una *Velación de cruz*. Fue entonces que el objeto de estudio cobró una dimensión inesperada, pues a partir de ese hecho se empezó a generar en mí una sensibilización al carácter emotivo de los *vinuetes* al que, hasta ese momento, me había aproximado de manera puramente racional. A lo anterior se sumó un acontecimiento

ocurrido el 18 de mayo del 2004: la muerte de la señora Agustina Nicanor, madre del violinista Maurilio Hernández. Con ella, y en general con toda su familia, había establecido una relación que trascendió los objetivos de la investigación para convertirse en una entrañable amistad que nunca podré dejar de agradecer. Al poco tiempo del fallecimiento de Agustina, sus familiares hicieron el ritual de *Velación de cruz*. La pena que me causaba su muerte, me llevó a asistir ya no con el propósito de registrar la ceremonia, sino con la finalidad de despedir a la comadre. Sin pretender haber vivido esa experiencia como alguien perteneciente a la comunidad, no puedo negar la profunda tristeza que me causó despedir a un ser querido que nunca tuvo más que atenciones, demostraciones de afecto y buenos deseos para conmigo. Los *vinuetes* cobraron una mayor significación; su tristeza ahora me habita. En esta tesis he intentado describir e interpretar la práctica musical del *vinuete*, pero si me despojo de los argumentos teóricos para responder a la pregunta acerca de cómo es esta música, sólo puedo decir: “son tan tristes que hasta parece que hablan; se siente luego, luego”.

1. La llegada

Violín: Marilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

$\text{♩} = 96$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 
 D A E7 A D A E7 A

9. 
 E7 A E7 A

10. 
 D A E7 A D A E7 A

11. 
 E7 A E7 A

12. 
 D A E7 A D A E7 A

13. 
 E7 A E7 A

14. 
 D A E7 A D A E7 A

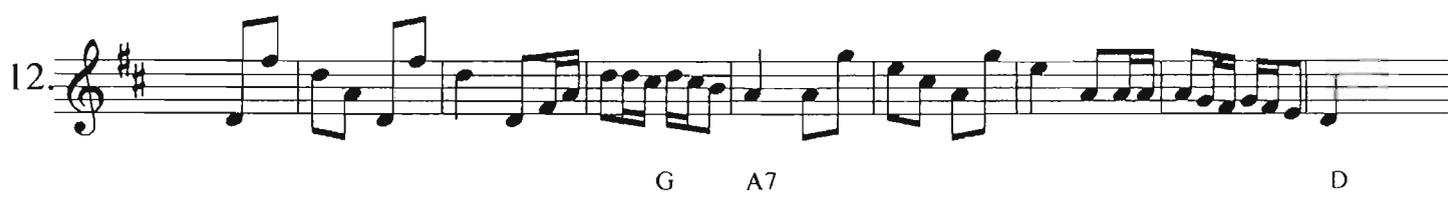
15. 
 E A 6 E A

8. 

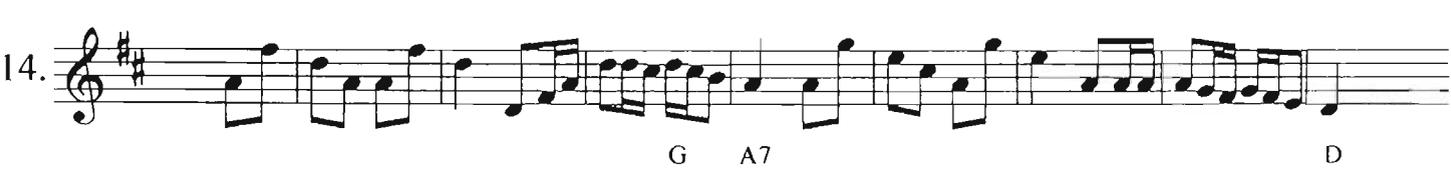
9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

Transcripción: Lizette Alegre
con asesoría del maestro Salvador
Rodríguez.

Observaciones:

En varias ocasiones la figura de octavo-2 dieciseisavos se ejecuta "atresillada".

3. El encuentro

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

♩ = 96

1. A7 D A7 D

2. D7 G A7 D D7 G A7 D

3. A7 D A7 D

4. D7 G A7 D D7 G A7 D

5. A7 D A7 D

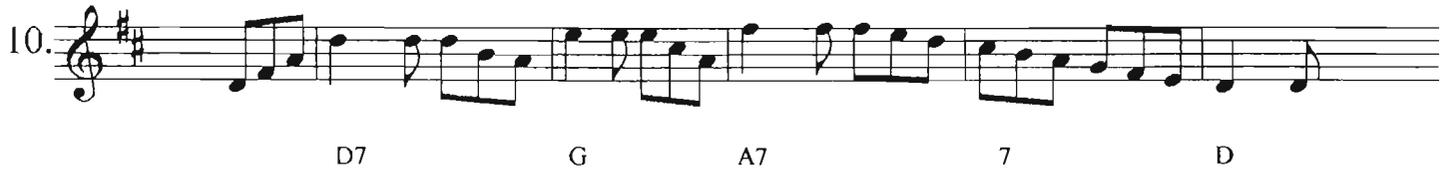
6. D7 G A7 D D7 G A7 D

7. A7 D A7 D

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled '3. El encuentro'. It consists of seven staves of music, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. A tempo marking at the top left indicates a quarter note equals 96 beats per minute. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. Below each staff, guitar chords are indicated: A7, D, D7, and G. The chords for each staff are: Staff 1: A7, D, A7, D; Staff 2: D7, G, A7, D, D7, G, A7, D; Staff 3: A7, D, A7, D; Staff 4: D7, G, A7, D, D7, G, A7, D; Staff 5: A7, D, A7, D; Staff 6: D7, G, A7, D, D7, G, A7, D; Staff 7: A7, D, A7, D.

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

Transcripción: Lizette Alegre

Observaciones:

La figura de tres octavos suele ejecutarse con cierta libertad rítmica.

Debido al empleo de ciertas variantes de ejecución comunes en la huapanguera (desmangués), en ocasiones el D7 es sustituido por D6.

4. La fiesta de los difuntos

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

$\bullet = 102$

1. G C D7 G

2. D7 G D7 G A6 C D7 G

3. D7 G D7 G D7 G

4. D7 G D7 G D7 G

5. D7 G D7 G A6 C D7 G

6. D7 G D7 G A6 C D7 G

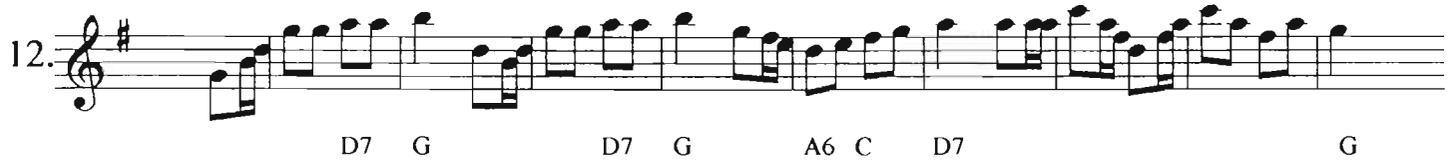
7. D7 G D7 G D7 G

8. 
D7 G D7 G D7 G

9. 
D7 G D7 G A6 C D7 G

10. 
D7 G D7 G D7 G

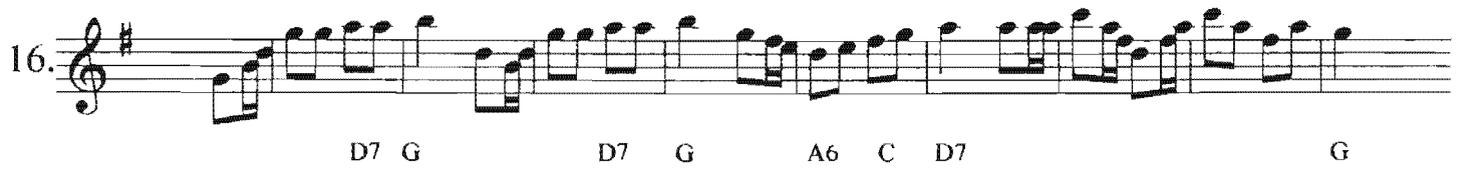
11. 
D7 G D7 G D7 G

12. 
D7 G D7 G A6 C D7 G

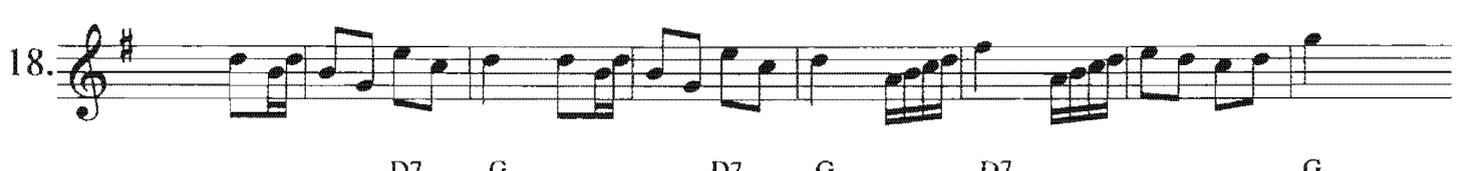
13. 
D7 G D7 G A6 C D7 G

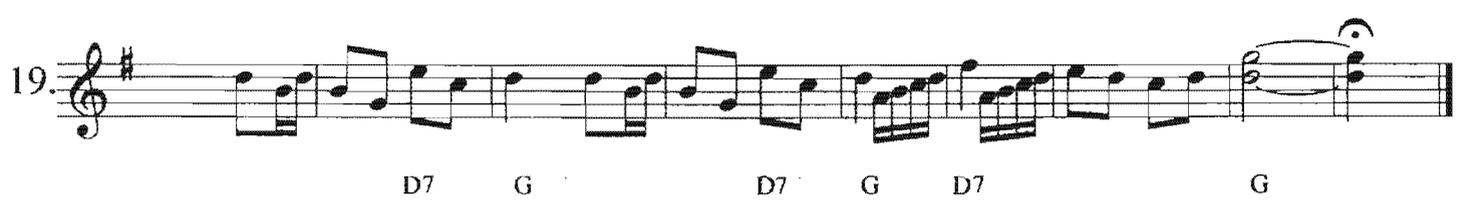
14. 
D7 G D7 G D7 G

15. 
D7 G D7 G D7 G

16. 

17. 

18. 

19. 

Transcripción: Lizette Alegre

Observaciones.

En varias ocasiones la figura de octavo-2 dieciseisavos se ejecuta "atresillada".

Debido al empleo de ciertas variantes de ejecución comunes en la huapanguera (desmangues), en ocasiones A7 es A6

5. 1 y 2 de noviembre

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

♩. = 98

1. G C D7 G

2. D7 G C D7 C D7 G

3. D7 G D7 G

4. C G D7 G C G D7 G

5. D7 G C D7 C D7 G

6. D7 G C D7 C D7 G

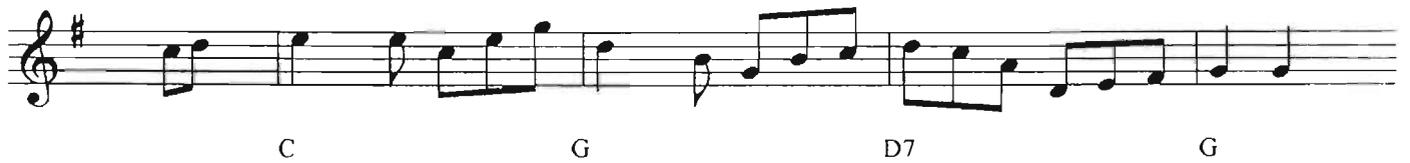
7. C6 D7 G C6 D7 G

8. 

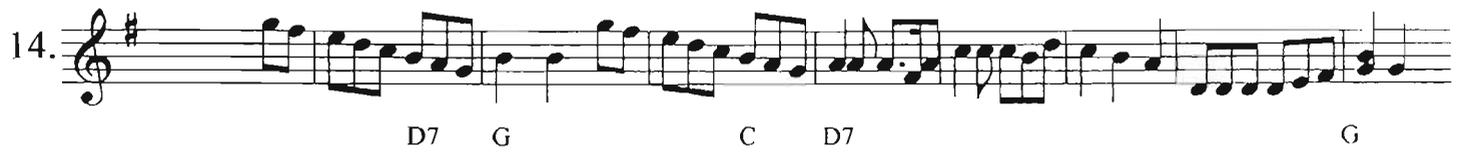
9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

Transcripción: Lizette Alegre

6. La Cruz

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

♩ = 102

1. 

2. 

3. 

4. 

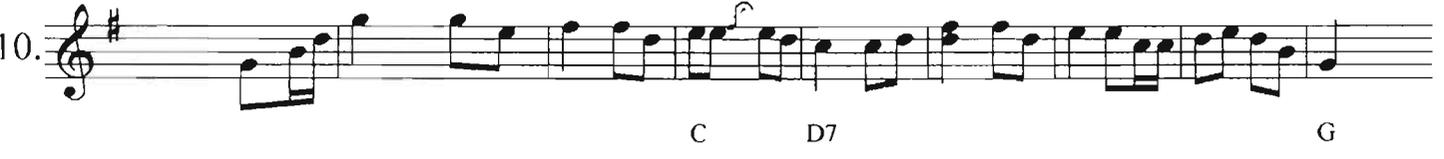
5. 

6. 

7. 

8. 

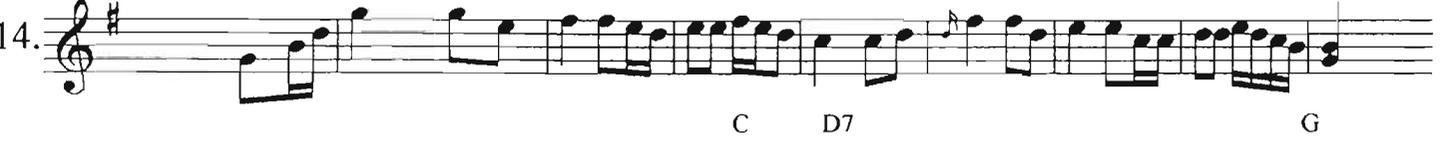
9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 
 D7 G C D7 C D7 G

17. 
 C ³ D7 G

18. 
 C D7 G

19. 
 D7 G C D7 C D7 G

20. 
 D7 G C D7 C D7 G

21. 
 C ³ D7 G

22. 
 C ³ D7 G

23. 
 D7 G C D7 C D7 G

24. 

25. 

26. 

27. 

Transcripción: Lizette Alegre

Observaciones:

En algunas ocasiones la figura de octavo-2 dieciseisavos se ejecuta "atresillada".

7. El triste adiós

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanuera: Alejandro Peña

$\bullet = 100$



D A7 D A7 D



G D A7 D G D A7 D



G A7 D G A7 D A7 D



G D A7 D



G D A7 D G D A7 D



G A7 D G A7 D A7 D



G D A7 D D A7 D

16. 

G D A7 D

17. 

G D A7 D G D A7 D

18. 

G A7 D G A7 D A7 D

19. 

G D A7 D

20. 

G D A7 D G D A7 D

21. 

G A7 D G A7 D A7 D

22. 

G D A7 D G D A7 D

23. 

G D A7 D G D A7 D

24. 
G D A7 D

25. 
G D A7 D G D A7 D

Transcripción: Lizette Alegre

8. El angelito

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

♩ = 102

1. 
A E7 A E7 A

2. 
D A E7 A D A E7 A

3. 
E7 A E7 A

4. 
D A E7 A D A E7 A

5. 
E7 A E7 A

6. 
D A E7 A D A E7 A

7. 
E7 A E7 A

8. 
D A E7 A D A E7 A

9. 
E7 A E7 A

10. 
D A E7 A D A E7 A

11. 
E7 A E7 A

12. 
D A E7 A D A E7 A

13. 
E7 A E7 A

14. 
D A E7 A D A E7 A

15. 
E7 A E7 A

16. 
D A E7 A D A E7 A

17. 
E7 A E7 A

18. 
D A E7 A D A E7 A

19. 
E7 A E7 A

Transcripción: Lizette Alegre

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
2/nov/2002

9. La ofrenda

Violin: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanuera: Alejandro Peña

♩ = 104

1. 
D7 G C D7 G


C D7 G

2. 
C D7 G C D7 G


C D7 G

3. 
C D7 G C D7 G


C D7 G

4. 
C D7 G C D7 G 272

4.  Musical staff 4 in G major, 4/4 time. Chords: C, D7, G.

5.  Musical staff 5 in G major, 4/4 time. Chords: C, D7, G, C, D7, G.

6.  Musical staff 6 in G major, 4/4 time. Chords: C, D7, G.

7.  Musical staff 7 in G major, 4/4 time. Chords: C, D7, G, C, D7, G.

8.  Musical staff 8 in G major, 4/4 time. Chords: C, D7, G.

9.  Musical staff 9 in G major, 4/4 time. Chords: C, D7, G, C, D7, G.

10.  Musical staff 10 in G major, 4/4 time. Chords: C, D7, G.

11.  Musical staff 11 in G major, 4/4 time. Chords: C, D7, G, C, D7, G.

8. Musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords C, D7, and G are indicated below the staff.

9. Musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords C, D7, G, C, D7, and G are indicated below the staff.

10. Musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords C, D7, and G are indicated below the staff.

11. Musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords C, D7, G, C, D7, and G are indicated below the staff.

12. Musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords C, D7, and G are indicated below the staff.

13. Musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Chords C, D7, G, C, D7, and G are indicated below the staff.

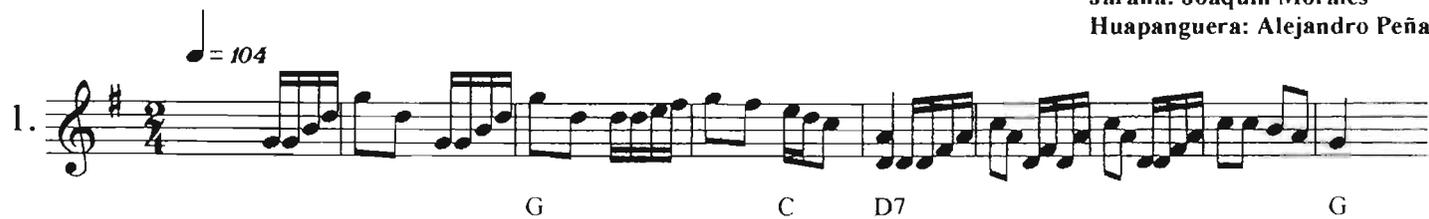
14. Musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, followed by a half note and a whole note. Chords C, D7, and G are indicated below the staff. The piece concludes with a double bar line.

Transcripción: Lizette Alegre

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
2/XI/02

10. Zapotéquetl

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

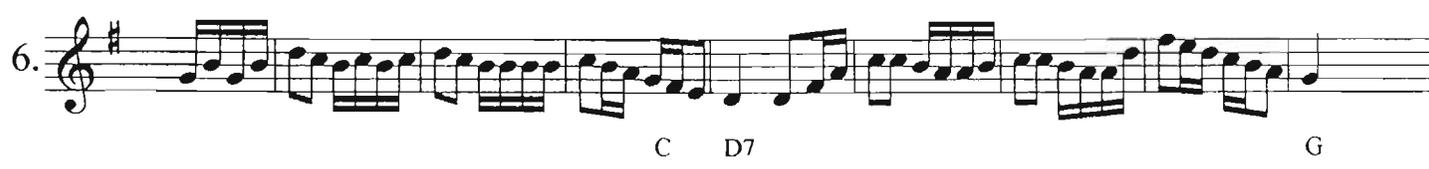
1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

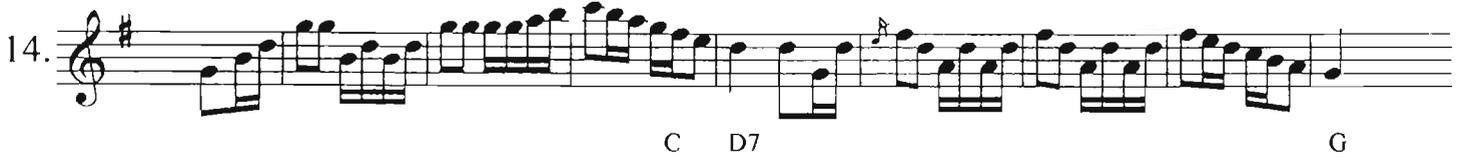
9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16.  C D7 G

17.  C D7 G

18.  C D7 G

19.  C D7 G

20.  C D7 G

21.  C D7 G

22.  C D7 G

23.  C D7 G

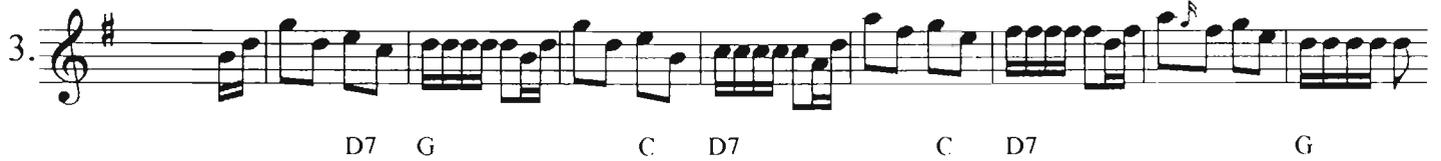
11. El altar

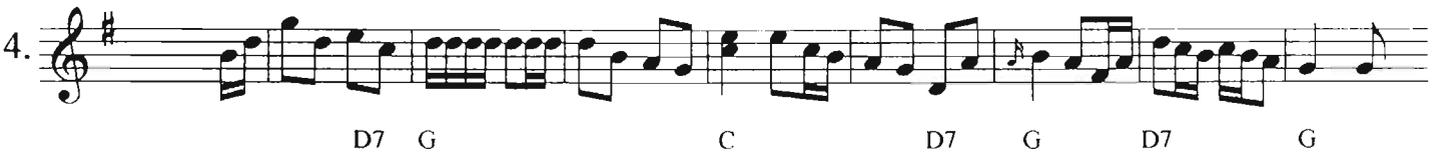
Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

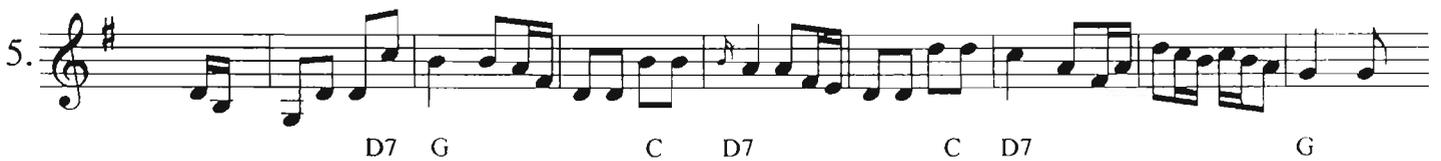
$\text{♩} = 102$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 
 D7 G G7 C D7 G D7 G

9. 
 D7 G C D7 C D7 G

10. 
 D7 G C D7 C D7 G

11. 
 D7 G C D7 C D7 G

12. 
 D7 G C D7 G D7 G

13. 
 D7 G C D7 C D7 G

14. 
 D7 G C D7 C D7 G

15. 
 D7 G C D7 C D7 G

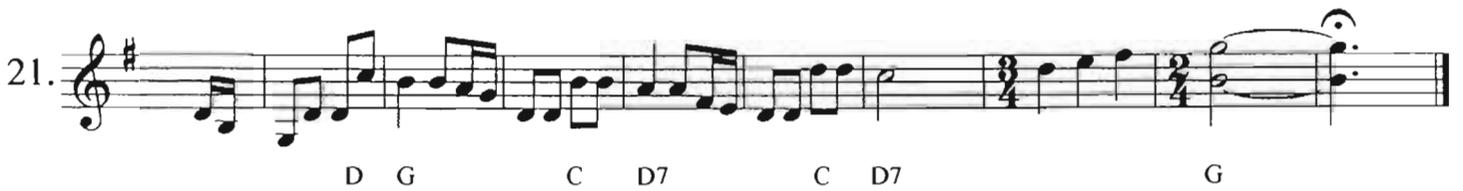
16. 
D7 G C D7 G D7 G

17. 
D7 G C D7 C D7 G

18. 
D7 G C D7 C D7 G

19. 
D7 G C D7 C D7 G

20. 
D7 G G7 C D7 G D7 G

21. 
D G C D7 C D7 G

Transcripción: Lizette Alegre

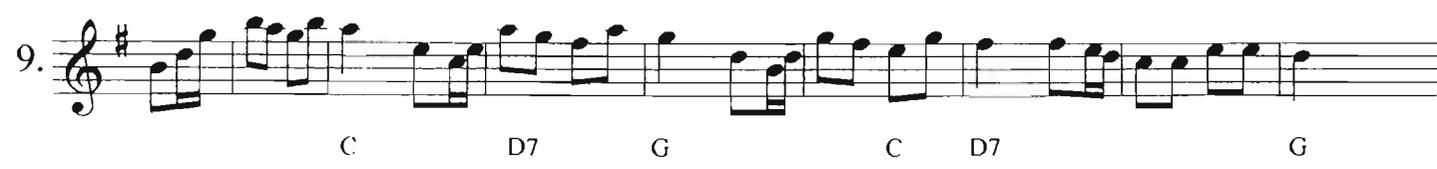
12. La despedida

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

$\text{♩} = 100$

The musical score consists of seven staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. A tempo marking of $\text{♩} = 100$ is placed at the beginning of the first staff. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets and accents. Below each staff, guitar chords are indicated: C, D7, and G. The chords are placed in a sequence that corresponds to the measures of the music. The first staff has chords C, D7, G, C, D7, G. The second staff has C, D7, G, C, D7, G. The third staff has C, D7, G, C, D7, G. The fourth staff has C, D7, G, C, D7, G. The fifth staff has C, D7, G, C, D7, G. The sixth staff has C, D7, G, C, D7, G. The seventh staff has C, D7, G, C, D7, G.

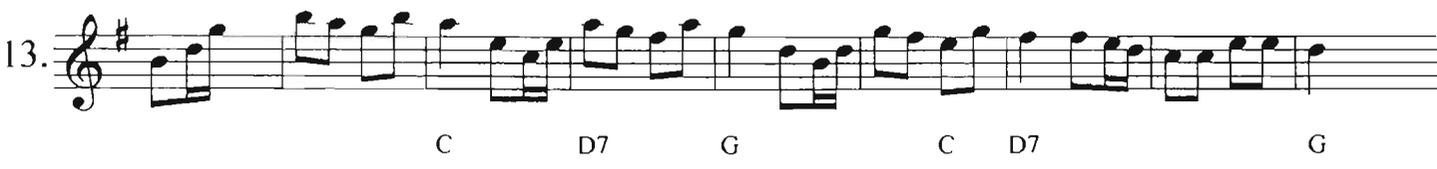
8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

Transcripción: Lizette Alegre

13. El angelito

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

♩ = 110

1. D G A7 G A7 D

2. A7 D G A7 G A7 D

3. G A7 D G A7 D

4. A7 D G A7 G A7 D

5. A7 D G A7 G A7 D

6. G A7 D G A7 D

7. A7 D G A7 G A7 D

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'El angelito'. It consists of seven staves of music, numbered 1 through 7. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. A tempo marking '♩ = 110' is placed at the top left. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chords are indicated by letters (D, G, A7) placed below the staff lines. The sequence of chords for each staff is: Staff 1: D, G, A7, G, A7, D; Staff 2: A7, D, G, A7, G, A7, D; Staff 3: G, A7, D, G, A7, D; Staff 4: A7, D, G, A7, G, A7, D; Staff 5: A7, D, G, A7, G, A7, D; Staff 6: G, A7, D, G, A7, D; Staff 7: A7, D, G, A7, G, A7, D.

8. 

A7 D G A7 G A7 D

9. 

G A7 D G A7 D

10. 

A7 D G A7 G A7 D

11. 

A7 D G A7 G A7 D

12. 

G A7 D G A7 D

13. 

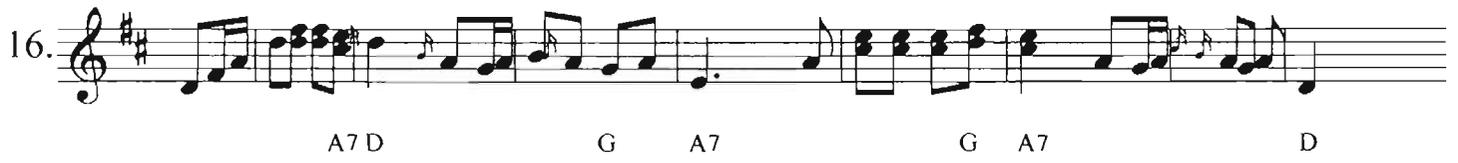
A7 D G A7 G A7 D

14. 

A7 D G A7 G A7 D

15. 

G A7 D G A7 D

16. 

A7 D G A7 G A7 D

17. 

A7 D G A7 G A7 D

18. 

G A7 D



G A7 D G A7 D

Transcripción: Lizette Alegre

14. Flor de sempasúchil

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8.
 D A E7 A D A E7 A

9.
 E7 A E7 A

10.
 D A E7 A D A E7 A

11.
 E7 A E7 A

12.
 D A E7 A D A E7 A

13.
 E7 A E7 A

14.
 D A E7 A D A E7 A

15.
 E7 A E7 A

16.  Musical notation for exercise 16, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Chord symbols are placed below the staff: D, A, E7, A, D, A, 4 E7, A.

D A E7 A D A 4 E7 A

Transcripción: Lizette Alegre

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
2/XI/01

15. La entrada

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

 = 108

1. 
D7 G C D7 G

2. 
C D7 G C D7 G

3. 
C D7 G

4. 
C D7 G C D7 G

5. 
C D7 G C D7 G

6. 
C D7 G C D7 G

7. 
C D7 G C D7 G

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

Transcripción: Lizette Alegre

16. Adiós del muertito

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

♩ = 102

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 
 G D A7 D G D A7 D

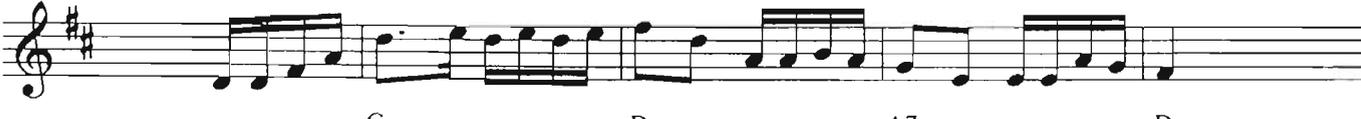
17. 
 G D A7 D G D A7 D

18. 
 G D A7 D G D A7 D

19. 
 G D A7 D G D A7 D

20. 
 G D A7 D G D A7 D

21. 
 A7 D A7 D A7 D

22. 
 G D A7 D

23. 
 G D A7 D G D A7 D

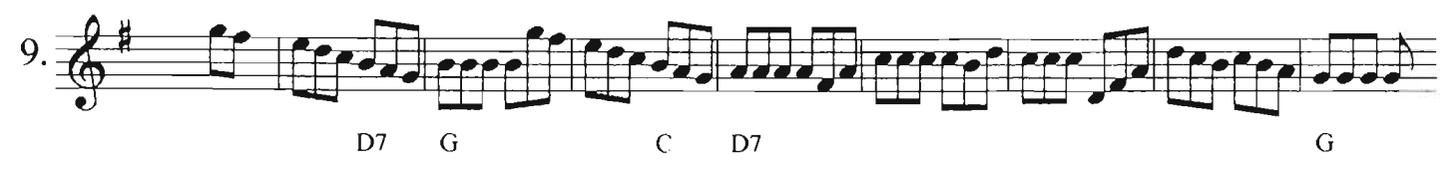
17. La santa cruz

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

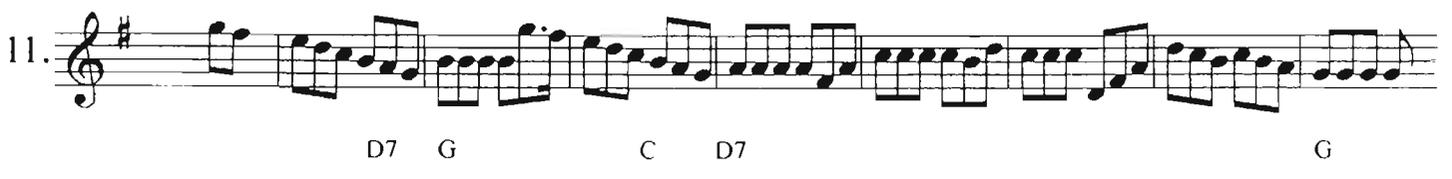
$\bullet = 104$

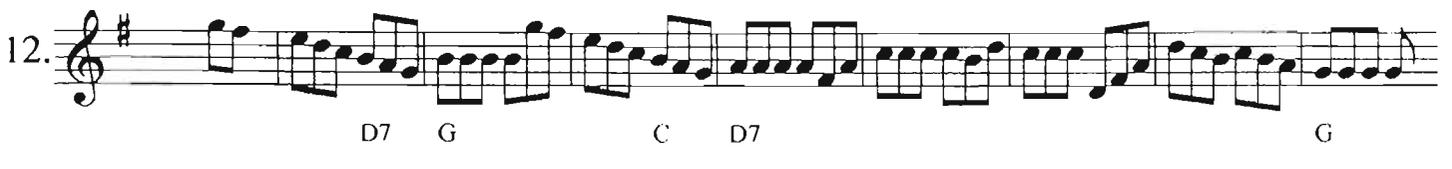
The musical score consists of seven staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\bullet = 104$. The music is written in a style that suggests a 6/8 or 9/8 time signature, with a mix of eighth and sixteenth notes. Below each staff, guitar chords are indicated: G, C, D7, and G. The chords are placed under the notes they accompany. The first staff has chords G, C, D7, and G. The second staff has D7, G, C, D7, and G. The third staff has D7, G, C, D7, and G, with a '2' written below the final G chord. The fourth staff has D7, G, C, D7, and G. The fifth staff has D7, G, C, D7, and G. The sixth staff has D7, G, C, D7, and G. The seventh staff has D7, G, C, D7, and G.

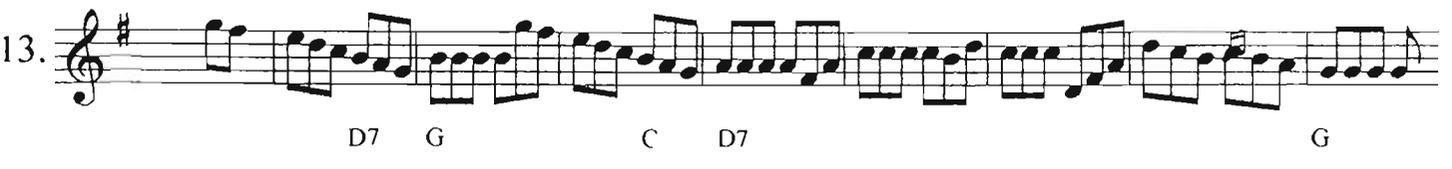
8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16.  Musical staff 16: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8 measures of music. Chords: D7, G, C, D7, G.

17.  Musical staff 17: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8 measures of music. Chords: D7, G, C, D7, G.

18.  Musical staff 18: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8 measures of music. Chords: D7, G, C, D7, 5, G.

Transcripción: Lizette Alegre

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
2/XI/01

18. La llegada de los muertitos

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

$\text{♩} = 104$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

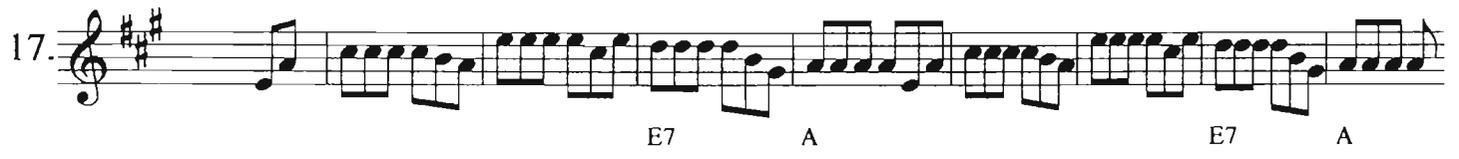
12. 

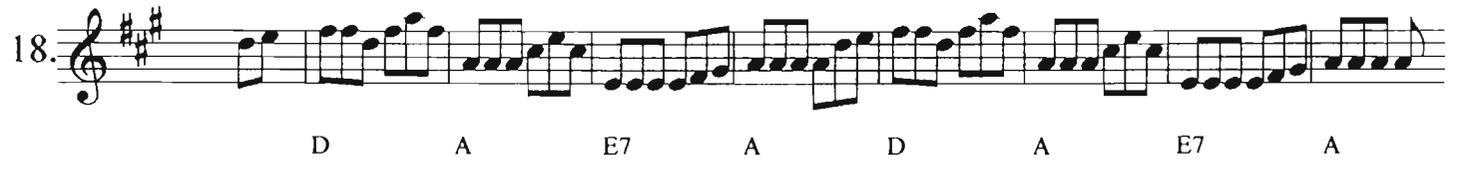
13. 

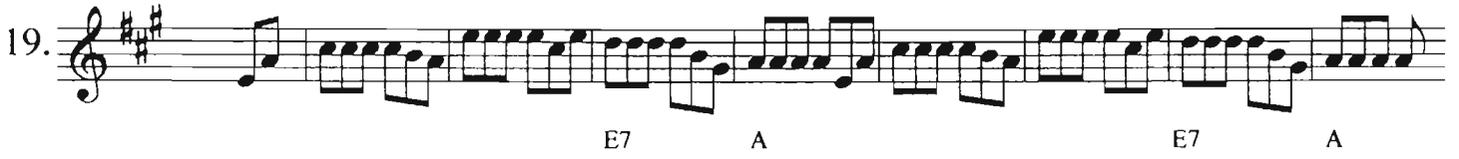
14. 

15. 

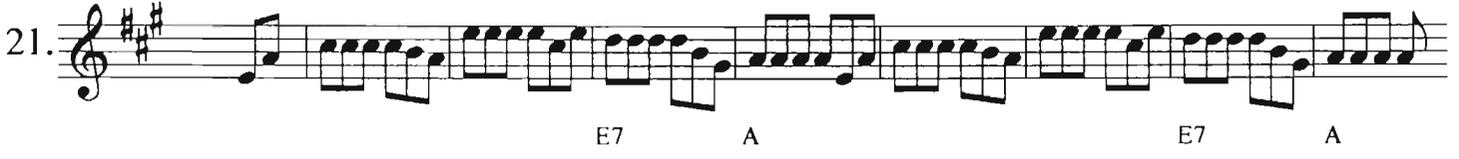
16. 

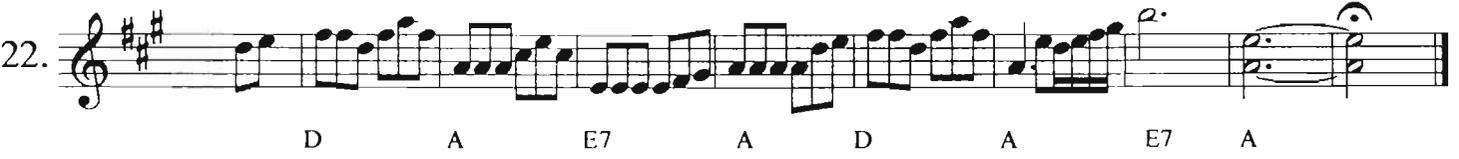
17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

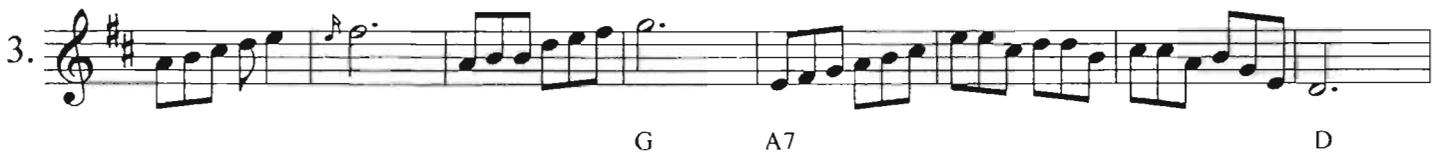
Transcripción: Lizette Alegre

19. La despedida

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Gonzalo Camacho

1. 

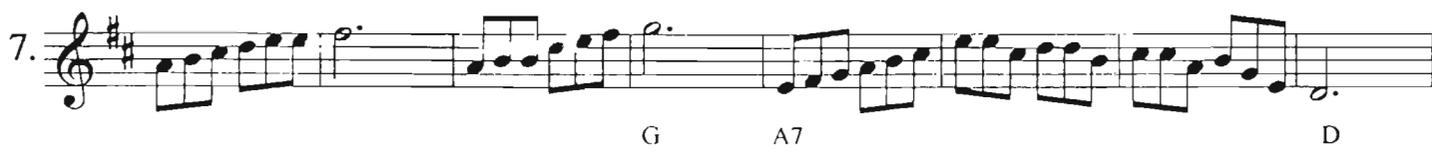
2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16.  Musical staff 16: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

17.  Musical staff 17: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

18.  Musical staff 18: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet. Chords A7, G, A7, and D are indicated below the staff.

19.  Musical staff 19: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet. Chords A7, G, A7, and D are indicated below the staff.

20.  Musical staff 20: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

21.  Musical staff 21: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet. Chords G, A7, a triplet (3), and D are indicated below the staff.

Transcripció: Lizette Alegre

20. La entrada

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

$\text{♩} = 112$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

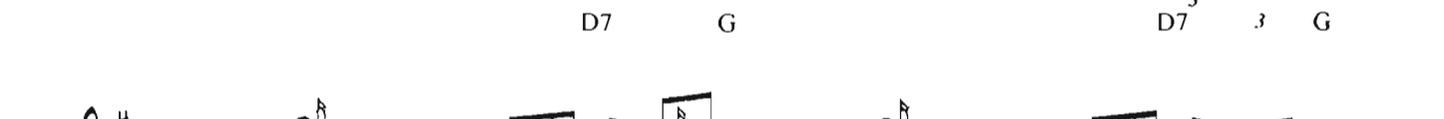
8. 
 D7 G D7 ³ G

9. 
 C G D7 G C G D7 G

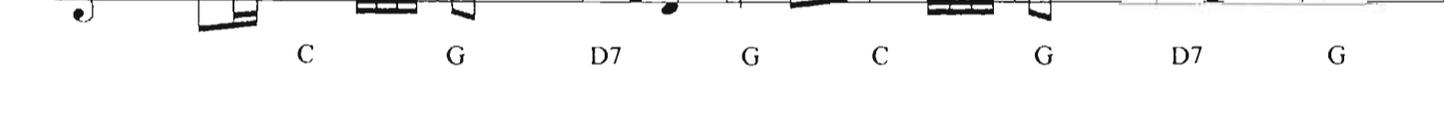
10. 
 C G D7 G C G D7 G

11. 
 D7 G D7 ³ G

12. 
 D7 G D7 ³ G

13. 
 C G D7 G C G D7 G

14. 
 C G D7 G C G D7 G


 D7 G

Transcripción: Lizette Alegre

21. Zapotéquetl

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

 = 112

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8.  C D7 G

9.  C D7 G

10.  C D7 G

11.  C D7 G

12.  C D7 G

13.  C D7 G

14.  C D7 G

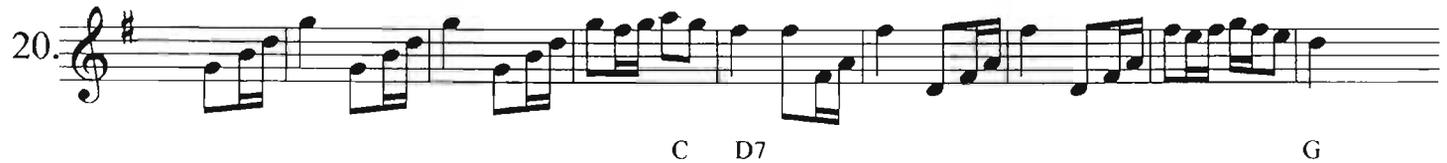
15.  C D7 G

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 



Transcripción: Lizette Alegre

22. Adiós del muertito

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

♩ = 112

1. A7 D

2. G A7 D

3. G A7 D

4. G A7 D

5. G A7 D

6. G A7 D

7. G A7 D

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

A7 D

Observaciones:

En ocasiones la figuras octavo-2dieciseisavos seejecuta "atresillada".

Transcripción: Lizette Alegre

23. El angelito

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

$\text{♩} = 112$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 
D A E7 A D A E7 A

9. 
E7 A E7 A

10. 
D A E7 A D A E7 A

11. 
E7 A E7 A

12. 
D A E7 A D A E7 A

13. 
E7 A E7 A

14. 
D A E7 A D A E7 A

15. 
E7 A E7 A

16. 

17. 

18. 

Transcripción: Lizette Alegre

24. Flor de noviembre

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

$\bullet = 106$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

25. El caminito

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

$\text{♩} = 112$

1.

D7 G D7 G

2.

C G D7 G C G D7 G

3.

D7 G D7 G

4.

C G D7 G C G D7 G

5.

D A7 D A7 D

6.

G D7 G D7 G

7.

C G D7 G C G D7 G

8.
 D A7 D A7 D

9.
 G D7 G D7 G

10.
 C G D7 G C G D7 G

11.
 D7 G D7 G

12.
 C G D7 G C G D7 G

13.
 D A7 D A7 D

14.
 G D7 G D7 G

15.
 C G D7 G C G D7 G

16. 

17. 

18. 

19. 



Transcripción: Lizette Alegre

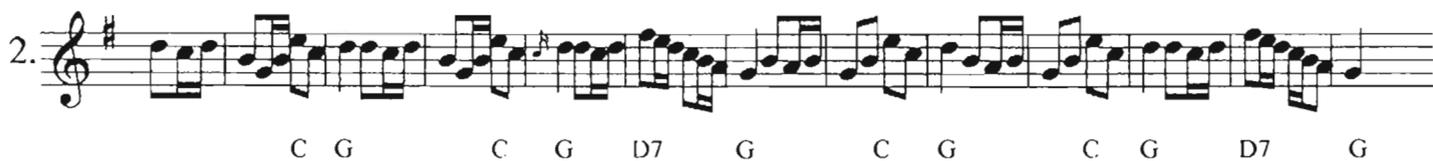
Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
2/XI/01

26. La entrada

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

$\text{♩} = 108$

1. 

2. 

3. 

4. 

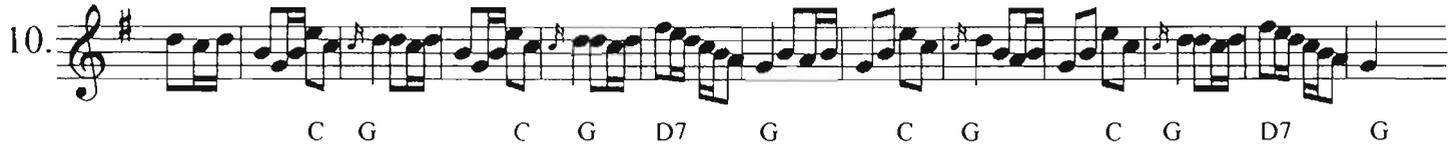
5. 

6. 

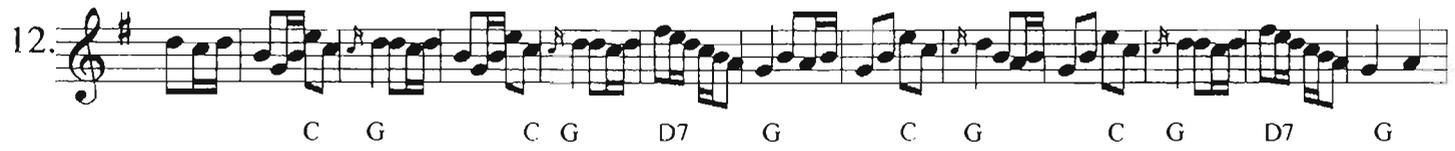
7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 



Transcripción: Lizette Alegre

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
2/XI/01

27. Siguiendo la cruz

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

 = 110

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16.  Musical staff 16 in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords C and G are indicated below the first two measures, and C, G, D7, and G are indicated below the last four measures.

C G C G D7 G

17.  Musical staff 17 in G major, continuing the melodic line. Chords C and G are indicated below the first two measures, C and D7 below the next two measures, and G below the final measure.

C G C D7 G

18.  Musical staff 18 in G major, featuring a melodic phrase with a dotted quarter note. Chords C and G are indicated below the first two measures, C below the third measure, and G, D7, and G below the last three measures.

C G C G D7 G

19.  Musical staff 19 in G major, with a melodic line that includes a sixteenth-note triplet. Chords C and G are indicated below the first two measures, C and D7 below the next two measures, and G below the final measure.

C G C D7 G

20.  Musical staff 20 in G major, continuing the melodic development. Chords C and G are indicated below the first two measures, C below the third measure, and G, D7, and G below the last three measures.

C G C G D7 G

 Musical staff 21 in G major, concluding the piece with a final melodic phrase and a double bar line. Chords D7 and G are indicated below the first and second measures, respectively.

D7 G

Transcripción: Lizette Alegre

28. El angelito

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

$\text{♩} = 110$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 
G A7 D

9. 
G A7 D G A7 D

10. 
G A7 D

11. 
G A7 D

12. 
G A7 D G A7 D

13. 
G A7 D

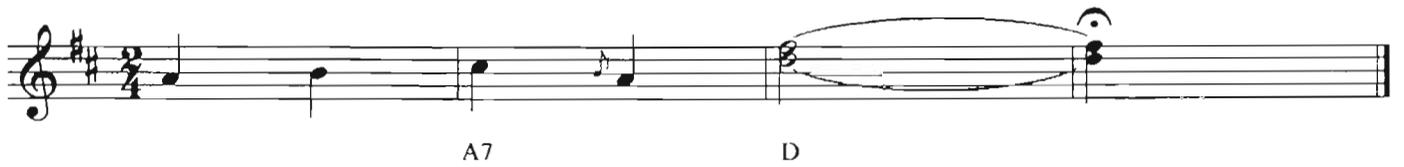
14. 
G A7 D

15. 
G A7 D G A7 D

16. 

17. 

18. 



Transcripción: Lizette Alegre

Obervaciones.
La figura octavo con dos dieciseisavos suele ejecutarse "atresillada".

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
2/XI/01

29. La ofrenda

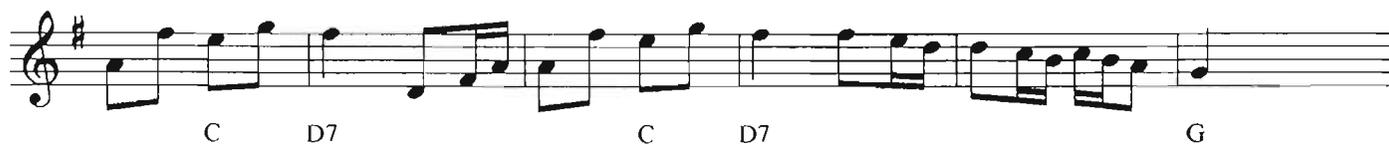
Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

♩ = 110

1. 



2. 



3. 



4. 

4.  Musical staff 4 in G major, treble clef. Chords: C, D7, C, D7, G.

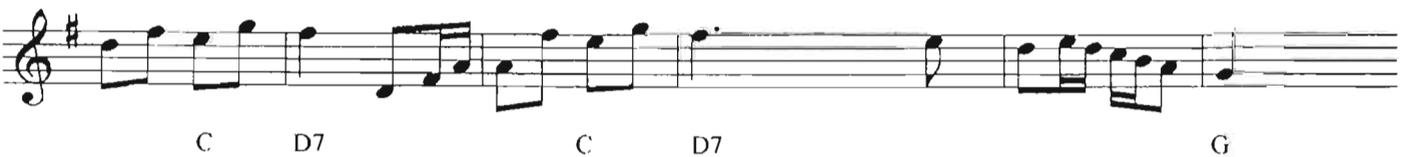
5.  Musical staff 5 in G major, treble clef. Chords: D7, G, D7, G, C, D7.

6.  Musical staff 6 in G major, treble clef. Chords: C, D7, C, D7, G.

7.  Musical staff 7 in G major, treble clef. Chords: D7, G, D7, G, C, D7.

8.  Musical staff 8 in G major, treble clef. Chords: C, D7, C, D7, G.

9.  Musical staff 9 in G major, treble clef. Chords: D7, G, D7, G, C, G.

10.  Musical staff 10 in G major, treble clef. Chords: C, D7, C, D7, G.

11.  Musical staff 11 in G major, treble clef. Chords: D7, G, D7, G, C, G.



C D7 C D7 G



D7 G D7 G C D7



C D7 C D7 G



D7 G D7 G C D7



C D7 C D7 G



D7 G D7 G C G



C D7 C D7 G



D7 G D7 G C D7

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
2/XI/01

30. La cruz

Violín: Rosalino Martínez
Jarana: Maurilio Hernández
Huapanguera: Alejandro Peña

$\text{♩} = 104$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 
 G A7 D A7 D G A7 D A7 D

9. 
 G D A7 D G D A7 D

10. 
 G A7 D A7 D G A7 D A7 D

11. 
 G D A7 D G D A7 D

12. 
 G A7 D A7 D G A7 D A7 D

13. 
 G D A7 D G D A7 D

14. 
 G A7 D A7 D G A7 D A7 D

15. 
 G D A7 D G D A7 D

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
31/X/02

31.La entrada

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Peña

$\text{♩} = 100$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. C G D7 G C G D7 G

9. D7 G D7 G

10. C G D7 G C G D7 G

11. D7 G D7 G

12. C G D7 G C G D7 G

13. D7 G 3 D7 G

Transcripción: Lizette Alegre

8. 

9. 

10. 

11. 

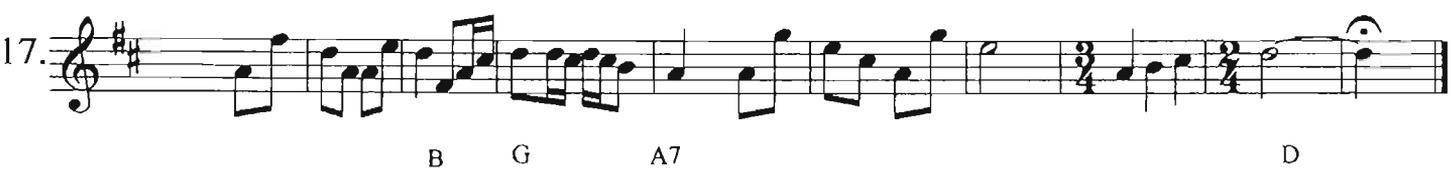
12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

Transcripción: Lizette Alegre
con asesoría del maestro Salvador
Rodríguez.

8.
 C D7 G

9.
 C D7 G

10.
 C D7 G

11.
 D7 G D7 G D7 G

12.
 D7 G D7 G D7 G

13.
 C D7 G

14.
 C D7 G

15.
 C D7 G

16. 
 D7 G D7 G D7 G

17. 
 D7 G D7 G D7 G

18. 
 C D7 G

19. 
 C D7 G

20. 
 D7 G D7 G D7 G

21. 
 C D7 G

22. 
 C D7 G

Transcripción Lizette Alegre

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
31/X/02

34. El angelito

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Gonzalo Camacho

 = 98

1. 
G C D7 C D7 G

2. 
D7 G C G D7 G

3. 
D7 G C D7 C D7 G

4. 
D7 G C D7 C D7 G

5. 
D7 G C D7 C D7 G

6. 
D7 G C G D7 G

7. 
D7 G C D7 C D7 G

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16.  D7 G C D7 C D7 G

17.  D7 G C D7 C D7 G

18.  D7 G C D7 C D7 G

19.  D7 G C G D7 G

20.  D7 G C D7 C D7 G

Transcripción: Lizette Alegre

Xantolo
Chilcuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
31/X/02

35. La entrada

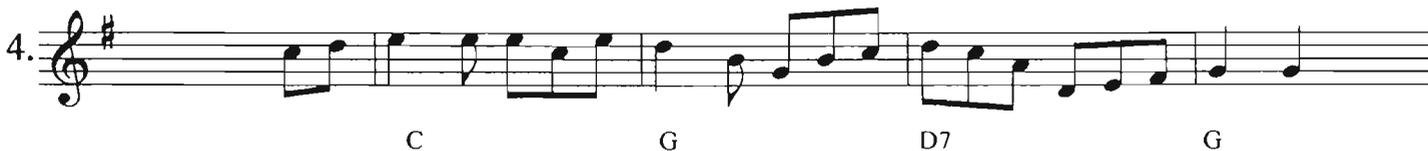
Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Gonzalo Camacho

$\text{♩} = 94$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 
 C G D7 G C G D7 G

9. 
 D7 G D7 G

10. 
 C G D7 G C G D7 G

11. 
 D7 G D7 G

12. 
 C G D7 G C G D7 G

13. 
 D7 G D7 G

14. 
 C G D7 G C G D7 G

15. 
 D7 G D7 G

Transcripción. Lizette Alegre

36. El altarcito

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Gonzalo Camacho

$\bullet = 94$

1. D7 G

2. C D7 G

3. C D7 G

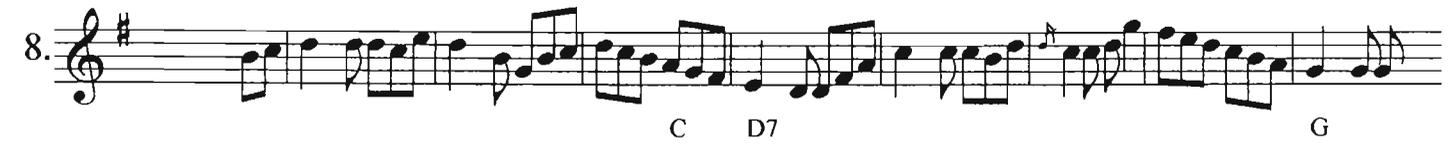
4. C D7 G

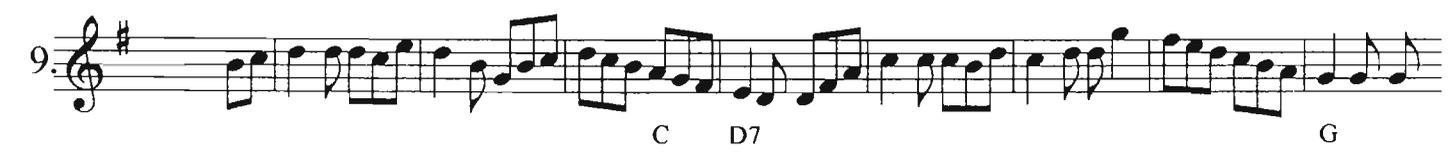
5. C D7 G

6. C D7 G

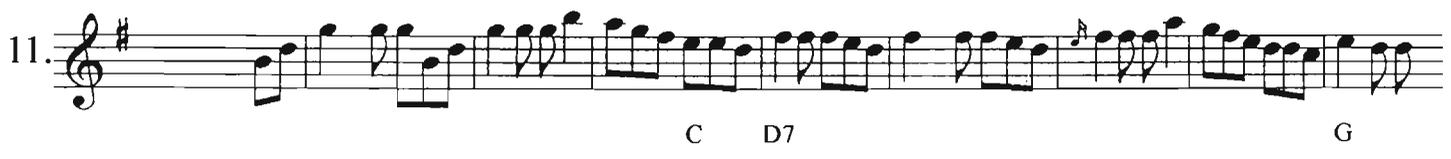
7. C D7 G

350

8. 
C D7 G

9. 
C D7 G

10. 
C D7 G

11. 
C D7 G

12. 
C D7 G

13. 
C D7 G

14. 
C D7 G

15. 
C D7 G

16. 

17. 

18. 

19. 

Transcripción: Lizette Alegre

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchile, SLP
31/X/02

37. El rosario

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Gonzalo Camacho

$\text{♩} = 100$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

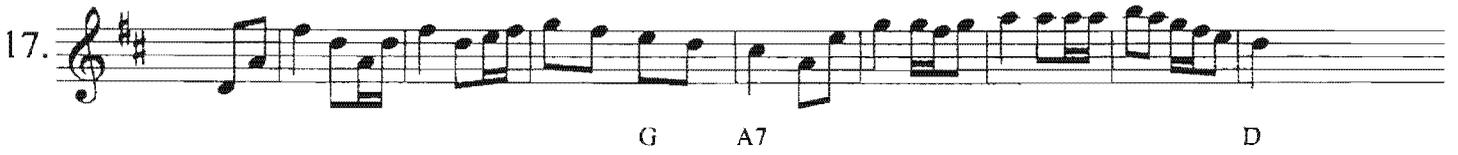
12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

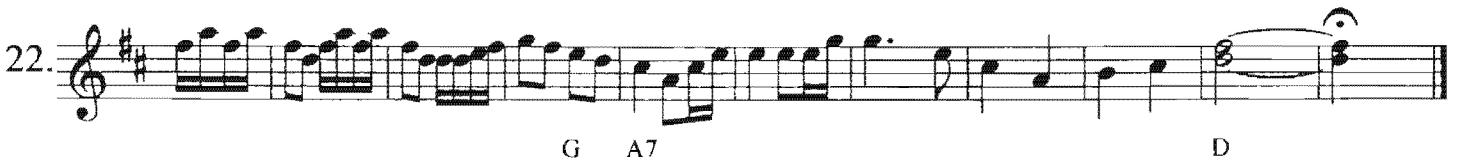
17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

Transcripción: Lizette Alegre

38. Adiós del difunto

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Gonzalo Camacho

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

Transcripción: Lizette Alegre

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
1/XI/02

39. La entrada

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

♩ = 96

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8.
 C G D7 G C G D7 G

9.
 D7 G D7 G

10.
 C G D7 G C G D7 G

11.
 D7 G D7 G

12.
 C G D7 G C G D7 G

13.
 D7 G D7 G

14.
 C G D7 G C G D7 G

15.
 D7 G D7 G

16. 

17. 

18. 

Transcripción: Lizette Alegre

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
I/XI/02

40. La cruz

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

$\bullet = 102$

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. Musical staff 8: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords D, E7, and A are indicated below the staff.

9. Musical staff 9: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords E7 and A are indicated below the staff.

10. Musical staff 10: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords D and E7 are indicated below the staff.

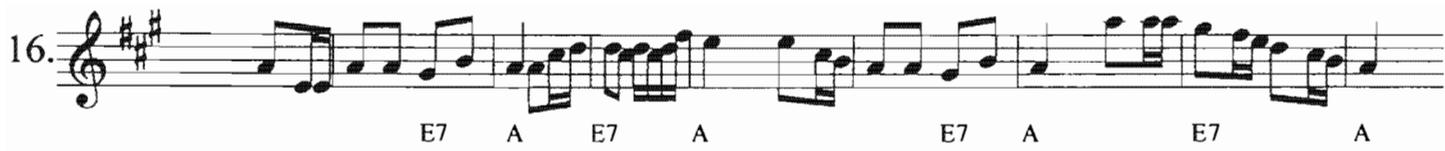
11. Musical staff 11: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords D and E7 are indicated below the staff.

12. Musical staff 12: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords E7 and A are indicated below the staff.

13. Musical staff 13: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords D and E7 are indicated below the staff.

14. Musical staff 14: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords D and E7 are indicated below the staff.

15. Musical staff 15: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords E7 and A are indicated below the staff.

16. 
E7 A E7 A E7 A E7 A

17. 
D E7 A

18. 
D E7 A

19. 
E7 A E7 A E7 A E7 A

Xantolo
Chilocuil, Tamán
Tamazunchale, SLP
I/XI/02

41. El angelito

Violín: Maurilio Hernández
Jarana: Joaquín Morales
Huapanguera: Alejandro Peña

♩ = 104

1. A7 D

2. G A7 D

3. G A7 D

4. G A7 D

5. G A7 D

6. G A7 D

7. G A7 D

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16.  Musical staff 16, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

17.  Musical staff 17, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

18.  Musical staff 18, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

19.  Musical staff 19, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

20.  Musical staff 20, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

21.  Musical staff 21, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

22.  Musical staff 22, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

23.  Musical staff 23, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Chords G, A7, and D are indicated below the staff.

24.  G A7 D

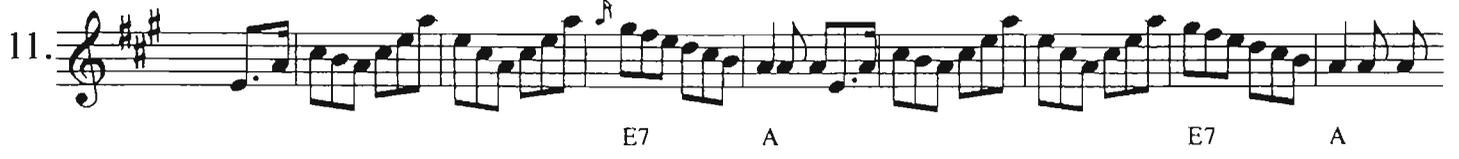
25.  G A7 D

Transcripción: Lizette Alegre

8. 
D A E7 A D A E7 A

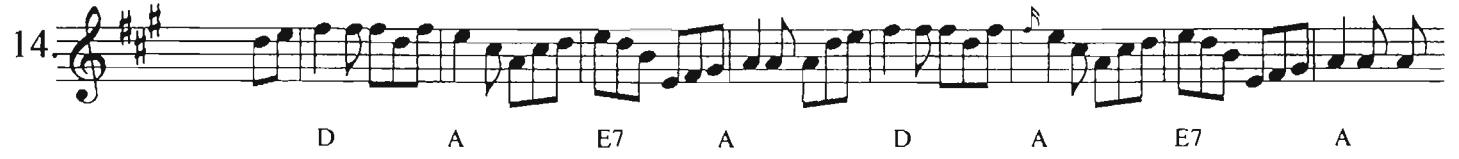
9. 
E7 A E7 A

10. 
D A E7 A D A E7 A

11. 
E7 A E7 A

12. 
D A E7 A D A E7 A

13. 
E7 A E7 A

14. 
D A E7 A D A E7 A

15. 
E7 A E7 A

16. 

17. 

18. 

19. 

Transcripció: Lizette Alegre

BIBLIOGRAFÍA

AROM, Simha, "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral", en Francisco Cruces (editor), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, España, Editorial Trotta, 2001:203-232.

BÁEZ-JORGE, Félix, *Los disfraces del diablo*, México, Universidad Veracruzana, 2003.

BASSOLS, Ángel, *Las Huastecas en el desarrollo regional de México*, México, Instituto de Investigaciones Económicas-UNAM-TRILLAS, 1977.

BAUMAN, Richard, "Verbal Art as Performance" en *American Anthropologist*, Núm. 77, USA, 1975.

BÉHAGUE, Gerard, "Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical", en Arturo Chamorro (editor.) *Sabiduría popular. Memorias de la primera mesa redonda de folklore y etnomusicología celebrada en Zamora, Michoacán 16-19 de junio 1982*, México, El Colegio de Michoacán, 1982.

BOILÉS, Charles, *Cognitive process in otomi cult music*, Ph.D., Anthropology, USA, Tulane University, 1969.

-----, "Síntesis y sincretismo en el carnaval otomí", en *América Indígena*, vol. 31, núm. 3, Instituto Interamericano Indigenista, 1971:555-563.

CALLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

CAMACHO, Gonzalo, "El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla", en Jesús Jáuregui y María Eugenia Olavaria, *Edmund Leach in memoriam. Cultura y comunicación*, México, UAM-Ediciones de la Casa Chata, 1996:499-517.

CAMACHO Gonzalo, y JURADO María Eugenia, *Xantolo, el retorno de los muertos*, Tesis de Licenciatura, México, ENAH, 1995.

CAMACHO, Gonzalo, ALEGRE, Lizette y GONZÁLEZ, Susana, notas del disco *La música del maíz. Canarios: sones rituales de la Huasteca*, México, ENM-DGCPI, 2003.

CAMACHO, Gonzalo. y GONZÁLEZ, Susana. (coord.), *La música del maíz. Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiótica, en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*, inédito.

CAMPOS, Rubén M., *El folklore Musical de las Ciudades*, México, INBA-CENIDIM, 1995.

CASTILLO, Amaranta, "Oficio de pureza: las vendedoras de velas en la Huasteca veracruzana", ponencia presentada en el *V Encuentro de Mayistas* realizado en la Ciudad de México, julio del 2001.

ECO, Umberto, *Kant y el ornitorrinco*, España, Lumen, 1999.

-----, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, España, Lumen, 1978.

ESCOBAR OHMSTEDE, Antonio, *Historia de los pueblos indígenas de México. De la costa a la sierra. Las huastecas, 1750-1900*, México, CIESAS-INI, 1998.

GALINDO, Miguel, *Historia de la Música Mejicana*, reimpresión facsimilar, México, CONACULTA-INBA-CENIDIM, 1992.

GALINIER, Jacques, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM-INI, 1990.

GARCÍA FRANCO, Marco y REYES, Pedro, "San Toro y la danza de 'viejos'. Pantepec", en Amparo Sevilla (coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002. 186-195.

ICHON, Alan, *La religión de los totonacos de la sierra*, México, CONACULTA-INI, 1990.

JAKOBSON, Roman, "El folklore como forma específica de creación", en Roman Jakobson, *Ensayos de poética*, México, FCE, 1986:7-22.

JÁUREGUI, Jesús, "Una subtradición mariachera nayarita: la de Jalisco", en Álvaro Ochoa (editor), *De Occidente es el mariache y de México...*, México, El Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2001.

-----"El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en Jesús Jáuregui e Yves-Marie Gourio (editores), *Palabras devueltas. Homenaje a Claude Lévi-Strauss*, Colección científica, Núm.157, México, INAH-Instituto Francés de América Latina- Centre d'Études Mexicaines et Centro-américaines, 1987.

JAY GROUT, Donald, *Historia de la música occidental*, 2, España, Alianza Editorial, 1984.

KAEMMER, John, *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on Music*, USA, University of Texas Press, 1993.

LAKOFF, George, *Women, Fire and Dangerous Things*, USA, Chicago University Press, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Editorial Paidós, México, 1992.

LISZKA, Jakób , *A General Introduction to de Semeiotic of Charles Sanders Peice*, USA, Indiana University Press, 1996.

LIVERMOR, Ann, *Historia de la música española*, España, Barral Editores, 1974.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología*, México, UNAM, 1996.

LÓPEZ CANO, Rubén, “ ‘Favor de no tocar el género’: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”, en <http://www.geocities.com/lopezcano>, s/f.

LOTMAN, Iuri M., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, España, Ediciones Cátedra, 1996.

-----, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, España, Ediciones Cátedra, 1998.

LUHMANN, Niklas y GIORGI Rafaella de, *Teoría de la sociedad*, México, Triana Editores-Universidad Iberoamericana, 1998.

MARTÍNEZ TERÁN, Flavio, “La fiesta de los muertos entre los teenek y los nahuas de San Luis Potosí”, en Amparo Sevilla, *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002:197-204.

McLEOD, Norma, *Some techniques of Análisis for Non-Western Music*, Tesis doctoral, USA, Evanston:Northwestern University, 1966.

MEADE, Joaquín, *La huasteca, época antigua*, México, Cossío, 1942.

MEDELLÍN ZENIL, A., “Muestrario ceremonial de la región de Chicontepec, Veracruz”, en Lorenzo Ochoa, *Huastecos y totonacos*, México, CONACULTA, 1990:111-12.

MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la Música Tradicional de México*, México, UNAM, 1984.

MEYER, Leonard B., *Emoción y significado en la música*, España, Alianza Música, Núm. 79, 2001.

MOLINO, Jean, “Musical Fact and The Semiology of Music”, en *Music Analysis* No. 9, 1990:105-156.

NATTIEZ, Jean J., *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music*, USA, Princeton University, 1990.

-----, “De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L’Exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy”, en *Protée*, vol. XXV, núm. 2, Québec, 1997.

NAVA, Fernando, "Los pames de San Luis Potosí", en *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México. Región Oriental*, México, INI, 1995:283-318.

NETTL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, España, Alianza Editorial, 1985.

OCHOA, Lorenzo, *Historia prehispánica de la Huasteca*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984.

-----, *Huastecos y totonacos*, México, CONACULTA, 1990.

PELINSKI, Ramón, "Práctica émica de sustituciones interválicas en el canto personal de los inuit del Caribú", en Ramón Pelinski, *Invitación a la etnomusicología*, España, Ediciones Akal, 2000:43-72.

PROVOST, Paul Jean, "El carnaval en la Huasteca indígena: Un análisis de su significado funcional", en Jesús Ruvalcaba y Juan Manuel Pérez Cevallos (coords.), *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*, México, CIESAS-El Colegio de San Luis- El Colegio de Tamaulipas, 2004: 267-293.

RAMOS SMITH, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, México, Alianza Editorial Mexicana-CONACULTA, 1990.

RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

RUBIO, Miguel Ángel y MILLÁN, Saúl, "Los pames de Querétaro", en *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México. Región Oriental*, México, INI, 1995:207-279.

RUWET, Nicolas, "Métodos de análisis en musicología" en Susana González y Gonzalo Camacho (coords.), *Reflexiones sobre semiología musical* (en prensa).

RUVALCABA MERCADO, Jesús, *Sociedad y violencia. Extracción y concentración de excedentes en la Huasteca*, México, CIESAS, 1991.

-----, "La agricultura de roza en la Huasteca, ¿Suicidio o tesoro colectivo?", en Jesús Ruvalcaba, Juan M. Pérez Zevallos y Octavio Herrera (coords.), *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*, México, CIESAS-El Colegio de San Luis-El Colegio de Tamaulipas, 2004:153-189.

SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, London, Macmillan Publishers Limited, 1980.

SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la Música en México*, México, SEP- Ediciones Gernika, 1987.

SANDSTROM, Alan R. , *Ecology, Economy and the Realm of the Sacred: An interpolation of Ritual in a Nahua Community of the southern Huasteca*, tesis doctoral, USA, Universidad de Indiana, Bloomington, 1975.

-----, *Corn is Our Blood*, USA, University of Oklahoma Press, 1991.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Lingüística general*, México, Fontamara, 1988.

SEVILLA VILLALOBOS, Amparo (coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002.

SIMON, Artur, “Musiketnologie”, en Ekkehard Kreft (coord.), *Lehrbuch der Musikwissenschaft*, Dusseldorf, Schwann, 1985:533-613. Traducción del original alemán: Dr. Rolando Pérez (mecanografiado).

STEFANI, Gino, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Italia, Ricordi, 1998.

STRESSER -PÉAN, Guy, “Los indios huastecos”, en Lorenzo Ochoa, *Huastecos y totonacos*, México, CONACULTA, 1990:187-205.

TOUSSAINT, Manuel, “Conquista de la Huasteca por los mexicanos”, en Lorenzo Ochoa, *Huastecos y totonacos*, México, CONACULTA 1990: 158-163.

VALLS SORINA, Manuel, *Diccionario de la Música*, España, Alianza Editorial, 1971.

VAN GENNEP A., *Los ritos de paso*, España, Taurus, 1986.

VARGAS RAMÍREZ, Jesús, “Los nahuas de la Huasteca veracruzana”, en *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México. Región oriental*, México, INI, 1995: 105-164.

VEGA, Carlos, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Con un ensayo sobre las clasificaciones universales. Un panorama gráfico de los instrumentos americanos*, Argentina, Ediciones Centurión, 1946.

WILLIAMS GARCÍA, Roberto, “Carnaval en la Huasteca Veracruzana”, en *La Palabra y el Hombre*, núm. 15, México, Universidad Veracruzana: 37-44.

Fonogramas

Arcángeles entre vales, chotis y minuets. Música de las Danzas y Bailes Populares de México, Vol. 15, (?), Mariachi Auténtico de Jalisco, FONADAN, 1 LP, grabación y notas de Mario Kuri Aldana *et al.*, México.

Atlas Musical de los Pueblos Indios del Estado de Hidalgo, 2004, Gobierno del Estado de Hidalgo, 1 CD, realización, producción, investigación, notas y fotografía de José Luis Sagredo, México.

Conjunto Alma de Apatzingán. "Arriba! Tierra Caliente", 1994, Music of México, Vol.2: Michoacán, CD 426, Arhoolie, 1 CD, producción de Chris Strachwitz, USA.

Grabaciones de campo hechas por Thomas Stanford, 1956-57, 1958, 1960, 1961, 1962 (fonoteca del Museo de Culturas Populares).

La voz de las Huastecas, 1994, INI, 1 CD, México.

Los conjuntos de arpa grande en la región planeca, 1985-86, Folklore Mexicano, Vol. IV, CONACULTA-INBA-CENIDIM, 1 CD, investigación y grabación de Guillermo Contreras, México.

Música del Istmo de Tehuantepec, 2002, INAH-Ediciones Pentagrama, 1 CD, grabaciones y notas de Arturo Warman, México.

Música entre los chichimecas, (?), Cenzontle-SEP-CONACULTA-INI, 1 LP, investigación y grabación de campo de Agustín Pimentel y Alejandro Méndez, México.

Música pame de Querétaro. Cantos, sones y minuets de la región de Tancoyol, 2000, PACMYC-Música Humana, 1 caset, coordinación general de Félix Rodríguez, México.

Nuu Savi-Música tradicional de la Mixteca. Vol. I, 1998, Unidad Regional de Culturas Populares, Huajuapán, Oaxaca-PACMYC 98-Comité de Preservación y Difusión de la Música Mixteca, 1 caset, fotos, investigación, notas y grabación de campo de Rubén Luengas, México.

Suenen tristes instrumentos. Cantos y música sobre la muerte, 2002, INAH-Ediciones Pentagrama, 1 CD, selección musical y notas Irene Vázquez *et al.*, México.

Tesoro de la Música norestense, 2002, INAH-Ediciones Pentagrama, 1CD, investigación, grabación y notas de Raúl García Flores, México.

Vientos sagrados. Música ceremonial pame, 1998, CONACULTA-Instituto de Cultura de San Luis Potosí, 1 caset, grabación y notas de Félix Rodríguez, México.

5° Festival de la Huasteca, 2002, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, ICD, coordinación general de Armando Herrera Silva, Patricia Olalde y Oscar Hernández, México.