



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI



**Historia musical de los chiapanecas. Procesos de formación
de músicos tradicionales en Chiapa de Corzo.**



**Tesis. Que para obtener el grado de Maestra en Estudios
Culturales, presenta:**



L.C.C JACINTA YAZMÍN FUENTES PÉREZ

Director (a) de la tesis: Dra. Julia Clemente Corzo

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; Noviembre del 2014.

Este trabajo fue realizado gracias al financiamiento otorgado que recibí como becario 277339 de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Autónoma de Chiapas, otorgado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología durante el período Agosto 2012/Julio 2014.



FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
ÁREA DE TITULACIÓN



F-FHCIP-TM-016

AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN DE TESIS

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, a 10 de Noviembre de 2014.

Oficio No. CIP/1446/14.

C. JACINTA JAZMÍN FUENTES PÉREZ

Promoción: SEGUNDA

Matrícula: 12061006

Sede: TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS.

Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del JURADO para el examen de grado del Programa de Maestría en: ESTUDIOS CULTURALES, para la defensa de la tesis intitulada:

"HISTORIA MUSICAL DE LOS CHIAPANECAS: PROCESOS DE FORMACIÓN DE MUSICOS TRADICIONALES DE CHIAPA DE CORZO".

Se le autoriza la impresión de seis ejemplares impresos y tres electrónicos (CDs), los cuales deberá entregar:

- Una tesis y un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Cinco tesis: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales.
- Un CD: Coordinador del Programa de Maestría.

Se anexa oficio con los requisitos de entrega de tesis, emitido por la Dirección de Desarrollo Bibliotecario.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Atentamente

"Por la Conciencia de la Necesidad de Servir"



FACULTAD DE HUMANIDADES

MTRO. GONZALO ESTEBAN GIRÓN AGUIAR

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Director



COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

DRA. EMY JOSEFA ROBLERO VILLATORO

Coordinadora

C.c.p.- Expediente/Minutario.

GEGA/EJRV/jasg***

Dedicatoria

La presente tesis está dedicada a mi pequeña, risueña, alegre, traviesa, conversadora y noble de corazón Aída Nandayapa Aguilar Fuentes y a su papá Mario Artemio Aguilar Nandayapa, por motivarme a seguir adelante con esta investigación que me llena de satisfacción por ser un peldaño que juntos alcanzamos.

A mi madre, Mtra. Violeta Pérez Guzmán, por ser ejemplo de vida y esfuerzo, entregada a la docencia y academia en Educación básica en Salina Cruz, Oaxaca y Superior en la Universidad Pedagógica Nacional, U-203 en Cd. Ixtepec, Oaxaca.

A mi padre, Artemio Fuentes Delgado por ser un hombre de trabajo, tenaz en su patria y tierras extranjeras.

A mis hermanos: Yeni Violeta, Esmeralda, Heri Artemio, por estar siempre pendientes de mi persona y ser ejemplo de perseverancia.

Agradecimientos

A mi doble y siempre Alma mater, la Universidad Autónoma de Chiapas por darme el privilegio de continuar estudiando.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt), por su apoyo en estos dos años con la noble y extraordinaria beca que me otorgo y hoy correspondo con la culminación de mi investigación en Estudios Culturales con la presente tesis de Maestría.

A todos mis maestros, de quienes recibí lo mejor de sus enseñanzas en seminarios, aprendizaje mutuo y una experiencia única.

A mi directora de tesis, la Dra. Julia Clemente Corzo, por darme todas las herramientas teóricas y metodológicas en los talleres de investigación y resultados de investigación, en los seminarios, por apoyarme con lecturas que fueron de gran ayuda en mi trabajo, pero también para toda la vida. Por ser una gran maestra, porque comparte su experiencia y conocimiento.

A mis amigas Blanca Emilia y Nallely González, gracias por su compañía, apoyo, escucha, solidaridad a mi persona y amistad.

A Uziel Hernández, por ser una excelente hermana en Cristo y amiga, nanita de mi hija Aída, quien la cuidaba mientras tenía que dedicar mis horas de mamá en la realización de mi tesis para la obtención de grado.

A todos..... Gracias!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Índice

Agradecimientos.....	4
----------------------	---

Introducción.	8
--------------------	---

Primera parte. Reconstrucción musical de los Chiapan

Capítulo I. Historia y Patrimonio cultural de los chiapanecas . .18

1.1 .-El origen de los Chiapanecas.	19
1.2 .-Reconstrucción del pasado, oralidad y memoria de las culturas.	20
1.3.-Antecedentes, La música tradicional de Chiapa de Corzo	30
1.4.- Danzas autóctonas y mestizas: presencia de los músicos tamboreros y piteros...38	
1.5.- Hibridación musical.....	47

Segunda parte. La música tradicional. Un problema de investigación en los Estudios Culturales

Capítulo II.....	50
2.1. -Problema de investigación.	51
2.2.- Justificación.....	55
2.3.- Metodología.	57
2.4.- Referentes teóricos y conceptuales.	71
2.5. –Perspectiva transdisciplinaria.	78

Tercera parte. Música mestiza y Chiapaneca

Capítulo III. La música tradicional de los chiapanecas como patrimonio cultural intangible y como proceso de aprendizaje.....94

3.1. Notas sobre la música tradicional como patrimonio cultural inmaterial.....	95
3.2. Las músicas y el determinismo.	97
3.3.-Visibilidad y patrimonio.....	103
3.4.- Cambio y permanencia. Interés local e interés nacional.	105
3.5.- Piezas de museo.	107
3.6.- Derechos e intereses alrededor de la salvaguarda del patrimonio.....	110
3.7.- Situación de riesgo global.....	112
3-8.- El caso de la música española, mestiza y chiapaneca.....	115

Capítulo IV. .Hacia un proceso de formación musical en los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo.....122

4.1.-Saberes ancestrales en la música tradicional.....	123
4.2.- Formación de los grandes maestros.....	127
4.3- Los oficiales : aprendizajes compartidos.....	136
4.4.- Los aprendices: entre el ritual y lo secreto.....	137
4.5.- Descripción, análisis e interpretación de un proceso de formación musical en los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo.....	143
4.6.- Los instrumentos prehispánicos.....	149
Conclusiones.....	156
Glosario.....	162
Mapa de entrevistados.....	164
Anexos.....	165
Bibliografías.....	167

INTRODUCCIÓN

La cultura de los chiapanecas sigue viva, y puede contemplarse en las manifestaciones culturales, como en la danza de los “Parachicos”, sus sones originarios como “El calalá”, “Chuntá”, “Alférez y Naguarés”, “El colibrí” y “El caballito de Ñumbañulí”, entre otras.¹

El nombre del estado de Chiapas, tiene sus raíces en esa rica cultura. El nombre de Chiapas proviene de la palabra *Chiapan* o *Tepechiapan*, forma en que se designaba a la antigua población indígena de los chiapanecas, y cuyo significado es " Cerro de la chía" o "Agua debajo del Cerro". Los conquistadores, al fundar dos ciudades en la región: Chiapa de los indios y Chiapa de los españoles, adoptaron para ambas el nombre de Provincia de los Chiapas. Pero su historia es aún más antigua. Los primeros pobladores sedentarios dentro del territorio, dedicados a la recolección y la caza, se fueron asentando entre los años 30 mil y 14 mil a.C. en lo que hoy es el centro del estado chiapaneco. Existen pinturas rupestres en la cueva de Santa Martha con más de 9 siglos de antigüedad. Se considera que hacia 7500 a .C. se inicia la agricultura. Hacia el 600 al 900 d.C., estas civilizaciones llegaron a su máximo esplendor en el mundo maya. Se iniciaron los problemas internos, la explosión demográfica, los conflictos entre nobles y militares, las revoluciones internas, y

¹ Como bien apunta el arqueólogo Carlos Navarrete: “la historia de los chiapanecas es todavía un problema” (Navarrete, 1965, p.157). Faltan estudios que profundicen, y quizá, trabajos de antropología que indaguen sobre las relaciones con otros grupos de su época antes de la conquista, como fueron los grupos mayas, zoques y mexicas.

todo da pauta a un periodo de declive y grandes migraciones hacia Yucatán. Para el año 1200 d .C el colapso es inevitable y las ciudades son abandonadas.²

Con la desintegración del imperio maya se constituyeron diferentes señoríos, como el de los tzotziles asentados en los centros de Chamula y Zinacantán, o el de los tsetsales en Copanaguastla y el de los Mames en Zaculeu. Estos y otros grupos herederos, continúan vigentes y son parte de la sociedad chiapaneca de los tiempos modernos. Al fin del siglo XV los aztecas dominaron estas tierras, imponiendo tributos en especie y dejando nombres en náhuatl de lugares, animales y vegetales en toda la región. (Nandayapa, M. 2007, p.10)

A la llegada de los primeros españoles en 1518, se le denominaba a la comarca "El Gran Quiche", Juan de Grijalva se adentró en la primera expedición por el río que hoy lleva su nombre. Gonzalo de Sandoval inició la conquista en 1522, al fundar la Villa del Espíritu Santo cerca del río Coatzacoalcos. Pero hasta en 1523 que Hernán Cortes envía a Pedro de Alvarado, Luis Marín y Diego de Mazariegos en declaración total de la conquista. Se inició así un intento de sujeción que jamás pudo ser concretado contra los indígenas de Chiapas. (2007, p. 14)

Además existe un documento donde los zinacantecos se refieren a los chiapanecas —de acuerdo a las investigaciones realizadas por Carlos Navarrete— que data de 1571, en el cual son descritos como “un pueblo intruso en la depresión central, que habían venido de

² Navarrete, Carlos (Julio-Diciembre 1965). *Historia de los Chiapas* en Revista I.C.A.CH. No. 15, México: Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. pp.157 – 172.

Nicaragua y se habían apropiado de tierras que no les pertenecían”. Y para reafirmarlo Navarrete cita a Herrera y al historiador Remesal.³

Navarrete además de historiador, hace de paleógrafo y cita un documento que data de 1836, donde se halla valiosa información acerca de las costumbres religiosas que los Chiapanecas profesaban y los cambios que vinieron sucediendo debido a los acontecimientos históricos:

Preguntados sobre sus ídolos i dioses declarantes dixeron no saber nada de ellos ni saber el nombre de ninguno, pero que sabían por los viejos que tenían uno solo que era el sol i otros como sus criados en los cerros i cuevas i sementeras i que no tienen ídolos pues ya fueron rotos dos veces antes por los Padres del Santo Domingo i Ciudad Real, que por eso solo lo celebraban de nombre en la cueva que esta sobre la subida a Ciudad Real i otras viendo a Acala i otras más donde el río se cierra. (Navarrete, 1965 p.164)

Una de las cualidades que ha trascendido a lo largo de la historia de los Chiapanecas, es su ímpetu de guerreros. Carlos Navarrete resalta este atributo que ha llegado hasta nosotros como una leyenda, y para demostrarlo se apoya en las palabras de Ximénez, diciendo:

desbarataron a Moctezuma y jamás sirvieron a nadie [...] nación que nunca pudo sujetar Moctezuma, antes hacían grandes hostilidades en sus vasallos; y así viven engañados los que piensan que éstos fueron precedidos de los que traían los tributos de Nicaragua a Moctezuma y de allí se quedaron para tener descanso en el descanso. (Navarrete, 1965 p.164)

Por su parte Anne M. Chapman en *Los Nicaraos y los Chorotega según las fuentes históricas* señala: “los Nicaraos eran los recién llegados que habían migrado desde el sur de

³ Fraile dominico e historiador, que llegó a Centroamérica y considerado el primer historiador de nuestra Geografía cuando se creyó llegaron a las indias. Su obra prima es *Historia general de las indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapas y Guatemala*, 1619.

México probablemente unos setecientos años antes de la conquista, mientras que los Chorotega habían arribado antes también del sur de México”. (1974, p.20)⁴

Con esta otra interpretación de las migraciones, se infiere que los Chiapanecas son los Nicaraos y los Chorotega. En el cuidadoso y pormenorizado estudio de Anne M. Chapman, puede apreciarse la organización de estos pueblos: desde sus alimentos hasta cómo estaban divididas sus festividades durante todo el año.

Lo cierto es que los chiapanecas eran muy diferentes de todos los demás habitantes del centro de Chiapas. Su apariencia física impresionó hondamente a los conquistadores. Fray Tomás de la Torre los describió como gente "muy crecida a maravilla, así hombres como mujeres que parecen gigantes...andan desnudos...el cabello trenzado con galanas trenzas duras y rodeado a la cabeza sin ninguna otra toca". (Navarrete, 1965, p. 166) Fray Tomás de la Torre aseguraba así mismo que a los medievales religiosos les llamaba la atención que los chiapanecas:

Tienen gracia en juntar diversas flores y hacen piñas de ellas muy galanas. Ellos andan cuando pueden con flores y con otros olores en las manos, porque son amigos del buen olor... Tienen la tela de medio de la nariz abierta y allí encajada una vidriera como ámbar que les hace salir la nariz como trompa grande. (Navarrete, 1965, p. 166)

El historiador Jan de Vos, en su libro *La batalla del Cañón del Sumidero* señala que en los albores del siglo XVI, al final del mundo prehispánico, el pueblo chiapaneca era el "cacicazgo indígena más poderoso y mejor organizado de todo el Sureste de México" (Citado en Navarrete, 1965, p. 167).

⁴ Chapman Anne M. (1974). *Los Nicaraos y los Chorotega según las fuentes históricas*. Costa Rica: San José: Ciudad Universitaria

La capital de los antiguos chiapanecas, según cuentan las crónicas, se llamaba Napiniaca -Pueblo Grande-y fue descrita por Bernal Díaz del Castillo, autor de *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, como un asentamiento que “verdaderamente se podía llamar ciudad y bien poblada y las casas y calles muy en concierto y de más de cuatro mil vecinos” (Navarrete, 1965, p. 168) y al hablar de la nación chiapaneca, Fray Tomás de la Torre, citado por Francisco Ximénez, agrega que:

Poseen tierras muchas y las mejores que hay en Indias...Siembran dos veces al año y si quisieran sembrar siete también pudieran, porque la tierra siempre está para ello...hay grandísima abundancia de los frutos de la tierra...Son gente trabajadora y así vemos de noche lumbrer por las casas, que están las mujeres hilando y tejiendo. Se fabrican aquí las mejores mantas de algodón que se hacen en la tierra y aun en las indias...no dejaré de decir de las calabazas que aquí hay. (Navarrete, 1965, p. 170).

Por otro lado, la conquista del territorio chiapaneca no fue nada fácil para los europeos. Del desafortunado escape de los indígenas entre las paredes de la falla geológica, surgió la leyenda del suicidio colectivo de los chiapanecas, un mito romántico, cuya veracidad histórica se sostuvo durante siglos hasta que el investigador Jan de Vos demostró que sólo se trataba de una leyenda y que la famosa epopeya de los Chiapas no fue más que la muerte por desbarrancamiento de algunos valientes guerreros y no el suicidio masivo de hombres, mujeres y niños como siempre pregonaron los poetas y los historiadores locales.

En Chiapa se aplicaron por primera vez las Leyes Nuevas, obtenidas de la Real Corona por exigencias del obispo Las Casas que eliminaban la encomienda y prohibían la esclavización de los indígenas. Con estas medidas, poco a poco los dominicos se ganaron la confianza de los chiapanecas, los adoctrinaron en la medida de lo posible y los educaron en

múltiples oficios como la alfarería, la pirotecnia y la jarciería, actividades en las que, según las crónicas, resultaron los alumnos mejores que los mismos maestros.

En Chiapa se dio un mestizaje equilibrado el cual se pone de manifiesto hoy, entre otras cosas, por la gran variedad de apellidos de origen chiapaneca que hay en la población. Así, al lado de las familias Grajales, Castellanos, Marino, Hernández, conviven Nandayapa, *Tahua*, *Nuriulú*, *Nampulá* o *Nangusé*, entre muchas otros.⁵ El equilibrado mestizaje indio-español y la llegada posterior de los africanos negros que arribaron como esclavos a Chiapas para integrarse después a la sociedad como seres libres, forjaron de la antigua Chiapa de los Indios, un pueblo con ideas políticas liberales puestas de manifiesto durante las luchas en contra de las intervenciones extranjeras y las aspiraciones imperialistas.

De esta forma la cultura incluye costumbres, prácticas, códigos, normas y reglas de la manera de ser, vestimenta, religión, rituales, normas de comportamiento y sistemas de creencias. Cada una de estas características conforma la cultura chiapaneca, que a pesar de saberse muy poco sobre su origen e historia, se han obtenido datos como la existencia del *tinco* y del último hablante de la lengua chiapa, don Pedro Nucamendi de Gutiérrez, que a su vez es el último que recuerda el viejo canto y el ritmo del *tinco*.⁶

Así, entre esas diversas interpretaciones de la historia de los Chiapanecas sobrevive el legado cultural de este grupo tan importante del centro del estado, y está presente en las prácticas culturales de hoy en día, gracias a la resistencia cultural que en ella se manifiesta

⁵ En el Diccionario de la lengua chiapaneca (1994), su autor Mario Aguilar Penagos, proporciona los datos del origen de estos apellidos.

⁶ El teponaztli es conocido también como *Tinco* en ciertas comunidades indígenas y su ejecutante don Pedro Nucamendi de Gutiérrez de 90 años de edad, era el músico y cantador de un canto tradicional de las festividades del Corpus en Suchiapa, dato que obtuvo Luis Sandi para durante su investigación para el Departamento de Bellas Artes en 1934, p. 262.

ante los avatares del neoliberalismo y la globalización imperante en estos tiempos, ejemplo evidente de ello es el objeto de estudio de la presente tesis, que se circunscribe en la música tradicional de tambor y pito, y su aprendizaje en este grupo cultural, que incide en la historia musical de los chiapanecas desde una mirada transdisciplinaria de los estudios culturales, y visibilizar otras formas de educar que no es precisamente la educación institucional.

Así que esta investigación aplicada busca identificar, presentar y difundir la riqueza musical que aún prevalece en Chiapa de Corzo a través de sus músicos tradicionales y sus fiestas, en las misas de la iglesia donde se manifiesta el proceso de hibridación cultural con elementos culturales como en la danza del Parachico.

Para ello se identificó como objetivo nuclear la indagación de un proceso de formación de los músicos tradicionales (tamboreros y piteros), de Chiapa de Corzo en cuatro generaciones mediante la interpretación del lenguaje simbólico en los rituales acompañados de música tradicional dentro de un contexto atravesado por la modernidad y la modernización, a fin de reconstruir la historia social y cultural del grupo musical de Chiapa.

Los objetivos subordinados que devienen, consisten en sistematizar un proceso de formación de los músicos tradicionales de la cultura de los chiapanecas en cuatro generaciones: Recuperar e interpretar sus saberes ancestrales, su educación tradicional en el arte de la música y su presencia en la sociedad de Chiapa de Corzo; explicar los elementos que rodean su tradición musical como la danza, el Parachico, músicos e

instrumentos en el contexto de la modernidad y la modernización; y contribuir en la preservación del arte de la música tradicional de Chiapa de Corzo.

A través de la música también nos comunicamos, transmitimos nuestra forma de ser y pensar como grupo cultural o étnico. La música contiene muchos elementos culturales como la lengua, valores, costumbres y educación. Además esta música de la región chiapaneca se sigue manteniendo a pesar de los cambios globalizados y la modernización que actualmente existe en nuestra sociedad.

Las nuevas tecnologías reflejan la proyección que el estado hace de la fiesta tradicional de enero a través de las instituciones como Secretaría de Turismo del estado y Federal, las publicaciones y referencias que se dan a conocer en los medios masivos. Por eso es importante apoyarnos en este proyecto en la historia oral para construir historias de vida que nos acerquen o muestren los rasgos más cercanos de la realidad de los músicos tradicionales.

Walter J. Ong en su artículo *Oralidad y Escritura* (1982) enfatizó que el conocimiento oral es precioso y difícil de obtener, y la sociedad respeta mucho a aquellos ancianos y ancianas sabios que se especializan en conservarlo, que conocen y pueden contar las historias de los días de antaño.⁷

En Chiapa de Corzo y sus alrededores los músicos tradicionales tocan con instrumentos que desarrollaron los antiguos mesoamericanos como son el tambor de madera y cuero, el

⁷ Este artículo reseña la obra de Walter Ong *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, (1982,1987). México: Fondo de Cultura Económica.

pito o flauta de carrizo, el caparazón de tortuga, cuernos de venado, sonajas con semillas en su interior, silbatos prehispánicos de barro, teponaztli⁸ y caracoles.⁹

Al igual que la conservación de su música tradicional en el siglo XXI y el devenir de ésta en la sociedad moderna y capitalista, los elementos que hacen ésta música única son su historia, músicos, instrumentos, danzantes y cantos en lengua chiapaneca, además de la participación colectiva de una comunidad tan importante como son los habitantes de Chiapa de Corzo.

Esta música chiapaneca, tradición fuertemente arraigada ha sido poco apreciada por las instituciones académicas de música, es quizá vista como folclor popular pero no como parte de los procesos de formación en la historia y teoría de la música en Chiapas. Han sido retomados los zapateados en popurrís para marimba de concierto o marimba tradicional pero no con la visión de mostrar la riqueza musical, cultural y educativa de este grupo étnico extinto.

Los maestros tradicionales tienen conocimientos del ritmo, armonía y sonido no de manera académica sino orientada en una educación auditiva autóctona, pero no cuentan con un espacio que consideren apropiado para enseñar de acuerdo al protocolo del ritual de lo secreto, esto ocasionó que las nuevas generaciones desconozcan los elementos más importantes de la música tradicional chiapaneca, confundiendo, como señalan los aprendices y hoy maestros el ritual, con lo carnavalesco. Subsidian su propio vestuario e instrumentos, los cuales son utilizados como objeto de exhibición en eventos políticos y

⁸ Instrumento prehispánico, llamado así por los Mexicanos en su lengua Nahuatl.

⁹ Este instrumento lo toca el músico del barrio de San Pedro y que es el patrón de la danza del Colibrí, el maestro Adalberto Sánchez Tasías.

fuera de su espacio temporal y cultural, situación que provoca enojo entre la comunidad de músicos tradicionales (tamboreros y piteros).

Este conocimiento es transmitido de forma oral y práctica por los maestros músicos quienes en ocasiones también enfrentan el espíritu indagador y cuestionador de sus aprendices sobre la base y origen de sus conocimientos ancestrales.

El trabajo está estructurado en cuatro capítulos, los cuales dan cuenta de la Historia musical de los chiapanecas que nos lleva por un recorrido de esta cultura rica musicalmente desde los tiempos prehispánicos.

La metodología que engloba los conceptos aprendidos e interiorizados en los seminarios de Formación Humana y Cultura, así como en los talleres de investigación de la Maestría en Estudios Culturales cursada en esta Universidad Autónoma de Chiapas. Finalmente, en el cuarto capítulo, muestro un proceso de formación de los músicos tradicionales que se transmite principalmente de forma oral, con una disciplina apegada a sus antiguas prácticas que aún perviven como son los talleres secretos.

Capítulo I

*Historia y patrimonio cultural de los
chiapanecas*

1.1 El origen de los Chiapanecas

Con presencia humana desde al menos siete milenios antes de Cristo, la llamada depresión central de Chiapas supo de oleadas migratorias de diversos pueblos y culturas, con influencias del golfo, las tierras bajas mayas, y otras áreas de Mesoamérica, que alcanzaron un desarrollo peculiar en los amplios valles regados por el río Grande. (Navarrete, 1966, p.157).¹⁰

Los Chiapanecas se asentaron en los márgenes del río Grande de la actual Chiapa de Corzo en dónde desplazan a otros grupos étnicos: zoques y tsotsiles de Zinacantán. Su ciudad más importante fue *Nandiumé* se encontraba en el margen izquierdo del río Grande. Su arquitectura propia no se conoce porque los conquistadores destruyeron su ciudad el 3 de marzo de 1528.¹¹ La cultura de los chiapanecas es el resultado del fenómeno de migración que sucedió con la mayoría de los pueblos antiguos del continente Americano.

¹⁰ Destaca el sitio arqueológico hoy llamado precisamente Chiapa, que surgió como una aldea agrícola entre 1500 y 1000 años a. C, esta última fecha en la que ya se había constituido como un centro ceremonial que vivió su mayor esplendor entre el Preclásico Medio y Tardío y el Clásico Temprano. (Navarrete, Carlos. 1966, p.157.

¹¹ Los descendientes chiapanecas fundan un nuevo pueblo hacia el margen derecho del río, Chiapa de los indios (hoy Chiapa de Corzo).

La diáspora¹² de esta etnia se enfrentó a dos acontecimientos: su sentido de libertad que los orilló a establecerse en este territorio en constante lucha con los pueblos tsotsiles, mayas, zoques y su lucha guerrera contra la dominación española. Nada de lo que cayó en manos de los conquistadores fue para ser conservado, todo fue destruido o utilizado con un fin específico de territorialización europea,¹³ el conocimiento ancestral se enfrentó a dos hechos, uno al fin de un legado milenario y dos al mestizaje cultural¹⁴ de sus rituales, cantos, oratorios, música con la religión católica.

¹² Deriva originalmente del vocablo griego, que significa dispersión. En su sentido más general denota cualquier gente o población que forzosamente debe dejar su patria tradicional para separarse y diseminarse por otras partes del mundo. En su forma adjetival, el término refiere al desarrollo cultural posterior de tales poblaciones dispersadas en sus países de llegada. Intelectualmente, el campo se ha nutrido, por un lado, de la importancia de los estudios poscoloniales desde los años ochenta puesto que el estudio de la diáspora ha abierto nuevas aproximaciones al estudio de los nacionalismos en un contexto global más amplio y, por otro, del retorno a los estudios del trauma en los años noventa, pues la experiencia del desplazamiento y la reubicación conjuga temas relacionados con trauma y efecto.

¹³ Es en el campo de los estudios culturales dónde este término ha encontrado una mayor difusión al igual que desterritorialización, usado por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, a principios de los años setenta. La idea de que el sistema capitalista se apropia de diversos territorios, según estos filósofos los seres humanos estamos siempre rodeados internamente de territorialidades diversas, algunas imaginarias, ya que el territorio es entendido como subjetivación, expuesto permanente a ser desterritorializado, lo que significará que se abre, que huye de sí mismo, se parte o destruye. Raúl Prada en su libro *Territorialidad* presenta el concepto de territorialidad como un espacio ecológico y colectivo, ya que está regido por la experiencia comunitaria. La territorialidad será entonces la vivencia social y la conciencia del territorio, no se trata de una simple referencia geográfica, sino de una experiencia básicamente colectiva, interiorizada en la conciencia de la comunidad. La territorialidad interioriza, entonces, el territorio de esta manera lo simboliza. La territorialidad es de esta manera, una forma y jerarquía de poder. (Vilanova, 2010, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, pp.80–84)

¹⁴ En la obra *Gente de Costumbres y Gente de Razón, Las identidades étnicas en México (1997)* del antropólogo Miguel Alberto Bartolomé nos ofrece una mirada a sus investigaciones etnográficas hacia el estudio de las relaciones interétnicas, en dónde nos otorga su interpretación de mestizaje: en México la pertenencia racial no es un indicador relevante ni suficiente para denotar una adscripción étnica específica. El proceso de mestizaje no ha sido sólo biológico sino sobre todo social y cultural; por ello personas racialmente indígenas pueden asumirse y definirse culturalmente como mestizas. Desindianizar a México es el proyecto colonial, nacional independiente y posrevolucionario que excluyó a los indios ya que los “independientes fueron los criollos y mestizos, debía desaparecer ese otro que impedía a México concretarse como nación y dar paso a la supuesta síntesis cultural “mexicanizar al indio”. El proceso de aculturación representaba el símbolo de la identidad nacional, puesto que legitimaba científicamente al mestizaje cultural (Aguirre Beltrán, 1976). La aculturación dio como marco ideológico pasó a integrar un bloque histórico orientado hacia la represión de las culturas indias, la diferencia es motivo para la desigualdad. (Briceño y Castillo, 2010. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* , pp.85-89)

Lo poco que se conoce de la lengua chiapaneca y sus rituales es lo que los evangelizadores consideraron rescatable para el proceso de conversión al cristianismo, pero ni su idioma fue preservado para los auténticos rituales orales, musicales o sagrados propios de esta cultura, que en la actualidad es moderna, con elementos simbólicos para el conocimiento profundo de sus antepasados. Actualmente en la iglesia de Chiapa de Corzo los clérigos o sacerdotes no ofician una misa o canto en Chiapaneca, este elemento es observable en las fiestas de enero por pocos sujetos que ofrecen un canto o alabado al santo patrón festejado.

Antes de la conquista los grupos étnicos que se encontraban en Chiapas tenían un alto grado de lo artístico, los mayas con sus notables relieves en estelas, pinturas como los murales de Bonampak, arqueología, escrituras (Pop Wuj, Mayas Ki-ché), danzas, música, instrumentos, los zoques tenían lo propio, los chiapanecas también. Tenían en alto grado el sentido de la estética (Jenckes Kate, Dove Patrick, 2010, p.101),¹⁵ eran pueblos civilizados¹⁶ con sensibilidad en las arte.

La música también cuenta la vida de sus gobernantes, de triunfos, lamentos, derrotas y la comunicación que establecían con sus dioses, como músicos tradicionales eran parte de la realeza, conocían perfectamente la idiosincrasia del pueblo ante las festividades, ritos,

¹⁵ Del griego *aisthanumai* palabra que se refiere a la percepción de lo sensible. El término *estética* fue recuperado en el siglo XVIII por la filosofía alemana para designar una teoría de la percepción, especialmente de lo bello y lo terrible, en consecuencia el término llega a asociarse con la percepción artística. En América Latina las cuestiones estéticas ocuparon una posición central en la búsqueda de los letrados criollos por una identidad nacional o continental que no fuese imitación Europea, el propósito de establecer una estética propiamente latinoamericana (*Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. 2010, p.101).

¹⁶ El real funcionamiento del indigenismo en México, de las relaciones interétnicas demuestran a través de sus prácticas cotidianas la existencia de la tradición civilizatoria mesoamericana, el panorama de la presencia mesoamericana es más visible y a la vez complejo, en dónde se puede mostrar la vitalidad de las culturas en su inédito diálogo intercultural, culturas que fueron avasalladas por la expansión de sociedades nacionales (Alberto B. 2006, pp. 19-20).

ceremonias y batallas. El discurso o sentir de un pueblo está en su ritmo, cantos y sonidos que ejecutan los músicos tradicionales, como ejemplo el alabado de *Nambarimu* música de las más antiguas que se tiene referencia de la cultura chiapaneca, esta pieza es interpretada por los músicos tradicionales herederos del conocimiento ancestral de los últimos chiapanecas que aún hablaban y entendían la lengua (Sandi L, y Domínguez F, 1934, p. 278).

La música y los músicos cuentan la historia del pueblo chiapaneca, ayudan a mantener las tradiciones vivas, se enfrentan a las nuevas ideas modernas y geopolíticas que modifica su forma de ser,¹⁷ pensar, de vestir, de hablar, de actuar, de sentir. Por eso intervienen los ancianos o adultos sabios en la enseñanza y preservación de sus elementos más sagrados como la enseñanza musical, las danzas, los rituales, los cantos en lengua chiapaneca y a construir sus propios instrumentos.

Los elementos sagrados contienen un lenguaje simbólico de la cultura de los Chiapanecas que no todos conocen o saben interpretar, ejemplo es que eran comandados por un consejo de ancianos quienes de una u otra forma imponían el orden social en la comunidad (De Vos, 1985, p. 30). Ellos no mantienen mucho contacto con la imagen o santo alabado, es decir, guardan cierta distancia entre ellos y el altar, así mismo no todos los cantos o sus significados son compartidos con los visitantes de las festividades. Aquí

¹⁷ La geopolítica es la ciencia que, a través de la geografía política, los estudios regionales y la historia, estudia la causalidad espacial de los sucesos políticos y sus futuros efectos. Ciencia fundada por el geógrafo de origen sueco Rudolf Kjellén (1864-1922). En 1900 con su libro "Introducción a la geografía sueca" expuso los rudimentos básicos de la misma. En 1916 produjo su libro más importante: "El Estado como organismo viviente" ("*Der Staat als Lebensform*"), donde el término geopolítica fue utilizado por primera vez. Los principios de dicha ciencia en el pensamiento geoestratégico habían sido tratados por el también geógrafo alemán Friedrich Ratzel. Según éste, los Estados tienen muchas de las características de los organismos vivientes. También introdujo la idea de que un estado tenía que crecer, extender o morirse dentro de "fronteras vivientes", por ello tales fronteras son dinámicas y sujetas al cambio. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Geopol%C3%ADtica>) (p.1, versión en español).

demuestran su celo por conservar en secreto elementos privilegiados solo para ellos y su cultura.

Esta herencia mágica-religiosa aun la vemos en el sistema simbólico de los ritos y celebraciones, como son las oraciones a los dioses *Tamagostad*, dios de los dioses, *Cipatonal*, dios de los campos, *Luya*, diosa inmaculada de nuestros mayores¹⁸. *Nombobí* representaba para los chiapanecas el cristo solar (creador de todas las cosas), *Nandada* era el dios del agua, *Matove* el dios de la fertilidad, deidades con un quehacer en la vida social de los chiapanecas. No era fácil abandonar la primera cultura (Vargas, 1984, pp.8-9).

1.2 Reconstrucción del pasado, oralidad y memoria de las culturas

El redescubrimiento de la narrativa oral es un hecho reciente que provocó irradiaciones múltiples y dejó una huella indeleble en la reconstrucción del pasado. Entre mediados y finales del siglo XX la afortunada aparición de diversos estudios sobre la memoria y la cultura oral¹⁹, transformaron la interpretación de la larga pero poca valorada tradición oral.

El redescubrimiento de la oralidad no sólo significó rescatar el lenguaje hablado como primer formador de la memoria comunitaria e histórica. Fue también el antídoto que liberó a las culturas iniciales de los calificativos de primitivas o carentes de habilidades intelectuales que pesaban sobre ellas (Florescano E., 2012, p.42).

¹⁸ Corzo, A.M. (1960), *Nandalumí, Leyenda de mi pueblo*, p.57.

¹⁹ Entre 1933 y 1935 Milman Parry, un experto en poesía clásica y en Homero, reunió una colección de poemas épicos procedentes de cantores analfabetos de la región serbo-croata de la antigua Yugoslavia, más tarde con la colaboración de Albert B. Lord, formó uno de los corpus más grandes y mejor registrados de poemas épicos orales. Obras que develaron la antigüedad, composición, características e importancia de la cultural oral.

Con el lenguaje se desarrolló la tradición oral, los relatos o forma de narrar los acontecimientos cotidianos de las personas en su entorno comunitario, colectivo. Se desarrolló la memoria a través de las narraciones y discursos que las personas del pasado transmitieron de una generación a otra, pero sólo aquellas que la memoria consideró importantes recordar y darles su lugar en la historia.

Darle sentido y significado a los eventos fueron elementos para el desarrollo de la memoria en las culturas del pasado, que en nuestro presente están llenas de símbolos, significados e historias que se interpretan de acuerdo a la manera en que han sido narradas. Y resulta que el sentido, el significado de los eventos, se construye culturalmente por estar inmerso en la cultura, “el significado adopta una forma que es pública y comunitaria en lugar de privada y autista (Bruner, 2000., p.47).

La memoria colectiva, como la enunciaban Halbwachs y Blondel:

Es un proceso social de reconstrucción de un pasado vivido o significado por un grupo o sociedad, que se contiene en marcos sociales como el tiempo y el espacio y como el lenguaje, pero también sostiene significados y estos se encuentran en la cultura (citado en Bartlett. F, 1932, p.316.).

Los frailes dominicos tuvieron como principal tarea observar a los chiapanecas en sus ceremonias, cantos y danzas para poder interpretar su júbilo al solicitar a sus dioses abundante cosecha, lluvia, el nacimiento del sol, la fertilidad, el agua, la caza y pesca. Este júbilo significaba estar lleno de alegría y esperanza por vivir, era necesario homenajear a los dioses con ofrendas, cantos, música y danza. Frailes y conquistadores aprovecharon

estos elementos para tratar de entender su cosmovisión de la vida y porque era tan sagrado el espacio que habitaban y defendieron en guerra (Díaz del Castillo, 1990, t.II, p.140).²⁰

De esta manera la religión católica supo aprovechar su cosmovisión para darles a cambio santos que tuvieran relación con sus celebraciones, interpretando estas expresiones esenciales que no pudieron cambiarse por otras, de los tiempos coloniales a la actualidad, como su adoración al astro solar con la danza *nbarenyhico* (Aguilar Penagos, M. 1990, p.436).

Las costumbres de los indios en la Nueva España, siempre fue tema de interés y estudio entre los religiosos dominicos, quienes se dieron a la tarea de registrar en libros pintados por los mismos naturales sus rituales más representativos. Es indudable el asombro que causaron entre los frailes y conquistadores al realizar sacrificios humanos, como fue el caso del joven sacrificado con flechas como fiel mensajero a sus peticiones ante los dioses, estos actos fueron sustituidos con imágenes o santos católicos contra los ritos a los dioses paganos (Ximénez, 1929, t: I., p.350).

Como primera enmienda, los religiosos tenían la tarea de convertir a los naturales en cristianos, fallas que resentía la evangelización para enseñarles el castellano, oficios, escritura, cantos religiosos en su lengua chiapaneca y latín a quienes seleccionaron aptos para ser más que trabajadores o esclavos de encomenderos:

Lenguaje común de los indios era llamar a Dios a la imagen cualquiera que fuera y decir que el dios de su pueblo era bueno y que el de tal parte no valía nada, y lo común fue pensar que aquellos trapos ó pinturas adoraban los Españoles como ellos a sus ídolos...

²⁰ El cronista Bernal Díaz del Castillo relata que en los templos de Chiapa, encontraron “muy malas figuras de los ídolos que adoraban, y muchos indios y muchachos de dos días sacrificados, y hallamos muchas cosas malas de sodomías que usaban.

Las oraciones en latín las aprendían como todos para que les echasen el agua en la cabeza y el bautismo jamás supo hombre para que lo recibía y si algún Bachiller sabía algo de ello era que se bautizaba para hacerse persona de Castilla... Y quien no ha tratado con infieles en gran conversación, como nosotros nada de lo que aquí decimos, pero entiendan todos que estos indios eran todos idólatras e infieles como antes y sacrificaban gallinas, tórtolas, incienso, no solamente en secreto que esto era lo común; pero en la calle a la puerta de su casa hallábamos los sacrificios y de esto doy por testigo a todos los españoles que, en esta provincia si vieron ídolos y sacrificios (Ximénez, 1929, t.I., pp.363-364).

En esta resistencia cultural, la iglesia tuvo como principal objetivo producir aculturación en el seno de la conciencia india, 400 años después el mestizaje cultural ha parido una cultura popular mestiza que es la que permea en Chiapa de Corzo, ahora le corresponde al chiapacorceño redefinir la dinámica cultural en el contexto de la tradición y su papel en la vida moderna.

En la cosmovisión de los chiapanecas su principal dios era *Matove*,²¹ el culto a este ídolo contaba con la aprobación de una casta sacerdotal bajo los sabios consejos de los ancianos, su actividad principal fue la guerra para conseguir tributo de los pueblos, el campo y el comercio. Al ser sojuzgados por los soldados españoles y los frailes su estructura económica y religiosa quedó desbaratada.

²¹ Los dioses principales que adoraban los chiapanecas son: *Nacoyola*, *Cipatonal*, *Tamagostad*, *Matove* a quien le pedían las siembras se dieran al buen parto de las mujeres. Este dios estaba al cuidado del más viejo de los sacerdotes que era obedecido como dios, sino era la deidad principal se encontraba entre las importantes. Cada uno de los dioses tenía una significación específica de acuerdo a los oficios laborales de estos indígenas.

A pesar de la evangelización, adoraban a sus dioses detrás de cada dios cristiano. El cronista de Chiapa de Corzo Alberto Vargas Domínguez en su trabajo *El Combate Naval de Chiapa de Corzo*, comparte:

Fray Pedro de Feria, al practicar su visita pastoral en 1584, descubrió horrorizado, la cofradía de los Doce Apóstoles; los que salían de noche, andaban por los cerros y barrancos y hacían sacrificios a sus ídolos en las cuevas. Uno de los frailes que contribuyó en la estructuración moral del indígena y del mestizo chiapanecas fue Pedro de Barrientos, constructor de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán y vicario de la misma hasta el año de su muerte en 1588, a él se le debió la enseñanza de la pirotecnia, el manejo de caballos, la creación de muchas festividades religiosas y la estimulación del carácter guerrero del indígena a través de juegos, danzas, presentaciones teatrales (Vargas Domínguez, 1985, p.8).

En la tradición oral de las prácticas culturales identificamos la memoria oral y escrita,²² la primera concede que en la oralidad se asientan los instrumentos que rigen la comunicación social, el lenguaje cualquiera que éste sea adquiere sentido cuando su significado es compartido por la comunidad. El escritor Eric A. Havelock (1933) apuntó en su libro *Preface To Plato* que una memoria social colectiva, tenaz y confiable, es un prerequisite social absoluto para mantener el aparato de cualquier civilización.

En la memoria escrita predominan los símbolos y mensajes plasmados en documentos, que hablan de la historia de un pueblo. La escritura según E. D. Hirsch (1935) establece un lenguaje “libre de contextos”: Crea un discurso “autónomo” porque no puede ponerse en duda ni cuestionarse directamente, como el habla oral, porque el discurso escrito está separado de su autor (citado en Florescano, E. 2012, p. 22-26).

²² Havelock, Eric. (1933) *Preface To Plato*, pp. 42-43.

Por contraste con el habla natural, oral, la escritura, es completamente artificial, pero esto no significa condenarla, sino elogiarla. Como otras creaciones artificiales y, en efecto, más que cualquier otra, tiene un valor inestimable y de hecho esencial para la realización de las aptitudes humanas más plenas, interiores: “Enfatizamos la importancia de la oralidad y la escritura, porque es a través de ambas que conocemos la historia del grupo cultural de los chiapanecas” (Nandayapa, 2007, p.12).

Autores como Carlos Navarrete, Jan de Vos, Thomas Lee, que estudiaron detenidamente la historia de los chiapanecas en el pasado pre colonial y colonial,²³ concluyeron con mirada crítica los procesos de invasión, apropiación del territorio, “conquista espiritual”, destrucción de la memoria nativa e implantación de la escritura alfabética y con esa mirada abrieron una nueva ventana para ver la formación histórica de la nación.

Para entender un poco más sobre el proceso de conquista española y espiritual, se enfatizará tres momentos plasmados en la historia:

En el año 1524 Hernán Cortés envió al capitán Luis Marín para subordinar a los chiapanecas, después de durísimas batallas se retiró de la provincia permitiendo que recobraran su libertad. En 1528 regresa Diego de Mazariegos comisionado para volver a dominarlos, siendo el día 1 de Marzo de 1528 consolidada la misión y antes de retirarse conformó las autoridades en nombre de la corona española (Vargas Domínguez, 1984, p.7-8).²⁴

²³ Los investigadores citados, dedicaron gran parte de su obra antropológica a la investigación de la cultura de los chiapanecas en el periodo anterior de la conquista, durante y después de ésta.

²⁴ Dato obtenido de la publicación del Doctor Alberto Vargas Domínguez.

Como instrumentos de tortura y muerte estableció la horca, la picota, estableció los tributos denominando a la provincia como Chiapa de los Indios y la apropió como encomienda. En el año 1545 llegaron los frailes dominicos encabezados por Fray Bartolomé de las Casas, quien envía a siete clérigos a Chiapa para realizar la conquista espiritual de los naturales de la provincia con la intención de establecer un bastión para poder defender a los naturales fuera de Villa Real.²⁵

En el año 1522, Chiapa de los Indios pasó a depender directamente de la Corona Española, por la sumisión de los chiapanecas a los clérigos y por la tenaz resistencia ante el encomendero, los utilizaron como guerreros mercenarios para ir a someter a los lacandones, en 1554 comenzó la construcción de los templos dominicos a cargo de los frailes Pedro de Barrientos quien dirige la obra del templo de Santo Domingo de Guzmán, terminó en 1572 el templo construido por los chiapanecas.²⁶

En 1562, fray Rodrigo de León proyectó y dirigió la construcción de la fuente monumental, hoy conocida popularmente como “La Pila” de estilo mudéjar, es un edificio de planta octagonal en forma de templete, todo de ladrillo visible y tallado en punta de diamante con una altura de 12.95 metros (Remesal, Fray Antonio, 1932).

Fue necesario este recorrido en la historia de chiapanecas y españoles por la hibridación que transcurrió en los siguientes 500 años de dominio español, como resultado los elementos actuales de la ciudad colonial, la orientación del poblado, el trazo y perfil de sus calles, las construcciones arquitectónicas legadas por los dominicos, su folclor, artesanía y sus giros lingüísticos (Vargas Domínguez, 1984, p. 7-8).

²⁵ Llamada también Chiapa de los Españoles por Diego de Mazariegos, hoy San Cristóbal de Las Casas

²⁶ En 1576 se hace la fundición de la campana mayor y se coloca en su sitio.

Los chiapanecas resistieron en batalla su conquista, sumisión a la corona española y la conquista espiritual por parte de los Dominicos quienes identificaron que era a través de la música y danza que lograrían evangelizarlos, porque la danza y la música era el medio para comunicarse con sus dioses y con el Dios de los cristianos. Con ellos trajeron diversas técnicas artísticas como el canto coral e instrumentos de cuerda, herencia castellana, este ejercicio simbólico de dominación sobre los indígenas del nuevo mundo para lograr la evangelización, recurrieron a sus manifestaciones culturales fundamentales como la música y la danza.

Aún se perciben diferentes modos de experimentar y pensar la realidad, con la conquista espiritual vino la imposición de la lengua y escritura castellana, aprendizaje considerado por los españoles y frailes como portadores de la vida civilizada: La lengua y escritura, compañero fiel del poder político, militar e ideológico para llevar a los pueblos bárbaros²⁷ los bienes de la cultura y la religión (Powell, 2012, p.237).

En los pueblos de indios de la colonia generalmente hubo un convento aldeaño franciscano, agustino o dominico que se convirtió en el centro de la tarea evangelizadora, la música fue el instrumento medular para el éxito de la encomienda cristiana, porque en todas las culturas precolombinas y medievales la música tuvo un papel importante, en la historia de la humanidad. En la cultura griega Platón exige se comience por la formación del alma, es decir por la música, considerada con la poesía como las bases de la formación del espíritu y englobaban también la educación religiosa y moral, esta teoría corresponde al modo de sentir de los griegos (Werner, 2000, pp.603 - 606).

²⁷ Los Europeos descalificaron desde la conquista a los pueblos o culturas indígenas y sus posibilidades de futuro, considerándolos barbaros e incivilizados, otros adjetivos fueron el de salvajes o los otros.

1.3 Antecedentes de la música tradicional en Chiapa de Corzo

La música tradicional o prehispánica de México fue importante por el papel relevante que jugó en los ritos con la variedad de instrumentos que se utilizaban en su ejecución y que a pesar de su antigüedad, su resonancia es actual para los pueblos indígenas en este presente inmediato. La reconstrucción de sonidos de los pueblos prehispánicos es un mundo en el que subyacían conceptos mágicos religiosos.

Para los chiapanecas y pueblos mesoamericanos canto, danza y música eran elementos sagrados para pedir el alimento a la tierra, tener una buena siembra y cosecha, en Mesoamérica florecieron culturas musicales multifacéticas, tanto los sonidos del ambiente natural como la música instrumental y vocal estaban estrechamente relacionados con los conceptos religiosos. Mientras el origen de los instrumentos musicales tenía raíces mitológicas, el sonido de los instrumentos más sagrados se entendía como la voz de los dioses (Both Ddje, 2008, p. 29).²⁸

Esta música ancestral se fusionó con la música castellana transformándose en una música mestiza, folclórica y popular. Los religiosos presenciaron la danza que realizaban los indígenas en el patio trasero de la iglesia e idearon métodos de enseñanza para que éstos aprendieran el culto cristiano en lengua castellana y latín. El proceso evangelizador no fue pasivo en ningún sentido, en esta resistencia hubo muerte y la opresión a los indígenas, los soldados españoles y, particularmente los frailes, contradictoriamente a su imagen de hombres de dios, se mostraron en la figura de destructores de sus lenguas, culturas, religión y tradiciones.

²⁸ Both Ddje, Arnd. *La música prehispánica : sonidos rituales a lo largo de la historia*, en revista arqueología MEXICANA., p.29, Noviembre-Diciembre (2008).

La música tradicional indígena también ha sido abordada como creación artística,²⁹ este concepto es definido por la investigadora Marina Alonso en su artículo *Enigmas sonoros: apuntes en torno a la música indígena con fines estéticos*, desde la perspectiva de la estética, no sólo como un elemento en las funciones rituales, utilitarias y ceremoniales. Sobre este artículo el investigador Jesús Antonio Machuca llegó a las siguientes conclusiones:

La manifestación musical logra las relaciones sociales como las manifestaciones afectivas (emociones), además de la construcción de los contextos performativos de la ejecución. La función y el carácter de la música ritual, incluso como medio para conseguir algo, y ligada a necesidades y fines pragmáticos, es sin duda cultural, como cuando se visualiza desde la perspectiva de su eminente valor estético. Aún si, como sucede en ciertos contextos sociocomunitarios, se da una estrecha fusión de lo estético con lo religioso, por lo que la expresión musical no se halla separada de la esfera sociorreligiosa. El músico de este medio puede no obstante desempeñarse como el practicante de un ritual y como artista (Machuca, 2012, p.4-5).

Un estudio inédito es el del investigador Jesús Antonio Machuca quien realizó “Notas sobre la música tradicional como patrimonio cultural inmaterial” en dónde realiza un denso análisis de las transformaciones de la música tradicional en las distintas regiones y rincones del país, ¿cuáles han sido estas influencias y motivaciones?

Observaciones que no son ajenas a las que pretendemos poner a la vista de la comunidad de Chiapa de Corzo y a las instituciones pertinentes en cuidar estos procesos culturales considerados ya como “culturas musicales en riesgo”. Machuca acota que en la música tradicional se reconoce el manejo de un repertorio de giros estilísticos que constituyen el

²⁹ La música tradicional también se considera con los nuevos estudios de etnomusicología como creación artística de los pueblos originarios, por ser producto del intelecto social y particular del grupo observado. Alonso Bolaños, Marina Enigmas Sonoros: apuntes en torno a la música indígena como creación artística (Diario de Campo, núm. 48 mayo-junio de 2008).

código por el que se reconoce la música de cierta región o tradición. Ello denota aspectos que son específicos para su identificación. La música y los instrumentos son patrimonio cultural, pero los estilos y modalidades de ejecución a ellos ligados, así como el entorno social y ritual que los rodea son elementos constitutivos de codificación cultural que forman parte del mismo (2013, p.25).

La práctica de sus danzas y música dedicada a sus dioses significó la resistencia cultural de los originarios por la defensa de sus creencias, tal es el caso de la danza de conquista *El Caballito de Ñumbañulí* que se asocia con el dominio del español sobre el indígena. Se trata de dos danzantes, uno representa al soldado español en su caballo y el otro es el guerrero chiapan, que defiende su territorio de la invasión, es una lucha ancestral en la provincia chiapaneca. La danza manifiesta el desprecio del indígena sobre el invasor, lanzarlo fuera de sus dominios, es un acto y mensaje simbólico de la primera sublevación indígena de la región en los años entre 1532-1533.³⁰ Conserva cinco características: festivo ritual; arraigada en comunidades indígenas; posee un carácter sagrado; consta de una variedad bailada, es exponente de una autoafirmación grupal reforzada por la memoria colectiva.³¹

³⁰ Sobre la danza *El Caballito de Ñumbañulí*, *Danza ritual de la cultura de los chiapanecas* es resultado de una investigación histórica realizada en la década de 1997 al 2007 por Mario Nandayapa. La danza volvió a ser interpretada en el 2007 y hasta este momento se ha logrado camine sola sin auspicio estatal, partiendo cada año durante el mes de Abril del Ex Convento de Santo Domingo al atrio de la iglesia y su recorrido por las calles.

³¹ Para Robert Darnton, durante el siglo XVI y XVIII los campesinos franceses y alemanes desarrollaron la tradición de la memoria colectiva, la cual consistía en contar historias, cuentos, relatos antiguos de forma oral. La literatura del siglo XIX le debe a la memoria colectiva de los cortesanos la reproducción de historias que en la actualidad persisten como los cuentos de los hermanos Grimm. Por su parte Eric A. Havelock en su obra *The Muse* (1935) refiere que el lenguaje es por definición actividad colectiva, pues sus formas de expresión y sus fórmulas de recordación son generadas por el conjunto del grupo y sirven a los fines de la colectividad.

En cuando a la creación musical en 1930 en Chiapa de Corzo el músico académico Conrado Coutiño³² escribe la obra *Aires Chiapanecos Pot-purri*, el cual describe como sonos y canciones regionales del estado de Chiapas “recopilados y arreglados para piano”, incluye en esta presentación pequeñas partituras de la danza *El Burrioncito* o Colibrí; la danza ritual *El Caballito de Ñumbañulí*. En el año 2013, ambas danzas cumplieron 95 años de su aparición, fueron ejecutadas por primera vez en 1918 en Chiapa de Corzo.³³

Su lengua también es importante en su contexto cultural y social, son pocos hablantes de la lengua chiapaneca, como el material existente para retomar el aprendizaje de la misma.

En los tiempos en que fueron sojuzgados, su lengua y posible escritura fue modificada, exterminada y suplantada por la escritura en castellano o latín: La aparición de la escritura significó también una separación radical entre la alta cultura, dominada por el alfabetismo, y la cultura popular, significada por el lenguaje oral, la tradición y la noción de arcaísmo (Florescano Enrique, p. 58.).³⁴

En los años 30's y 40's los hablantes chiapanecas eran identificables, se sabía quién era portador de este lenguaje milenario, quien realizó los primeros estudios con la inquietud de recuperar cantos, rituales, alabados y oratorios de esta cultura fue el investigador Luis Sandi en 1934.³⁵ Después de la investigación de Sandi que consistió en identificar, visitar y

³² Don Conrado Coutiño Godoy (1864-1962), estudio música, académico oriundo de Chiapa de Corzo. Hombre de edad avanzada se apoyaba en un bastón, utilizaba sombrero. Autor de muchos sonos chiapanecos.

³³ En 1988 fueron presentadas nuevamente las danzas en Chiapa de Corzo. El 13 de Abril del 2013 bailaron la danza *El caballito de Ñumbañulí* en las calles principales del centro de Chiapa.

³⁴ Dato obtenido del libro de Brian Stock, *Las Implicaciones de la Literatura*, 1983. En dónde enfatiza que el alfabetismo se equiparó a racionalidad, y su contrario la ignorancia o retraso. Se constituyó así un axioma perdurable: alfabetismo igual a alta cultura y racionalidad (pp.31-32).

³⁵ Fue músico académico e investigador por el Instituto Nacional de Bellas Artes, recorrió el estado en 1934 con el fin de recuperar los elementos de la música tradicional de los pueblos originarios de Chiapas y la región chiapaneca entre otras.

realizar trabajo de campo con los músicos tradicionales que conformaban la región de los chiapanecas, no existe un registro que nos permita saber cuántos hablantes de la lengua chiapaneca prevalecen o si se perdió totalmente a sus hablantes.³⁶

No obstante esta carencia lingüística, la música ha pervivido a través de los tamboreros y piteros ellos evocan los oratorios antiguos a través de sus instrumentos y compromiso de guardar la tradición. Es oportuno hacer énfasis en el lenguaje, que de acuerdo a diversos autores adquiere sentido cuando su significado es compartido por la comunidad, une o identifica al grupo:

La lengua el compañero del imperio, en 1606 José Bernardo de Aldrete fortaleció ese programa con la publicación de su libro *Orígenes de la Lengua Castellana*, una de cuyas tesis afirmaba: “cuando los vencidos reciben el lenguaje de sus conquistadores, rinden su propio lenguaje junto con la tierra y su pueblo” (Florescano, 2012, p.62).³⁷

En archivos como el Diocesano de San Cristóbal de Las Casas contiene manuscritos de cantos en lengua chiapaneca, también se cuenta con documentos en bibliotecas personales, recopilación de danzas con partituras de época por músicos académicos de la región, connacionales antropólogos, etnomusicólogos que visitaron la región chiapaneca conformada por los municipios de Suchiapa, Chiapilla, Acala, Totolapa, Villa Corzo, Villa

³⁶ El ingeniero Mario Aguilar Penagos elaboró un diccionario de la lengua chiapaneca en dos tomos, esta investigación es un trabajo de campo de 50 años. No existen talleres tampoco que enseñen la lengua originaria de la región, ni el interés por parte de las autoridades locales e institucionales de recuperarla, es una lengua notablemente en desuso.

³⁷ Florescano, Enrique. 2012, *El redescubrimiento de la narrativa oral y su impacto en la reconstrucción del pasado*, p.62.

Flores, El parral, realizaron investigaciones de la música y cultura chiapaneca en sus respectivas disciplinas.³⁸

La música que encontraron investigadores de Bellas Artes en su recorrido en esta región fueron cantos rituales como *Nambarimu*, *Tejareña* de Suchiapa, los Parachicos recopilada la danza en tres tiempos ejecutada por el músico Úrsulo Hernández Pola en 1934, tonadas religiosas de velación. Existen estas partituras, además de manuscritos del tiempo colonial alrededor del año 1600, estos documentos fueron escritos en lengua chiapaneca por frailes, cantos como oratorios al niño Jesús y los santos como instrumento evangelizador, porque no todo era a través de la castellanización, utilizaron la lengua y su música para la misión.

Existen algunos estudios sobre la cultura chiapaneca, como un diccionario y prontuario de la lengua chiapaneca,³⁹ el personaje del Parachico y sus danzas que tiene cimientos en la música, el significado de sus fiesta de enero, la leyenda de María de Angulo y desde la antropología estudios de los Chiapanecas, su región y la leyenda del cañón del sumidero, todo esto en el campo histórico cultural.

Particularmente, en los estudios musicales se encuentra el trabajo de Luis Sandi y Francisco Domínguez que realizaron en 1934 para el Departamento de Bellas Artes un informe sobre la investigación Folklórico musical realizado en el Estado de Chiapas con apoyo de la SEP. Se trata de un cuaderno informativo del viaje de investigación en la región con el objeto de estudio y recopilación de la música de los indígenas chiapanecas, zoques, tsotsiles, chamulas, bachajones, tojolabales y lacandones.

³⁸ Documentos existentes en el archivo Diocesano de San Cristóbal de Las Casas Chiapas, consultados en Diciembre del 2012.

³⁹ Aguilar Penagos, Mario. 1992, Diccionario de la lengua Chiapaneca, pp. 761. Editorial Miguel Ángel Porrúa. Nandayapa, Mario. 2012, Prontuario de la Lengua Chiapaneca, pp. 55. Fonca- Conaculta

En su recorrido encuentran al músico tradicional Pedro Nucamendi de Gutiérrez de origen chiapaneca, con 90 años de edad, ejecutor del tambor, del tinco o teponaztli y el cantador de un canto tradicional de las solemnidades del corpus. Para la realización de este trabajo utilizaron el método etnográfico a través de la observación, escucharon cuidadosamente las experiencias (oralidad) de la música, su ejecución, ejecutantes y significado.

El músico de Chiapa de Corzo, Conrado Coutiño escribió dos danzas rituales de la cultura de los chiapanecas para piano en tiempo de vals.⁴⁰ Coutiño observó también a los músicos de su pueblo con la inquietud de conservar la música o sonos que tocaban con sus instrumentos tradicionales, canciones con amplio contenido y discurso para los chiapanecas.

Esta información es importante y valiosa para la comunidad de músicos tradicionales de Chiapa de Corzo, porque es parte de su proceso socio cultural e histórico, tener la oportunidad de compartir y devolver estos cantos, velaciones, oratorios en el diálogo de la música y su lengua. Es parte de su identidad para continuar enriqueciéndola y fortalecerla en estos avatares del mundo moderno.

Mencionados trabajos⁴¹ se realizaron en campo visitando a los músicos representativos de la región chiapaneca, sin su conocimiento no era posible para los viajeros el registro de las obras, por la entrega desinteresada que dieron de ellas.

⁴⁰ Género musical que se caracteriza por su tiempo pausado, base en la música de grandes obras clásicas universales.

⁴¹ Me refiero al realizo por Sandi en 1934 para el Departamento de Bellas Artes.

La investigación de Sandi es la guía de los primeros estudios de la historia musical de Chiapas, como estudio cultural surgen otros realizados por antropólogos, pedagogos y etnomusicólogos. Thomas Arvol Lee junto con Víctor Manuel realizaron una antología para la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas que se llama *Música Vernácula de Chiapas*⁴² en sus diversos capítulos comparten investigaciones, ensayos sobre los instrumentos prehispánicos de Chiapas, expresiones musicales de los pueblos mayas, la recopilación de la música indígena, música y danzas indígenas de Chiapas.

1.4 Danzas autóctonas y mestizas: presencia de los músicos tamboreros y piteros

En la actualidad Chiapa de Corzo es un municipio que conserva tradiciones y elementos propios de la cultura Chiapan como: cantos, música, danzas que prevalecen ante la modernización y la globalización.⁴³

Las características o elementos de su cultura y geografía no son ajenas a la rápida y masiva fuerza motriz de las esferas globales de la modernización que acaparan la vida indígena de una sociedad, abarcado los espacios de la vida social en los sectores (económico, administrativa, educacional).

⁴²Arvol Lee, Thomas y Esponda Jimeno Víctor Manuel, 2014. Colección Selva Negra, 271 p. El libro fue presentado en la 3er Feria Internacional del Libro de la Unach por Martín de la Cruz López y Efraín Ascencio el lunes 29 de septiembre del 2014.

⁴³ En su obra *La globalización imaginada*, Néstor García Canclini se refiere a la globalización más que un orden social o un único proceso, es resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, con resultados abiertos que implican diversas conexiones local-global y global-local, 2000, p.47.

La música de tambor y pito que ejecutan los músicos tradicionales, es el legado de sus antepasados, que hoy forma parte de una vasta tradición en el estado de Chiapas.⁴⁴ Ser músico tradicional (pitero o tamborero) es herencia, enseñanza y aprendizaje que se transmite de generación en generación en la colonial Chiapa de Corzo y sus alrededores, de abuelos a nietos, padres a hijos enseñan a tocar los instrumentos, este es un proceso educativo heredado y articulado con su antigua cultura que el investigador Jan de Vos⁴⁵ describe como originaria de Centroamérica, cuyo pueblo estaba formado en la elaboración de instrumentos como parte de la educación familiar.

En esta ciudad existen decenas de músicos que ejecutan con sus instrumentos danzas rituales, festivas, ceremoniales, solemnes y cantos en español pero se han perdido en su mayoría los cantos en lengua chiapaneca que tiene su origen hace 3,200 años. Entre la música y la danza que pervive y ejecutan en la actualidad se encuentran “Los Parachicos”, “Luchita”,⁴⁶ “*Caballito de Ñumbañulí*”,⁴⁷ “El Burrioncito”⁴⁸ o Colibrí, “El Calalá”,⁴⁹ todas

⁴⁴ Durante la colonia fueron sometidos a la esclavitud, trabajaban como mozos en las haciendas, les prohibieron hablar su lengua y vestirse con sus atuendos originarios, motivo por el cual actualmente se desconoce certeramente cómo fue su vestimenta, cantos y música.

⁴⁵ Investigador de Chiapas originario de Bélgica, autor de numerosa obra publicada, entre ellos, *La leyenda del cañón del sumidero*. Falleció el 24 de Julio del 2012.

⁴⁶ Esta danza o zapateado la realizaba anteriormente una niña vestida de chiapaneca, que se presentaba frente al altar de San Sebastián para ejecutarla con gracia. Posterior las mujeres de Chiapa de Corzo danzan acompañando a los Parachicos por las calles del pueblo en el mes de enero, sustituyendo el papel de “*La Luchita*”. Entrevista realizada en Enero del 2013 al Ingeniero Mario Aguilar Penagos.

⁴⁷ En lengua chiapaneca significa *Caballito de petate*, *Ñumba* (caballo) y *ñulí* (Petate). Aguilar Penagos, M. 1994, p.426

⁴⁸ El día 05 de Abril del 2012, antes de iniciar la Maestría en Estudios Culturales, vi por primera vez la danza del Caballito de Petate realizarse en el patio del Ex convento de santo domingo, fue punto de reunión de los niños danzantes y los niños y jóvenes músicos. Observé el júbilo con que los pequeños danzaban y la energía con la que los músicos tamboreros y piteros ejecutaban la pieza que tiene la característica de tocarse sólo en su día, porque no es como la danza de los parachico que se escucha ahora en cualquier día, porque los danzantes y músicos son requeridos en distintos eventos sociales y ya no se respeta que sólo pueden mostrarse y ejecutar la pieza en días de fiesta durante el mes de enero. Las danzas fueron recuperadas por el literato Mario Nandayapa. Se localizaron las partituras en el libro *Pot Purri Aires Chiapanecos* del músico académico Conrado Coutiño de Chiapa de Corzo, quien presentó las piezas en 1920.

acompañadas por los instrumentos tradicionales de tambor y pito.⁵⁰ Las dos primeras pertenecen a finales del siglo XIX, la tercera y cuarta danza son rituales de la cultura de los chiapanecas y fueron incorporadas en este siglo a la comunidad de músicos chiapacorceanos.

Las danzas que se remontan a la época prehispánica de los chiapanecas son “El Burriocito” o Colibrí, “El Calalá” por ello conservan los elementos de la música indígena basada en percusiones e instrumentos de viento mantienen el ánimo ceremonial, en la adoración y pedimento a sus deidades. Su música, en una frase metafórica, se considera inmortal, perenne a través de los siglos posteriores a la conquista en donde se condenó y denigro la lengua de los indígenas, sus cantos, danzas, sistema de escritura. El investigador Antonio García de León, afirma:

En la música y la danza es la memoria y su transmisión por generaciones la que hace este oficio (de intercambio) y la que recoge, siempre como lenguaje, el sentido de totalidad armoniosa de la construcción. Es esta memoria transmitida la que permite la persistencia de algunos usos relacionados con la danza y el canto (...) cómo los *areitos*,⁵¹ que sobrevivieron a la misma población indígena original que los practicaba con un sentido ritual...El carácter de la música aparece entonces como un sistema combinatorio en sí mismo, derivado y contiguo lenguaje: pues no hay músicas antes del lenguaje. (García, 2002, p. 79)

⁴⁹ Deviene del chiapaneca *Calaahlau* (donde el venado o ciervo del cielo), de Ca- (part. locativa), *Lahaa* (venado o ciervo), y *Nalau* (jícara. Jicalpextle). Como metáfora de una jícara o un jicalpextle con fondo azul representaban el cielo los chiapanecas. La constelación del Can Menor o Canícula era llamada *Nalaalau* (ciervo o venado del cielo) por los chiapanecas, con la misma idea figurada que tiene el Can Menor (perro, de can pequeño) actualmente, que acompaña al sol en su salida en la temporada de la Canícula, y que para los chiapanecas era un venado (*Lahaa*), el que lo hacía de acompañante. 1994, p.427

⁵⁰ Se tiene referencia de una danza que ya no se ejecuta o dejó de escuchar después de 1970, su nombre es “Luchitas” de acuerdo a información otorgada por el investigador Mario Aguilar Penagos, en sustitución se hace el anuncio o paseo de los Chunta, personajes que no llevaban maquillaje, lo que ha tergiversado su significado histórico.

⁵¹ Danzantes y cantores, indígenas o africanos.

La música indígena era de tipo imitativa y guerrera, es decir buscaba recrear los sonidos de la naturaleza con los instrumentos que fabricaban con barro, carrizo, pieles y demás, así como ritmos que acompañaban las danzas guerreras y rituales.⁵² Como todos los pueblos de Mesoamérica, cantaron la genealogía de sus gobernantes y las hazañas de los héroes o compusieron relatos sobre el origen del cosmos y de los seres humanos.

Al ser modificada la música de los pueblos fueron adquiriendo otros elementos, aunque la historia de los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo expone que han conservado sus antiguos saberes junto con sus instrumentos musicales, los jóvenes interesados aprenden a tocar los instrumentos de pito y tambor para acompañar las danzas; es parte de la vida de los músicos tradicionales formar a personas interesadas en la ejecución de los instrumentos musicales conservados por la tradición oral.⁵³

Por eso la música continúa siendo un elemento importante en los pueblos, los distingue de las costumbres de otras sociedades culturales, perdurando en el tiempo, ante los avatares del choque cultural, en dónde el principal objetivo era desprenderlos de sus símbolos y costumbres autóctonas como lo fue la música⁵⁴ y cantos en lengua.

⁵² Del último período de la civilización mesoamericana se sabe que existía una deidad patrona del canto, la música y el juego, su nombre era *Xochipilli*, el Príncipe Flor

⁵³ Una característica de la tradición oral es el relato de lo acontecido en el grupo, sea éste la tribu, la aldea, el cacicazgo, el reino o grupos de parentesco. Se trata de narraciones que expresan los valores colectivos a los que están vinculados los miembros del grupo, son los conocidos relatos que narran las migraciones, hazañas pasadas o las victorias contra los enemigos. (Vansina, Jan, 2010, pp. 19-21).

⁵⁴ La palabra música en lengua chiapaneca se escribe y pronuncia *Mañarimbaimo*, aunque tiene otras derivaciones como *narimbaica*, *nomorimaimo*, (Tomas Lee, 2014, p.47)

Si bien la música tradicional se ha atesorado ante la presencia de matices castellanos, como manifestación cultural que engrandece a los pueblos para no olvidar sus orígenes resignificando su cultura, los músicos tradicionales saben que la música camina con el desarrollo y la modernidad con la firme decisión de conservarla como un elemento milenario de identidad cultural.⁵⁵

En la Nueva España se desarrolló música de evangelización, de liturgia, rito, pero también de fiesta, de placer, de sufrimiento. Músicas espléndidas, que crearon algunos de los discursos más significativos de la sociedad novohispana. En la provincia de los Chiapan los evangelizadores recopilaron los cantos más representativos por los indígenas para adecuarlos a los cantos sacros provenientes de España y que fueron compartidos en la nueva cultura y población novohispana.

Los métodos de evangelización hicieron de la música una de las herramientas más eficaces: los dogmas, misterios de la fe, oraciones y ritos cristianos se transmitían por medio de la oralidad, el canto de la música sacra, pero sobre todo mediante la fiesta y la celebración.⁵⁶

Esta fiesta fortaleció a través de los siglos la identidad colectiva indígena, su música tradicional, la permanencia de sus músicos, danzas, cantos y ritos más ancestrales y significativos. Toda cultura guarda secretos, no es revelada en su totalidad a la sociedad

⁵⁵ La identidad cultural se define primariamente por sus límites y no por el contenido cultural que en un momento determinado marca o fija esos límites. Nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad. Lo cual resulta más claro todavía si se considera que la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los “otros”, y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos. (Giménez, Gilberto, año, p 13.)

⁵⁶ Álvarez Moctezuma, Israel. *La cultura musical en los ámbitos indígenas de la Nueva España*, en revista Arqueología MEXICANA pág. 47, Diciembre (2008).

moderna y los elementos más importantes de la cultura chiapaneca no ha sido compartida en su totalidad, guardan por precaución y celo diversos secretos.⁵⁷

La música fue arma de conquista y evangelización, admirada como manifestación de esplendor del culto religioso, entendida como medio de cohesión social o de insurrección, usada como vehículo de oración, vista como elemento imprescindible en fiestas y *saraos*,⁵⁸ revisada como objeto de sanciones inquisitoriales y, desde luego, escuchada para el disfrute personal. Nuestra música tradicional del siglo XX y XXI es el resultado del rico folclor con matices, cantos y colores de sonidos diversos con instrumentos propios de la época prehispánica, complementándose con instrumentos del viejo continente como la guitarra.

En los ritos de sacrificio⁵⁹ la danza estaba presente, se rendía honor en una ceremonia a los dioses principales,⁶⁰ se agradecían los parabienes, en su creencia se prevenían de ser afectados por los desastres naturales que desde su cosmovisión era castigo de los dioses por desobediencia como pueblo. Dentro de sus danzas o rituales más importante se encontraban el culto agrícola, al sol, grandes celebraciones que realizaban en los días aciagos⁶¹ en honor a sus dioses.

⁵⁷ Las familias de apellidos chiapaneca como los Nigenda son portadores de conocimientos ancestrales, son oradores, músicos tradicionales de tambor y pito y tienen una opinión distinta sobre porque no revelar todos los secretos rituales que ya no se muestran en las fiestas de los chiapanecas.

⁵⁸ Fiesta nocturna con baile y música.

⁵⁹ En los temas centrales de las fuentes y estudios que tratan de la religión mesoamericana el sacrificio de animales está presente. En cuanto a la forma de sacrificio humano pudo haber existido el degollamiento, si es correcta la identificación que hicimos de una figurilla de barro que parece representar al dios *Xipe Totec* (Navarrete, 1996: fig.84c).

⁶⁰ Poseían varios dioses: *Nacayola*, era el principal, *Cipatonal*, el de la agricultura. Sus sacerdotes les llamaban Popes y tenían una sacerdotisa, que era la intermediaria entre los hombres y los dioses y que le llamaban Luya (Corzo, A.M. 1964, *Historia de Chiapas, los Cuentos del abuelo*; p.23).

⁶¹ Eran los días o tiempos de siembra, antes de la lluvia. Los chiapanecas tenían la creencia de que en dos momentos del año el sol entraba en cenit o formaba un cuadrante su sombra con la tierra y era el momento de pedir su alimento y parabienes a sus dioses.

En estas manifestaciones, la danza ocupaba un lugar central. Por esto la danza es tan antigua como el hombre, con ella surgió la música acompañándolo para contar su historia, triunfos, guerras, batallas y conquista cultural, así de importante fue la música de los chiapanecas en su desarrollo como pueblo guerrero, agricultor, cazador, danzante y temeroso de sus dioses, los cuales tenían relación con los animales, como las aves, el colibrí y los felinos como el tigre o Calalá.⁶²

Se considera danzas originaras o propiamente indígenas de los Chiapan, aquellas que existían antes de la conquista como el Colibrí y Calalá (Junio).⁶³ En la Colonia tienen connotación las danzas de Los parachicos y Chuntá (enero), Naguarés y Alférez (agosto) producto del mestizaje cultural entre los chiapanecas y la religión cristiana.

Entre las danzas autóctonas como la danza del colibrí o Burrioncillo es nombrada por primera vez por Fray Francisco Ximénez en su libro *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, en este libro consigna una danza o manifestación ritual chiapaneca que se realizaba cada cuatro años, en la que se ofrendaban atados de cañas lujosamente ornamentados con muchas flores, sin decir las fechas. También menciona en su libro la danza de *Nuriñangui* (El Burrioncillo), la personificación de la pequeña ave, como salía un personaje-actor elegantemente vestido como tal, en comparsa con muchas personas más vestidas de animales silvestres, bailando un son zapateado.

⁶² La deidad como elemento de cohesión social para los chiapanecas, connotaba su organización política-religiosa. El colibrí significaba el amor y fertilidad, esta danza la representaban vestidos de forma elegante como una obra de teatro precolonial, mientras que la danza ritual del tigre para los chiapan significaba la bienvenida al solsticio de verano, era un pueblo politeísta con actividad religiosa intensa en dónde el sol y la tierra representaban la energía vital.

⁶³ Se consideran danzas que existían antes del trauma de la conquista o confrontación de españoles e indígenas. Fray Francisco Ximénez. (15 de Septiembre de 1965), *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, Guatemala, Guatemala, Ministerio de Educación, (volumen 3). Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular., pp. 82-84.

El Calalá o *Calaahlau*⁶⁴ en lengua chiapaneca, esta danza se entiende como la representación de una jícara o un jicalpextle con fondo azul, así representaban el cielo los chiapanecas. La constelación del Can Menor o canícula era llamada *Nalaalau* (ciervo o venado del cielo) por los chiapanecas. Tenían la idea figurada que tiene la canícula o can Menor (Perrito) actualmente, que acompaña al sol en su salida en la temporada de la canícula, y que para los chiapanecas era un venado (*Lahaa*), el que lo hacía de acompañante. Danza ritual chiapaneca al solsticio de verano, representada en el cerro del tigre, (*Ndiliñumburé*) el jueves de Corpus Cristo en la finca *Culatii* (El algodonal), personificado por un hombre vestido de venado y nueve vestidos de tigre.⁶⁵

La danza de los Alférez y Nahuáres,⁶⁶ es una derivación montada a caballo de la danza de Moros y Cristianos, cuyo origen se remota en el centro de México al momento inicial de la evangelización, el 4 de agosto de 1959 se representó por última vez en Chiapa de Corzo, durante el Corpus Christi de 1957 salió también por última vez el calalá o el baile del venado o del tigre (Navarrete, 2010, p.59).

Los chiapanecas utilizaban máscaras de animales en esta danza que adquirió con el tiempo elementos del credo cristiano, podemos observar que en el interior de diversas celebraciones cristianas, que detrás de ello existen rasgos culturales de nuestros antepasados chiapanecas: Un hombre se disfraza con una máscara grotesca y se coloca en la cintura y cuero de res, llevando en la mano un fuerte látigo; lo acompaña un ayudante

⁶⁴ Significa dónde el venado o ciervo del cielo. *Lahau* (venado o ciervo), y *Nalau* (jícara, jicalpextle).

⁶⁵ Dato obtenido del vocabulario Chiapaneca referente a las expresiones de la danza en el *Diccionario de la lengua Chiapaneca*, del autor Aguilar Penagos Mario.

⁶⁶ Para las personas que se interesan en la cultura chiapaneca, enfatizan que más que una danza es una representación del encuentro o confrontación del indio chiapan con el español, los músicos son parte de este escenario al interactuar con los personajes con los sonos propios de la provincia chiapaneca.

disfrazado también grotescamente de diablo, con el cuerpo embadurnado de negro. Salen del monte y entran al pueblo bailando, dando saltos el demonio alrededor del Calalá a quien hace reverencias de cuando en cuando. Participan los niños quienes curiosos son llevados por sus madres para que sean azotados por este personaje, quien, después de pegarles, les obsequia nanchis. El diablo se ocupa de perseguir a los niños y en llevarlos por la fuerza en presencia del Calalá.

El Calalá representa cierta divinidad de los montes, que viene al pueblo a azotar a los niños, a fin de que crezcan sanos y fuertes, y cada vez que efectúa esta operación, pronuncia palabras en lengua chiapaneca, como una especie de innovación conjuro, cuyo significado se ha perdido. Esta ceremonia es amenizada por un pequeño tambor y un pito, con los que se toca un son especial y monótono.⁶⁷

A través de la danza los indígenas pensaban que cruzaban un canal para transformarse o trascender, que posteriormente adquirirían cualidades, fuerza, poder. Creían transformarse en dioses y los dioses en seres humanos visitando la tierra por un momento,⁶⁸ el mito sigue perdurando en la memoria de los chiapanecas.

⁶⁷ Corzo M. A. (2010), *Tribu: Chiapas.*, En Revista Educativa Diversa. Junio-Diciembre, p.15.

⁶⁸ El antropólogo Carlos Navarrete en su libro *Oraciones a la cruz y el Diablo (oraciones populares de la Depresión Central de Chiapas)* cita la hipótesis planteada por Villa Rojas (1963, pp. 243-260) del nahualismo como control social en las cercanas comunidades mayenses de Chiapas. En otro trabajo sobre etnografía moderna de la región (Navarrete, 1968 a., pp. 61-62 y 82) transcribe un relato en que figura la creencia en nahuales en las vecindades de Chiapa de Corzo.

1.5 Hibridación musical

La música el canto y la danza es unidad de comunicación, elementos que después se consolidaron en la palabra, expresión corporal y el lenguaje. En los encuentros que formaron a las primeras sociedades del mundo colonial americano, la música llega a ser tan importante como el habla natural, convirtiéndose en un terreno del intercambio que trascendió muchas barreras originales (García de León, A., 2002, p.79).

Los Frailes se encargaron de recopilar ciertos cantos que les ayudaron a comprender, aprender su lengua y hablarles del evangelio en chiapaneca. Esta articulación indígena-castellana constituye una hibridación porque deriva en una música mestiza llegando a constituir una fuerte tradición en Chiapa de Corzo hasta nuestros días como es la celebración a San Sebastián Mártir en dónde se interpretan alabados antiguos de los chiapanecas y en español.

En líneas generales, el término “hibridez” o “hibridación” da cuenta de los procesos y resultados de la mezcla de diferentes culturas en América Latina. El término ocupa un lugar

destacado en el pensamiento y discurso crítico sobre América Latina, junto a otros términos que en la misma tradición, han procurado explicar la diversidad de la realidad cultural latinoamericana y sus debates entre la conciliación y el conflicto (Gómez L., 2010, p.134).

La conquista y el choque de dos mundos fue el inicio del fenómeno de hibridación cultural y asociado con la modernidad que se manifiesta a mediados del siglo XVIII y en el XX se configura en la lógica del mercado productor de consumidores y rearticulador de identidades ciudadanas en la globalización⁶⁹ y en las intersecciones entre la cultura de élite, la industria cultural y la cultura popular, así como el papel que el estado y los organismos privados juegan en los procesos generados por las reglas de producción simbólica de los bienes culturales (García Canclini, 1989, p 15).

Para Canclini, el concepto de hibridez contribuye a identificar y explicar “múltiples alianzas fecundas” y alejarse de los discursos biologicistas de la raza. García Canclini distancia con claridad el concepto de hibridez de las mezclas raciales, a las que suele referirse el concepto mestizaje⁷⁰ y del sincretismo, con el que se designa a las fusiones religiosas.

Este proceso fue trágico en América, el encuentro fue una verdadera masacre, una lucha por apropiarse de tierras, oro y recursos naturales. Los soldados españoles justificaron la

⁶⁹ Carlos Montemayor, autor mexicano, define que ‘la globalización es producto de la construcción de un nuevo orden internacional promovido por la Trilateral con el fin de proteger los intereses de las multinacionales de los países de América del Norte, Europa Occidental y Japón. La comisión Trilateral fue creada por iniciativa de David Rockefeller en julio de 1973 al reunirse en las oficinas centrales del City Bank en Manhattan alrededor de 200 personalidades de la política, las finanzas, la industria y la academia provenientes de las tres regiones citadas en el contexto de la Guerra Fría, la Trilateral promovió la apertura de sus capitales y productos a lo que se llamó libre mercado y ahora se conoce como globalización’.

⁷⁰ Generalmente este concepto se refiere a las mezclas raciales, como discurso biológico de la raza y etnicidad.

explotación de los indígenas ante la corona española mostrándolos como salvajes, monstruos y paganos adoradores del diablo. En esta fusión religiosa se interpreta el significado de los rituales que practicaban y su importancia actual en las tradiciones musicales de Chiapa de Corzo. Mario Nandayapa refiere a la música y danza de los chiapanecas como: “El reflejo de un alto carácter bélico, el vigor manifiesto dista mucho de otras representaciones indígenas de Chiapas”.⁷¹

La música tradicional actual en Chiapa de Corzo es la hibridación de la música originaria chiapaneca con la música religiosa castellana puesto que los frailes observaron por largo tiempo los oratorios ceremoniales y música indígena para identificar su estructura de lenguaje, cantos religiosos indígenas para interpretarlas en castellano con adaptación a la música sagrada, que más tarde sería escuchada en festividades y ceremonias cristianas como alabanzas al santoral (Navarrete C. 1974,. p.19-52). Cultura, música y danza son los elementos que rodean nuestro objeto de estudio, conocer su historia, de pasado a presente, presente a pasado para reconstruirla.

Es en la fiesta del mes de enero en Chiapa de Corzo en dónde se une el ritual y la identidad (se identifica el mito, se reviven y recuperan ancestrales tradiciones), connotando elementos como la estructura de la comunidad (su práctica festiva), la música como un ritual practicado, las transformaciones que surgieron de la dinámica de la sociedad actual en dónde el chiapaneca preserva su cultura ancestral con un nuevo rostro de la identidad mestiza.

La comunidad de músicos tradicionales de Chiapa de Corzo son herederos de la cultura viva que allí se percibe, sus danzas, música, alabados, festividades, su lengua que poco a

⁷¹ Nandayapa, M, Investigador y Literato. Entrevista realizada el día 29 de Abril del 2013.

poco tratan de recuperar e identificamos estructuras sociales, políticas, culturales, económicas y de historia en los Chiapanecas, por esto Chiapa de Corzo es considerada por investigadores como Carlos Navarrete, Jan de Vos y Thomas Lee (los dos últimos fallecidos) como una gran metrópoli en dónde se desarrolló la cultura, el comercio, movimiento intelectual por la presencia de viajeros de diferentes culturas mesoamericanas, su paso por este corredor comercial era necesario por ser una vasta región cultural.

Capítulo II

La música tradicional. Un problema de investigación en Estudios Culturales

2.1 Problema de investigación

Las instituciones culturales o del quehacer cultural en la entidad, equivocadamente ven las celebraciones de Chiapa de Corzo como un carnaval y no un ritual sagrado porque desconocen a fondo el significado de mencionada celebración, para este sector oficial es una moda o parte del turismo local e internacional, bajo esta mirada se violenta la autonomía de la misma celebración, la cual adquiere también tintes políticos, de poder, pero no de difusión, de preservación , rescate cultural, musical y ancestral.

En este siglo XXI en Chiapa de Corzo esta tradición permanece viva aunque cuenta con pocos lugares para su enseñanza, pues al institucionalizarse la cultura en el siglo XX, el ex convento de Santo Domingo de Guzmán inició con el taller de tamboreros y piteros, pero desconocen los elementos de ritual sagrado que conservan ciertas familias del municipio con origen chiapaneca.

Actualmente el ex convento y la casa de las tradiciones no cuentan con este taller. De acuerdo a informes otorgados por los propios trabajadores, es un espacio de la propia

cultura chiapaneca que no tiene el mismo peso o interés por parte de los directores como lo tienen otros talleres como la elaboración de laca y bordado del traje de chiapaneca. Por su parte la presidencia municipal tiene cuatro años realizando el encuentro de tamboreros y piteros como espacio alternativo para que los grupos de músicos tradicionales tengan presencia en una fecha diferente a las fiestas de enero⁷².

Al tener estos datos como referencia, me di la tarea de iniciar la investigación de campo ubicando a los músicos tamboreros y piteros representativos de Chiapa de Corzo encontrando que pertenecían a las familias de origen chiapaneca de apellidos en lengua chiapan, también encontré la práctica de la enseñanza en talleres en sus propias casas, esto como tradición familiar y práctica comunitaria.

Chiapa de Corzo por ser un pueblo con vasta tradición indígena y colonial tiene características que lo hacen único en la región cultural. La presencia de los músicos tradicionales son importantes en su historia social, cultural y local. Ninguna imagen es celebrada sin el júbilo de músicos y danzantes, la música es un elemento importante en estas procesiones. Se puede escuchar en la gran mayoría de los días del año a los músicos recorrer las calles de los diferentes barrios, que van atrás del santo alabado.

Los anuncios de las iglesias además de las fiestas patronales son realizados por los tamboreros y piteros, es preciso describir que ahora estos anunciantes son también niños y jóvenes, incluso observe niñas tamboreras y niños de 4 y 5 años con este instrumento y la flauta de carrizo. La historia social de Chiapa no puede ser legítima sin la mirada y

⁷² En el año 2013 y 2014 fui espectadora de mencionado evento en dónde participan músicos tradicionales de Acala, Suchiapa y Chiapa, además de colonias o ejidos que pertenecen a la cabecera municipal de Chiapa de Corzo.

reconocimiento a labor principal de los músicos tradicionales, ellos pertenecen a este imaginario de la cultura local y tienen un lugar privilegiado en la cosmovisión chiapaneca.

Una nueva manifestación de la importancia social, cultural de los músicos es que ya son vistos acompañando la carroza de los difuntos, ya no sólo a los patrones de parachico que mueren, sino a personas o personajes del pueblo que son despedidos en su última morada con música de tambor y pito.

Ante estas circunstancias se realizó la presente tarea de investigación sobre la música chiapaneca, propia de los Chiapan, identificando donde están los talleres, maestros y aprendices, qué hacen y hacia dónde va esta música que ya camina sola desde antes de la llegada de los españoles a estas tierras. Este trabajo se enfocó en investigar el camino del músico como maestro y aprendiz, con el fin principal de preservar estos sones y alabados que aún existen en la memoria de unos cuantos maestros e inquietos alumnos en escasos barrios de Chiapa.

A partir de estos acercamientos se genera una pregunta rectora y cuatro complementarias para realizar la investigación de los músicos tradicionales: ¿Cómo los tamboreros y piteros se han formado en cuatro generaciones en el arte de la música tradicional y qué papel juegan dentro de la sociedad: fiestas e idiosincrasia del pueblo, su participación en las danzas, elaboración de instrumentos, en suma, en la preservación de los saberes de su arte?, ¿De qué manera los maestros han formado en el arte de la música tradicional a las siguientes generaciones?. ¿Cómo la música tradicional se articula con la danza en las fiestas locales que sustentan en los antiguos ritos y mitos de los chiapanecas?,

¿De qué manera ha afectado la modernidad y modernización en la permanencia de la música tradicional?

Objetivo general

•Investigar un proceso de formación de los músicos tradicionales (tamboreros y piteros), de Chiapa de Corzo en tres generaciones mediante la interpretación del lenguaje simbólico en los rituales acompañados de música tradicional dentro de un contexto atravesado por la modernidad y la modernización, a fin de reconstruir la historia social y cultural del grupo musical de Chiapa.

Objetivos específicos

•Sistematizar (profundizar o indagar) un proceso de formación de los músicos tradicionales de la cultura de los chiapanecas en cuatro generaciones.

- Recuperar e interpretar sus saberes ancestrales, su educación tradicional en el arte de la música y su presencia en la sociedad de Chiapa de Corzo.**

•Explicar los elementos que rodean su tradición musical como la danza, el parachico, músicos e instrumentos en el contexto de la modernidad y la modernización.

•Contribuir en la preservación del arte de la música tradicional de Chiapa de Corzo.

2.2 Justificación

La justificación para realizar este trabajo de investigación es identificar, presentar y difundir la riqueza musical que aún prevalece en Chiapa de Corzo a través de sus músicos tradicionales, sus enseñanzas y prácticas de este ritual ancestral en sus fiestas, en las misas en la iglesia dónde se manifiesta el proceso de hibridación cultural con elementos míticos y rituales como el Parachico y los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo.

Por eso la presente investigación es importante en los estudios culturales que se realizan en Chiapas y es pertinente compartirlo con todos los interesados en estudios culturales musicales y disciplinas a fines.

En mi experiencia como músico e interprete (mi instrumento es la voz) mi interés por ver hacia la música chiapaneca es porque crecí en dos escenarios culturales entre el estado de Oaxaca (la región del Istmo de Tehuantepec) y mis estudios universitarios los realice en la Facultad de Humanidades de la UNACH, siempre estuve empapada de las costumbres y

tradiciones del estado, de ritmos y géneros musicales diversos, desde un son istmeño, hasta una banda de instrumentos de viento, música clásica, ópera, música popular y tradicional de tambor y pito, contemporánea. Mis gustos musicales y oído musical se desarrollaron en ambos contextos culturales que guardan similitud musical⁷³, por eso me siento identificada con mi sujeto-objeto de estudio los músicos tradicionales que son guardadores y guardianes de un conocimiento musical importante para los pueblos mesoamericanos y su aportación a las nuevas generaciones, enfatizando para los interesados en salvaguardar esta música que ha caminado sola por muchos siglos posteriores a la invasión europea.

Por esto es de mi interés dar cuenta de cómo se forman los músicos tradicionales a fin de preservar un conocimiento que de tan cotidiano nos pasa desapercibido, y, sin embargo, constituye un acervo de saberes de suma importancia para acercarnos al conocimiento de la historia social, ritual y religiosa de la cultura chiapaneca. Esta fiesta ritual presenta disputas o tensiones en un campo de poder político y cultural, por ser considerada la fiesta más grande de la entidad, por la duración de días en que transcurre y las modificaciones que presenta por los visitantes de otros municipios que llegan a bailar de parachico y vestirse de chiapaneca, músicos con instrumentos de metal, de viento, de bandas nortañas y los escenarios musicales no dan espacio para que se presenten en ellos los músicos tradicionales con su anuncio de la fiesta grande, son invisibles para las autoridades que presentan espectáculos y hacen de esta celebración un carnaval, ajenos y lejanos de interpretar el significado del ritual mayor del pueblo chiapaneca.

Estas transformaciones se reflejan en el uso de las nuevas tecnologías, la proyección que el estado hace de la fiesta tradicional de enero a través de las instituciones como Secretaría

⁷³ En el istmo de Tehuantepec las danzas de origen prehispánico como el Pez Sierra, también se toca con tambor y pito de carrizo.

de Turismo del estado y Federal, las publicaciones y referencias en los medios masivos. Por eso es importante apoyarnos en este proyecto, en la historia oral para construir historias de vida que nos acerquen o muestren los rasgos más cercanos para interpretar realidad de este grupo cultural. Es lamentable expresar en estas líneas que la propia Casa de Tradiciones de Chiapa de Corzo, el Exconvento de Santo Domingo, no cuentan con la presencia de músicos tradicionales para dar talleres a los jóvenes interesados en aprender a tocar los instrumentos propios de la cultura chiapaneca, durante mi proceso de investigación de trabajo de campo en el año 2013 y 2014, este espacio sigue sin la presencia de estos personajes medulares en las celebraciones del municipio.

2.3 Metodología

Investigar el proceso de formación de los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo, descendientes de la cultura chiapaneca, haciendo referencia del porqué el interés en indagar, observar, obtener información y resultados en el campo de los EC sobre la práctica de la música indígena y su relación con la danza, es precisamente la ruta a seguir para enriquecer estos nuevos trabajos culturales importantes en el campo de investigación de los estudios musicales en nuestro contexto regional.

En este diálogo musical y de entramado simbólico de los chiapanecas suceden y transcurren acontecimientos extraordinarios como sus mitos, costumbres, las construcciones coloniales, sitios arqueológicos, su río, el Cañón del Sumidero, su gente, los sones, los músicos, los danzantes. Estos elementos son compartidos a través de la oralidad, de las historias que cuentan las personas de tiempo, de edad, de boca en boca, de una generación a otra, de abuelos a nietos, de padres a hijos.

Este trabajo se interesa en investigar el conocimiento local⁷⁴ inmerso en el discurso del músico tradicional de Chiapa de Corzo, que es otra forma de fuente oral de narración por parte de los sujetos o personas de un determinado lugar en dónde se desarrolla una dinámica cultural y de vida. La función social-cultural del músico dentro de la comunidad es importante, desde su presencia y participación en un alabado sencillo hasta la ejecución de un zapateado que requiere de la guía de la flauta que es un instrumento prehispánico más antiguo de los pueblos de Mesoamérica.

Describir los elementos de su cultura, la transformación que ésta presenta en la actualidad, analizar la cultura musical de Chiapa de Corzo y devolver a los músicos piezas rescatadas en la década de los 20's y finales de los 40's por el músico académico Conrado Coutiño y por el investigador Luis Sandi, son parte de lo que motivó a realizar la investigación presente.

En este camino descriptivo se recurrió al conocimiento local, que es el recuerdo personal de los sujetos basado en las experiencias propias como informantes y no suele pasar de generación en generación excepto en formas muy abreviadas, como por ejemplo, en el caso de las anécdotas privadas de una familia. (Prins, G. 2006, p153).

Por eso la importancia de la transmisión de este conocimiento en las familias de los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo, que comparten este proceso en espacios cerrados, retroalimentando el significado del ritual de la fiesta de Enero. El saber cotidiano o “contenido del saber cotidiano” de los músicos tradicionales, es la suma de

⁷⁴ En su obra *Conocimiento Local*, Clifford Geertz manifiesta que otorgar a los objetos de arte una significación cultural, es siempre un problema local; sin importar cuán universales pueden ser las cualidades intrínsecas que le otorga su poder emocional, el arte no significa lo mismo en la China clásica que el Islam clásico, entre los indios pueblo del suroeste de los Estados Unidos que en las tierras altas de Nueva Guinea. (2004, p.120).

nuestros conocimientos sobre la realidad que utilizamos de un modo efectivo en la vida cotidiana del modo más heterogéneo⁷⁵ (como guía para las acciones, como temas de conversación).

En mi tarea y recorrido por identificar quienes son los maestros músicos tradicionales que aun comparten sus saberes, fui apoyada por el maestro y músico descendiente de la familia chiapaneca y por muchos años herederos del compromiso como patrones de parachico y maestros de tambor y pito, Nereo Nigenda Fernández, quien vive en el barrio de San Antonio Abad, después ubique al actual patrón de parachico Guadalupe Rubicel Gómez Nigenda en el barrio de San Jacinto, primo hermano de Nereo, quien también enseña a los jóvenes y adultos que acuden con él. Es preciso mencionar que por tener el cargo que le heredó su antepasado, tiene autoridad moral y patriarcal para enseñar e incluso ser selectivo en quien dedica su tiempo y saberes para instruir y enseñar.

En un segundo recorrido, guiada por el joven músico (tambor) Edwin Camas, me mostró la ruta y ubicación de la tercera casa taller ubicada en el barrio de San Vicente, allí se encuentra el patrón de la danza del Caballito de Petate y se llama Vicente como el santo de su barrio, él desde el año 2005 enseña a los jóvenes músicos y niños danzantes. La cuarta casa taller en el barrio de San Pedro, en donde el patrón de la danza del Colibrí o Burrioncito, el señor Heriberto López Juárez enseña a jóvenes y mujeres.

Los cuatro maestros músicos tradicionales, aprendieron de otros maestros y de sus familiares, quienes les heredaron estos saberes cotidianos⁷⁶ y lenguaje musical, el discurso

⁷⁵ Heller, Ágnes, (1970), *Sociología de la vida cotidiana*, p.525.

que en su medio nace como herederos de un vasto conocimiento prehispánico, es compartir vivencias⁷⁷ y respeto a sus deidades, esto lo demuestran en sus danzas, en la ejecución de sus sones y pronunciación de alabados.

De esta forma fueron identificados los cuatro barrios en dónde aún existe la educación y proceso de formación del músico tradicional de Chiapa de Corzo. Esta investigación de campo me acercó a delimitar que son pocos los maestros que comparten lo que aprendieron con sus grandes maestros, abuelos, amigos, padres.

Realicé entrevistas personales, derivadas de las preguntas rectoras en mi investigación, para acercarme a entender su proceso de formación y como sistematizan esta información a través del método cualitativo de la historia oral y la memoria colectiva.⁷⁸

Para caminar en esta ruta de testimonio, vivencias y tradiciones de los músicos de Chiapa, recurro a la historia oral, en dónde la palabra se convierte en instrumento temporal que va más allá de escuchar los relatos. Es introducirse en la historia del personaje, de su instrumento, del tambor y pito de carrizo, es detenerse en el silencio para comprender el

⁷⁶ Debemos de poner de relieve la existencia de un determinado mínimo de saber cotidiano: la suma de los conocimientos que todo sujeto debe interiorizar para poder existir y moverse en su ambiente. Nos referimos al conocimiento de la lengua, de los usos elementales, de los usos particulares y representaciones colectivas normales en su ambiente, del uso de los medios ordinarios. Hay que notar que según las épocas y los estratos sociales no sólo cambia el contenido de tales conocimientos, sino también su extensión. (Ágnes, 1970, p. 526).

⁷⁷ Es como si quisiéramos sustraer un lapso de la continuidad del tiempo, podríamos reconocerlo, podríamos comprenderlo, pero siempre permanecería en esa continuidad ligado a la sucesión de los hechos pasados. (Hans – George Gadamer, 1999, p. 107)

⁷⁸ La historia oral ha venido a cubrir un vacío manifiesto en la práctica de hacer historia contemporánea, la historia oral ha sido una decidida impulsora y ha propiciado no sólo su utilización, sino su enriquecimiento con el aporte de nuevos enfoques y perspectivas de análisis, básicamente y en torno a lo que constituye su materia primaria: la oralidad. Es en el campo de la historia oral en dónde encontramos la memoria colectiva, la que nos ayuda a reconstruir la historia de la comunidad social dónde están insertos los narradores. (Aceves Lozano, Jorge. (1997). Un enfoque metodológico de las historias de vida. En Graciela Garay (coord.). *Cuéntame tu vida. Historia oral, historias de vida*, México: Instituto Mora/Conacyt.

lenguaje del instrumento, de los golpes del tambor y las notas de la flauta de carrizo, el ritmo, la cadencia y dar paso al sonido en su totalidad.

En la historia oral es dónde encuentro este proceso de comunicación e íntimo con mis informantes más natos, los maestros y alumnos (aprendices) es el enfoque en dónde logro obtener los saberes pasados y pensamientos recientes. También nos da el entendimiento de las historias de vida,⁷⁹ para ahondar en la vida de nuestros entrevistados del mundo cotidiano o común en que se desenvuelven y suceden esos acontecimientos extraordinarios que me comparten a través de la oralidad.

Desde sus inicios como campo disciplinario, la historia oral ha pretendido aportar un más profundo conocimiento de los procesos sociohistóricos y culturales que son dignos de atención en los tiempos presentes. Pero lo ha hecho con base en la necesidad de cuestionar y replantear críticamente la práctica misma del historiador o del investigador positivista más convencional; cuestión que requirió de tomar en consideración a los sujetos sociales antes invisibles para la historiografía convencional y dominante; en desplegar nuevas miradas críticas sobre las fuentes de la historia oficial; y en afrontar el desafío de construir sistemáticamente “nuevas fuentes” con base en la palabra para la “versión propia” (1997.p.9).

La historia de vida que utilicé en mi investigación es de tipo temática,⁸⁰ porque me interesa un periodo especial de la vida de educación-aprendizaje de los músicos. De

⁷⁹ Inmersa en el ejercicio oral, su interés es la experiencia humana concreta y del acontecer sociohistórico, cómo lo expresan los sujetos sociales considerados; y porque va a intentar destacar y centrar su análisis en la visión y versión de experiencia de los actores sociales con que se relaciona, la utilización de las historias de vida, se ha perfilado como uno de los recursos más idóneos para lograr esos fines. (1997, p.10).

⁸⁰ Las historias de vida propician el desarrollo de la práctica historiográfica metida a la recabación y el análisis de los testimonios orales y los relatos personales. En la historia de vida enfatizamos sólo un aspecto problemático de la vida del narrador, o sea, abordando un solo tema o cuestión en el curso de la experiencia

maestros del pasado, a maestros músicos en el presente que son patrones de Parachico y enseñan a niños, jóvenes y adultos. Por medio de este método cualitativo (estudio descriptivo) pretendo aproximarme al proceso de formación que comienza en la observación en los talleres en este espacio tan importante y connotación de lo sagrado. Es en este espacio dónde se descifra el círculo formativo o cultural, el cual considero en este tiempo un espiral porque el aprendizaje, la educación se hace más grande en un proceso formativo.

Una vez que logré ubicar las casas taller y realizar las primeras entrevistas con los maestros músicos me di la tarea de realizar el ejercicio de analizar e interpretar los testimonios, para esto me apoyé en la ciencia de la interpretación o la hermenéutica⁸¹ para comprender y ver de varios ángulos el espacio y objeto de estudio, para no cometer el error de dar una interpretación propia, sino guiada de acuerdo a sus características que fortalezcan el análisis del objeto de estudio. Interpretar como se han dado los procesos de formación vistos desde su propia cultura e historia.

El ser humano es por naturaleza interpretativo, el círculo hermenéutico en el cual se desenvuelve es infinito, no existe verdad, sino que la hermenéutica dice su verdad, es

de vida del entrevistado. Esto permite realizar una variante que serían las historias de vida cruzadas o múltiples de personas pertenecientes a la misma generación, conjunto, grupo, territorio, etc., con el objeto de realizar comparaciones y de elaborar una versión más completa y polifónica del tema, /problema objeto del interés de la investigación. (1997,p. 12-13)

⁸¹ El método hermenéutico buscará insertar cada uno de los elementos del texto dentro de un todo redondeado. Donde lo particular se entiende a partir del todo, y el todo a partir de lo particular. Así, pretende explicar las relaciones existentes entre un hecho y el contexto en el cual acontece. Esta hermenéutica tradicional es sin embargo rebasada en nuestro campo de estudio e investigación por la hermenéutica fenomenológica que permite ser mediadora entre las estrategias de observación y el conocimiento subjetivo. Martín Herrera, 1997, *Manual de Antropología de la música*, p. 62.

deconstructiva para reconstruir la vida de otra manera, ve el mundo⁸² y lo comprende diferente a la hermenéutica de tradición filosófica. La hermenéutica ha influenciado las posturas de estudiosos que retomo para esta investigación y que sirvió en la elaboración de la obra de Gadamer con su obra *Verdad y Método*, al gran pensador Paul Ricoeur, autor del libro *Hermenéutica y ciencias humanas*, así como en la antropología interpretativa de Clifford Geertz también se ha dejado influir por estos autores.

Los maestros son de origen chiapaneca, personas de oficio y cultas que aportan a esta práctica como una labor social a su comunidad emanado del conocimiento heredado de la práctica de sus abuelos, maestros y amigos que les instruyeron.

Mi universo de estudio está constituido en cuatro generaciones de la siguiente manera:

Nombres	Primera Generación	Segunda Generación	Tercera Generación	Cuarta Generación
1.-Ursulo Hernández Pola	(1907-1945) 38 años como maestro de tambor, pito y patrón de parachico			
2.-Atilano Nigenda Mendoza	(1945-1968) 23 años como maestro de tambor, pito y patrón de parachico			
3.-Arsenio Nigenda Tahua	(1968-1999) 31 años como maestro de tambor, pito y patrón de Parachico			
4.-Manuel Capito	(1968-1985) Oficial que sirvió			

⁸² El mundo comprendido en nuestro caso como cultura, tradición, música y músicos tradicionales.

Nigenda	40 años y maestro.			
5.-Guadalupe Rubicel Gómez Nigenda		(1999- 2014) 15 años como maestro y actual patrón de parachico.		
6.- Nereo Nigenda Fernández		(2000-2014) 14 años como maestro de tambor y pito.		
7.- Gil Humberto Pascacio Robles			(2005-2014) oficial de patrón de parachico, pitero	
8.- Rolando Díaz Rincón			(2005-2014) Aprendiz de tambor	
9.- César Augusto Espinoza Nucamendi			Aprendiz, Pitero, (2004-2013)	
10.-Jorge Espinoza Pérez			Aprendiz Tambor(2005-2013)	
11.- Vicente Pérez Pérez				Maestro de pito y tambor desde el año 1998 como patrón de la danza del Caballito de Petate en el año (2005-2014).

12. Rosember Pérez Pérez				Inició en el año 2002, en el barrio de Santa Elena con el maestro Hermilo, después acude con Nereo Nigenda (2004), finalmente en el 2005 se integra como músico, pitero en la danza del Caballito de Petate.
13.- José Armando Pérez Hernández				Aprendiz de tambor (2007-2014), músico de la danza del Caballito de Petate
14.- Heriberto López Pérez				Maestro de la danza Colibrí o Burrioncito (2009). Toca tambor, pito y caracol. Su inicio como maestro (1995-2014)
15.- Sergio Álvarez Gómez Castro				Aprendiz, Tambor (2009-2014)
16. Florentino Gómez Castro				Aprendiz, Pito (2009-2014)

--	--	--	--	--

Para que ellos puedan compartir sus saberes depende mucho de sus condiciones de salud o bien dejan esta encomienda a jóvenes músicos del mismo barrio que se encargan de enseñar a los demás pero no con el sentido ritual sino de acuerdo con la experiencia que obtuvo de su maestro tradicional.

Mi universo de estudio está constituido por los maestros Guadalupe Rubicel Gómez Nigenda (actual patrón de Parachico) y Nereo Nigenda Fernández. Ambos tuvieron como maestro a Manuel Capito Nigenda⁸³ en los años de 1970 a 1985, a su vez, él fue enseñado por su abuelo Atilano Nigenda Mendoza (1945-1968), patrón de Parachico en ese periodo. Para esta investigación ellos conforman la primera generación, además entreviste a tres generaciones de músicos tradicionales, el universo de músicos lo obtuve de estos maestros que conservan talleres en sus casas y fue el cronista de Chiapa de Corzo, Alberto Vargas Domínguez me dio datos importantes de la primera generación de grandes maestros fallecidos.

Atilano Nigenda instruye a su hijo Arsenio Nigenda Tahua⁸⁴ (1968-1999). En el tiempo del patrón y músico Atilano Nigenda vivió también quien es considerado una institución como músico tradicional de tambor y pito en Chiapa, además de ser también patrón de Parachico, me refiero a Ursulo Hernández Pola (1907-1945), quien enseñó al músico Atilano Nigenda y hereda el cargo de patrón. Considero que estos tres hombres fallecidos,

⁸³ A diferencia de los maestros que se mencionan más adelante, Manuel Capito Nigenda no fue patrón de Parachico, sino oficial y fue quien instruyó también al actual patrón de parachico Guadalupe Rubicel Gómez Nigenda.

⁸⁴ Este personaje también fue patrón de parachico en las fechas mencionadas

pertenecen a una primera generación importante de la vieja escuela de tamboreros y piteros de Chiapa, definiendo así mi arco temporal de un periodo que comprende de 1945 al 2013.⁸⁵

La segunda generación es a la cual pertenecen los músicos Nereo Nigenda Fernández (tambor y pito, 2000-2014) y Guadalupe Rubicel Gómez Nigenda (1999-2014), quienes compartieron la enseñanza de los mismos maestros,⁸⁶ principalmente Guadalupe Rubicel, quien recibe el cargo de Patrón de su abuelo Atilano Nigenda Mendoza.

La tercera generación es la que conforman los alumnos o aprendices de Rubicel Gómez Nigenda y Nereo Nigenda Fernández, en el caso del primero formo al pitero Gil Humberto Pascacio Robles y el tamborero Rolando Díaz Rincón, ambos iniciaron la instrucción en el año 2005 al 2014 sirven como oficiales.⁸⁷

Los alumnos de Nereo son los piteros César Augusto Espinoza Nucamendi (2004-2013) y su hijo Jorge Espinoza Pérez (2005-2013), Nereo comenzó el proceso con sus hijos y actualmente tiene una generación de 17 alumnos, no todos son regulares en su asistencia pero recurren a él cuando tienen compromisos en una enrama o llamado de barrio, en anuncios de novenas y algo que actualmente viene a formar parte como nuevo elemento es que tocan en los recorridos de funerales, por las calles principales acompañando al difundo hasta su última morada. Esto sólo se realizaba con los patrones de parachico, pero ahora si lo desean los familiares y como gusto final del difunto, salen y tocan los sones de fiesta en su funeral.

⁸⁵ Estos grandes maestros conforman la primera generación de mi investigación, pero comprenden tres generaciones de una época de 1907 a 1999.

⁸⁶ Arsenio Nigenda Tahua (abuelo) y Manuel Nigenda Capito (oficial del patrón de parachico)

⁸⁷ Rubicel Nigenda ha formado aproximadamente a 10 generaciones de músicos tradicionales, entre tamboreros y piteros.

Una cuarta generación de músicos tradicionales pertenece a los patrones de las danzas del caballito de petate y del colibrí que pertenece al barrio de San Vicente y San Pedro. El maestro de músicos y danzantes del caballito es Vicente Pérez Pérez (2005-2014) quien tiene a cargo el grupo de niños y jóvenes desde que apareció nuevamente la danza en la comunidad de Chiapa de Corzo, sus alumnos que más le siguen son sus sobrinos el joven Rosember Pérez Pérez (2002-2014) y José Armando Pérez Hernández (2007-2014). Por su parte el maestro del barrio de San Pedro el señor Heriberto López Pérez (1995-2014) en su casa atiende a los jóvenes músicos de la danza del colibrí, en donde participan mujeres que representan los puntos cardinales de la tierra y la virginidad femenina, le siguen como aprendices los alumnos y hermanos Sergio Álvarez Gómez Castro y Florentino Gómez Castro ambos iniciaron en el año 2009.

En Chiapa de Corzo el número de músicos tradicionales en su mayoría está conformado por 90 jóvenes, este universo es aproximado ya que durante las festividades de enero se unen jóvenes de los municipios de Tuxtla Gutiérrez y Acala. Los maestros mayores han muerto por lo que son pocos los que aún enseñan a quienes los buscan de forma voluntaria, por aprender y no como retribución económica es un oficio y honor servir en las celebraciones de su pueblo.

Ellos aprendieron dentro de un proceso formativo en las culturas tradicionales, un pueblo vasto en música y audición, por eso se eligió para trabajar este proceso en el campo de los estudios culturales. Esta población musical ha sufrido transformaciones por la intervención de mecanismos institucionales porque hay cierto celo de guardar los secretos, esta es otra manera de la enseñanza “más que música es palabra”.

La complejidad del objeto de estudio se manifiesta y se encubre al mismo tiempo en el proceso de hibridación cultural,⁸⁸ resistencia cultural y tradiciones presentes a pesar del tiempo, superando aquel encuentro violento de los pueblos originarios con los españoles.

El pueblo de Chiapa mantiene vigente la alegría y júbilo. Su música es de gran valor pero también corre el riesgo de perderse en el tiempo, oralmente se conocen piezas que aún se tocan pero al escucharlas presentan alteraciones como el Parachico.⁸⁹ Actualmente muchos países se enfrentan a las nuevas demandas del sistema neoliberal, dentro de estas demandas se encuentra el turismo cultural (como intermediario entre el artesano, productor, artista, músico, investigador) el cual pretende la comercialización al máximo de los productos locales al mercado internacional.

Este pueblo se ha pronunciado para reivindicar la región de los Chiapanecas en la geografía del estado, sorprendiendo al grupo de poder hegemónico (representantes culturales de estado) el 21 de febrero del 2013 en el ex convento de Santo Domingo en Chiapa de Corzo, en donde expresaron en forma de declaratoria que desconocen rotundamente que continúe la difusión de que Chiapa fue fundado en 1528: “Chiapa de los indios, Chiapa de Corzo, la provincia de Teochiapan ya estaba fundada antes de la llegada de los españoles, exigimos el respeto a la unidad chiapaneca como pueblo milenario”.⁹⁰

⁸⁸ La hibridación cultural amalgama simultáneamente valores y prácticas propias de la modernidad con otras que pertenecen a lo más profundo de las formas culturales tradicionales, agudizándose esto por un proceso peculiar de sincretización, en donde ni lo tradicional ni lo moderno se presentan químicamente puro, (García Canclini, 1990).

⁸⁹ Afirma el músico Nereo Nigenda Fernández, que el protocolo del músico chiapaneca tiene alteraciones en el tiempo de ejecución de los sones, son más cortos en zapateados, comparsa y se le está enseñando a las nuevas generaciones de músicos de forma incorrecta, como si se tratara de música de carnaval. El mismo danzante o el personaje se ven amenazados por el nombramiento de Chiapa de Corzo como pueblo mágico (09 de Octubre del 2012).

⁹⁰ Esta declaratoria manifiesta que las personas en Chiapa de Corzo comienzan a verse de forma subjetiva, porque viven un contexto no sólo con la mirada hacia el mundo simbólico, también viven el contexto

Un esfuerzo en este trabajo es aproximarme a una idea más clara de la formación⁹¹ del músico tradicional dentro de esta cultura y el papel que juegan dentro de la sociedad:

Pero cuando en nuestra lengua decimos “formación nos referimos” a algo más elevado y más interior, al modo de percibir que procede del conocimiento y del sentimiento de toda la vida espiritual y ética y se derrama armoniosamente sobre la sensibilidad y el carácter (Gadamer, 1999, p.39).

Los maestros músicos tradicionales de Chiapa, aceptan 7 alumnos entre tamboreros y piteros, no aceptan más porque no todos regresan en el periodo que enseñan que generalmente son los días viernes y sábados. Los jóvenes aprendices desconocen que interaccionan en un proceso de educación de la música tradicional, en dónde piensan y sienten que sus tradiciones son menos importantes.

Estos tamboreros y piteros que pertenecen a un espacio cultural y de tiempo con amplia riqueza musical, preservan esta tradición medular en la danza y la música autóctona, prehispánica con ritmo y sonidos propios de los chiapanecas (mesoamericanos) además fabrican sus propios instrumentos (pito de carrizo), transmiten la enseñanza musical con otros grupos de músicos que proceden de familias de origen chiapaneca.

socioeconómico e histórico. Esta idea fue manifestada en presencia del Ex director de Coneculta Chiapas, Mario Uvence en el marco del día Internacional de la Lengua Materna en Febrero del 2013 por los diferentes grupos culturales de Chiapa, principalmente del Observatorio Salvaguarda del Patrimonio Material e Inmaterial de Chiapas.

⁹¹ Formación: es un vocablo que proviene del alemán y significa construcción, por ello es un proceso mediante el cual “el sujeto se compromete consigo mismo, al tomar a su cargo su propio proceso de desarrollo con base en su mirar y en su actuar sobre sí. (Gadamer, 1990, p. 37)

2.4 Tejido conceptual desde: una perspectiva transdisciplinaria.

Los autores que sustentan esta investigación son: Ágnes Heller, Carlos Reynoso, Néstor García Canclini, Miguel Alberto Bartolomé, Yúdice George, Gilberto Giménez, con conceptos como Saber cotidiano, Cultura, Hibridación cultural, identidad cultural-étnica y música.

Asimismo, el concepto de Saber cotidiano lo retoma de la obra *Sociología de la vida cotidiana* de Ágnes Heller, ella explica densamente el problema del saber cotidiano y lo define como: “una categoría objetiva y al mismo tiempo normativa. Es objetiva en cuanto la suma del saber cotidiano de una época, de un estrato social, de una integración, es relativamente independiente de lo que tal saber se convierte en patrimonio de un solo sujeto. Es normativa en cuanto que, para que un estrato o integración cumpla su función, es la totalidad de tal estrato o integración la que debe apropiarse de este saber cotidiano. Sin embargo, la suma de los conocimientos necesarios para el funcionamiento de la vida cotidiana en un determinado periodo puede ser no poseída por cada sujeto, y la posibilidad de que todos posean tal suma de conocimientos, disminuye paralelamente al desarrollo de la división del trabajo” (1970, p526).

El saber cotidiano se desarrolla en medio de la vida cotidiana de un pueblo, de una tribu, comunidad o sociedad, regidas por también por el concepto del tiempo. El grupo musical estudiado se encuentra o tiene un sentido de vida particular, de asimilarse culturalmente y

situarlos de tal forma como sujetos de estudio con significación cultural, es siempre un problema local, porque ser tamborero en Chiapa de Corzo y tener un saber propio no es igual que el conocimiento local de un músico zoque en Copainalá o de Tabasco, esto sin importar cuan mayores pueden presentar semejanzas. En su diálogo musical y oral al compartir por qué tocan de esa forma, para quien tocan o porque lo hacen, enfatizan su modo de empleo, sobre su dios o santo, sobre el momento en que se ejecuta el son, sobre su origen y quienes son ellos como grupo cultural.

Para articular música, músicos y danza, elementos del objeto de estudio, se tratará de entender al concepto de hibridación que se refiere a los procesos y resultados de la mezcla de diferentes culturas en América Latina⁹², ya que fue en la década final del siglo xx cuando mas se extiende el análisis de la hibridación a diversos procesos culturales y este concepto se usa para describir procesos interétnicos y de descolonización.

Un autor medular en acuñar este concepto es Néstor García Canclini (1989) quien propuso el desplazamiento del estudio de la identidad al de la “hibridación cultural”, como una construcción que se relata y se va formando a través de historias en torno a un territorio, un suceso, unos determinados medios e intereses económicos, por lo tanto la idea de identidad cultural no puede ser cerrada e individual, ya que cada vez más se construye por comunidades desterritorializadas, no sólo en oposición al otro sino como una construcción y coproducción con el otro.

No hay identidades individuales, existen identidades y pertenencias múltiples que dan lugar a culturas híbridas. Este término surge de los estudios de Canclini sobre la identidad

⁹² El término ocupa un lugar destacado en el pensamiento y discurso crítico sobre los pueblos originarios del continente Americano (Gómez, Leila. 2010, p.138).

en América Latina y se refiere a los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (Canclini, 2003).

Los músicos que son el objeto de estudio, pertenecen al municipio de Chiapa de Corzo, en dónde las tradiciones, costumbres, festividades (celebraciones, rituales son de una peculiaridad única en el estado de Chiapas). En tiempo pasado, de acuerdo a estudios diversos de antropología e historia, sus primeros habitantes provienen del centro del país y de Sudamérica, que al llegar a estas tierras sometieron a los pueblos étnicos ya establecidos y esta amalgama dio como resultado el establecimiento del señorío de los Chiapa, que prevaleció antes y después de la conquista que señala la historia.

Los dispositivos de poder que estableció la religión a los indígenas a través de los misioneros se vieron totalizados cuando logran la evangelización y aceptación de un solo dios, el sometimiento de la religión católica como única forma de expresión espiritual, la veneración a santos o figuras desconocidas para ellos, que más tarde fueron celebrados en fechas similares a su calendario de cultivo, de pedimento a sus dioses naturales. La palabra y el canto fueron de suma importancia para comunicarse, establecer códigos espirituales entendidos en ambas culturas.

La sustitución de sus conocimientos, recuerdos, saberes y memoria fue suplantada por el sentido del olvido, como consecuencia en gran medida esta herencia prehispánica fue perdiendo interés por la sociedad actual. El resultado en este presente es que las nuevas generaciones tienen mayor desconocimiento de sus orígenes prehispánicos (conocimiento

de los antiguos naturales, lengua, cantos, música, danza, vestimenta) como sucede en el actual Chiapa de Corzo⁹³.

La música tradicional de Chiapa de Corzo es única en su provincia (los sones propios del pueblo chiapaneca) este grupo étnico o cultural que se ve amenazado de entregar los elementos más importantes de su cultura ancestral al contexto moderno. Entender la música, a los músicos, sus celebraciones y motivos para efectuar una celebración tan arraigada para ellos como es la fiesta de enero, celebración que coincide con los días de pedimento a sus dioses más representativos en esta cultura presente pero tergiversada por la intromisión de foráneos, además del desconocimiento de las autoridades culturales.

Es por este planteamiento que el concepto de Hibridación cultural tiene un papel importante en el análisis de los músicos tradicionales chiapanecas, porque la hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América Latina, como el proyecto nacional de México en cuanto al turismo cultural, la insistencia en que los pueblos más antiguos de Mesoamérica sean designados como pueblos mágicos.

Un autor transversal en mi investigación es Gilberto Giménez Montiel, quien interpreta la cultura como un proceso de transmisiones y encarnaciones y que es interiorizada en forma de representaciones sociales, pero también tiene aportaciones en el concepto de identidad cultural y étnica:

⁹³ El 12 de Agosto del 2014 se inauguró el observatorio Salvaguarda del patrimonio material e inmaterial de Chiapas, ubicado en calle Cenobio Aguilar en Chiapa de Corzo.

La cultura puede ser operativa y eficaz sólo en cuanto incorporada por los individuos y los grupos, y en cuanto invertida en el flujo vivo de la acción social. La cultura interiorizada en forma de representaciones sociales es a la vez esquema de percepción de la realidad, atmósfera de la comunicación intersubjetiva, cantera de la identidad social, guía orientadora de la acción y fuente de legitimación de la misma. En esto radican su eficacia propia y su importancia estratégica.⁹⁴

Comparto que la cultura es una clave indispensable para descifrar la dinámica social, porque la cultura controla y orienta, pieza que hace posible comprender el comportamiento de las prácticas sociales, la construcción de la identidad social y por las anticipaciones y expectativas que genera, la cultura está en la misma raíz de las prácticas sociales. La cultura especifica a una colectividad delimitando su capacidad creadora e innovadora

El concepto identidad cultural lo asimilo desde la mirada Gilberto Giménez Montiel, comparte que puede ser concebida como la dimensión subjetiva de los actores sociales, constituye la mediación obligada de la dinámica cultural , ya que todo actor individual o colectivo se comporta necesariamente en función de una cultura más o menos original. Y la ausencia de una cultura específica, es decir, de una identidad, provoca la alineación y la anomia (la falta de normas o a la incapacidad de la estructura social de proveer a ciertos individuos lo necesario para lograr las metas de la sociedad) y conduce finalmente a la desaparición del actor.

Mientras que la identidad étnica se da dentro del grupo étnico, aquel que a partir de las semejanzas más variadas entre sus miembros cree en la descendencia de antepasados comunes y se delimita respecto de los demás grupos en virtud de la representación de un

⁹⁴ Giménez Montiel, Gilberto. (2005) *La concepción simbólica de la cultura*, p. 86

vínculo de sangre⁹⁵. El léxico de la etnicidad refleja la gramática de la familia porque el cemento que une al grupo está constituido por la convicción de un origen común.

Otro autor que ayuda a comprender las identidades étnicas en México es Miguel Alberto Bartolome⁹⁶:

La creciente asunción de una identidad étnica por parte de miembros de grupos etnolingüísticos que parecían haber renunciado a su filiación cultural, como resultado histórico del estigma social adjudicado a la condición india. Por otra parte, surge con mayor claridad la revalorización de identidades, definidas en términos étnicos, aunque ya no se sustentan en la posesión de la lengua nativa, sino en un conjunto de distintos referentes al que los integrantes de cada grupo pueden recurrir para legitimar su afirmación identitaria (1997, p.4).

El objeto de estudio está centrado en la formación de músicos tradicionales, de tener un acercamiento fiel al conocimiento de estas personas que han sobrevivido a pesar de la globalización, la división de la sociedad, la hibridación de los géneros locales y la irrupción de la música de primer mundo acompañada de la tecnología, por ello es importante retomar el concepto de música que el teórico George Yúdice nos presenta en este nuevo contexto social:

La música viene a ser reproducción comunitaria y medio de intercambio de efectos socio afectivos... que sirven de vínculo entre la sonoridad y el sentido, al entrelazar afectos e identidades sociales, así como efectos sensoriales que se representa en rituales...que se

⁹⁵ Ya Max Weber había señalado que el caso de una comunidad étnica, los antepasados “pueden ser totalmente inventados o ficticios”. Por eso la “consanguinidad imaginaria” quizás sea la mejor referencia para definir la identidad étnica.

⁹⁶ Antropólogo e investigador latinoamericano con más de 25 años de residencia en México. Su trabajo es en coordinación con el INAH en coordinar la tercera línea del *Proyecto Etnográfico de los Pueblos Indígenas de México (Las relaciones interétnicas y las identidades 1999-2004)*.

experimenta en el cuerpo y... pulsando las cuerdas de nuestros deseos, miedos y ansiedades más íntimos, construyendo complejos imaginarios.⁹⁷

La Antropología de la Música o Etnomusicología también es una disciplina que participa con sus aportes dentro de los estudios culturales, ya que esta estudia las expresiones musicales de las sociedades tradicionales o de las culturas que hasta hace mucho tiempo se consideraban exóticas, primitivas, tribales o diferentes. Un teórico en esta disciplina es Carlos Reynoso⁹⁸ autor del libro *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización*, en esta obra adopta principios de las teorías de la complejidad.

La globalización estalló a principios de la década de 1990, año en que ni la antropología ni la etnomusicología estuvieron a la altura del acontecimiento, el impacto de este fenómeno en la música fue la aparición del concepto “Música del mundo” atrás de este siguió el rock junto con la música comercial:

Lo poco que quedaba de las expresiones nacionales, folklóricas y etnográficas en los rincones más periféricos del planeta, poniendo en riesgo de extinción, a futuro, las materias primas “auténticas” provenientes de las colonias. En ellas las formas locales se estaban desintegrando, mientras en la metrópolis se celebraba la integración. (Reynoso, C. 2007; p.11).

Carlos Reynoso acota que cuando llegó el momento del estallido mediático de la música del mundo, ni el público en general ni los intelectuales prestaron la menor atención a una disciplina académica que, se supone, se ocupaba de esos menesteres, o se creía tenía la

⁹⁷ Yúdice, George. (2007), “Nuevas tecnologías, Música y Experiencia”. , pp.30-33 y 38.

⁹⁸ Es profesor de Teorías Antropológicas Contemporáneas y Elementos de Lingüística y Semiótico en la carrera de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En esa facultad también dictó la cátedra de Antropología de la Música.

capacidad de hacerlo (se refiere al fracaso de una ciencia social o con sensibilidad estética que explicara los nuevos acontecimientos musicales).

La producción musical se ha disparado en un sentido imprevisto, los fans y consumidores toman partido, las expresiones tradicionales se extinguen, las identidades se regalan y los teóricos ni siquiera tienen nombres para ponerle a lo que pasa. O si los tienen, sólo son apropiados para algún aspecto del episodio histórico que se está viviendo, sin que sea posible otorgarles una dimensión antropológica que permite abordar mediante ellos cualquier otra circunstancia (Reynoso, 2007, p.12).

2.5 Perspectiva transdisciplinaria

Los autores que aportarán en la comprensión de la investigación cuyas teorías y conceptos en las ciencias sociales y humanas posibilitan elaborar un tejido transdisciplinario⁹⁹ de mi trabajo desde la perspectiva de diferentes disciplinas y lograr la comprensión de la presente investigación que emerge de los Estudios Culturales desde el contexto Chiapas. Este tejido cultural me permite pensar en esta práctica cultural latente de la provincia chiapaneca, que en su interior tiene otros elementos en un lenguaje simbólico denso.

Estos autores y sus posiciones teóricas -conceptuales los presento en el orden que considero como eje rector la formación de los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo, sustentado por la hermenéutica (en dónde se mueve el método inductivo y las ciencias del espíritu), la historia oral, el concepto de formación, cultura, habitus, historia oral y Antropología de la música, se tendrá apoyo en los estudios de Hans-Georg Gadamer,

⁹⁹ Perspectivas transdisciplinarias desde las cuales se conforman nuevas comunidades interpretativas y nuevas formas de significación, en la medida de nuestras posibilidades e intereses (Valenzuela, 2003, p.26).

Clifford Geertz, Bourdieu Pierre, Peter Burke, Antonio Santoni Rugiu, Antonio Benítez Rojo Sociólogos, historiadores, etnógrafos, etnomusicólogos, y arqueólogos que tienen trabajos formales¹⁰⁰ sobre mencionados conceptos.

En un panorama actual, los eventos culturales más recientes en Chiapa de Corzo que demuestran el interés y acción por preservar el conocimiento de esta cultura son la inauguración el 12 de agosto de este año del Observatorio de la salvaguarda del patrimonio material e inmaterial de Chiapas y el encuentro de tamboreros y piteros de la provincia chiapaneca. El observatorio busca ser un recinto dónde se comparta y transmita el conocimiento desde lo empírico hasta lo académico, cuenta con una amplia biblioteca virtual y presencial, con documentos históricos y biblioteca especializada de la historia cultural de Chiapas y Chiapa de Corzo, libros escritos por chiapanecos y autores que escribieron sobre Chiapas y no son chiapanecos.

El cuarto encuentro de músicos tradicionales de Chiapa y sus alrededores que se realiza en el parque central del municipio, dónde se congregan tamboreros y piteros de Chiapa, Suchiapa, Acala e Ixtapa. De Chiapa de Corzo sobresalen los músicos que pertenecen a danzas de origen chiapaneca, prehispánicas, cada año este evento logra reunir a los músicos tradicionales en un foro y espacio dedicado específicamente a su música y sonos.

En este proceso de investigación con los músicos tradicionales, también interesa profundizar sobre su formación, “sobre esta práctica y acciones denominados formativos”

¹⁰⁰ Estos autores del imaginario latinoamericano y nacional tienen obras o publicaciones que fueron el parte agua de otras investigaciones del contexto chiapas y el único estudio o investigación propio de la música chiapaneca es y sigue siendo el de Luis Sandi.

(la manera en que se piensa la formación de los músicos tradicionales desde la cosmovisión y sentir espiritual de la comunidad chiapaneca).¹⁰¹

1.- Como primer autor y pensador crítico de este método desde su significación de la tradición humanística para las ciencias del espíritu¹⁰² retomo a Hans- Georg Gadamer,¹⁰³ quien también hace un recorrido histórico del concepto de formación. Formación es un concepto genuinamente histórico, y precisamente de este carácter histórico de la “conservación” es de lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu (Gadamer, 1999, p.40)

En su obra *Verdad y Método*,¹⁰⁴ Gadamer plantea el problema de las ciencias del espíritu haciendo un recorrido histórico de los siglos XVII.XVII Y XIX de la aportación de científicos y filósofos de esas épocas¹⁰⁵ sobre las ciencias naturales, el método, la epistemología de los fenómenos científico-sociales- espirituales hasta llegar al concepto de una formación del hombre para entender las ciencias del espíritu. Siendo el concepto del humanismo en dónde viven las ciencias del espíritu aunque no acierten a justificar epistemológicamente (1999, p.37)

¹⁰¹ En la comunidad chiapaneca, los sones son ejecutados por los hombres es el ritual o ciclo viril, mientras que la danza del colibrí evoca la virginidad de la mujer, danzan también para ofrendar al sol, y a la madre tierra, a sus dioses antiguos.

¹⁰² Lo que convierte en ciencias a las del espíritu se comprende mejor desde la tradición del concepto de formación .En la lógica de Miller manifestó que no se trata de reconocer una lógica propia de las ciencias del espíritu, sino al contrario de mostrar que también en este ámbito tiene validez única el método inductivo que subyace a toda ciencia empírica (Gadamer, p.31)

¹⁰³ Hans-Georg Gadamer , nació en Marburgo el 11 de febrero de 1900 y falleció en Heidelberg el 13 de marzo de 2002 . Fue un filósofo alemán especialmente conocido por su obra *Verdad y método (Wahrheit und Methode)* y por su renovación de la Hermenéutica.

¹⁰⁴ Gadamer, Hans-Georg, 1999, capítulo I *La superación de la dimensión estética*, pp. 31-37

¹⁰⁵ Dilthey, Kant, Hegel y Helmholtz y en el siglo XIX Herder.

El conocimiento histórico nos devela la formación humana y espiritual del hombre, de su proceder, costumbres, rituales, religión y hábitos que han sido elementos para la conservación de su memoria, construcción de su medio, de su pueblo, espacios vivos, habitables y latentes en su presente. Este sujeto histórico es quien hace habitable el lugar donde vive y busca ascender a lo espiritual, de su ser natural, siempre constante en el camino de la formación y superación de su naturalidad, ya que el mundo en dónde va entrando está conformado humanamente en lenguaje y costumbres “encuentra en el idioma, costumbres e instituciones de su pueblo una sustancia dada que debe hacer suya de un modo análogo a como adquiere el lenguaje” (1999, p. 43)

El interés en mi objeto de estudio, los músicos tradicionales chiapanecas, es comprender el fenómeno de la transmisión de saberes en su concreción histórica y humanista. Dentro de un pueblo o comunidad el hombre se forma, se reconoce e identifica con su contexto cultural, con el entramado de símbolos que aprende, comprende y reconfigura en su proceso de formación como individuo natural y espiritual. Eleva su pensamiento y conciencia de sí mismo sobre el proyecto de vida que va a emprender, se piensa a sí mismo y vive su propia experiencia como sujeto histórico¹⁰⁶.

¹⁰⁶ El objetivo no es confirmar y ampliar las experiencias generales para alcanzar el conocimiento de una ley del tipo de cómo se desarrollan los hombres, los pueblos, los estados, sino comprender cómo es tal hombre, tal pueblo, tal estado, qué se ha hecho de él, o formulado muy generalmente, cómo ha podido ocurrir que sea así (1999, p. 33).

Un concepto básico y medular del humanismo en mi investigación y pensar de las prácticas culturales es la formación:

Desarrollo de capacidades o talentos, la traducción formación para los alemanes en su lengua es *Bildung* que significa también la cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno. *Bildung* es, pues tanto el proceso por el que se adquiere cultura, como esta cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto (Gadamer, 1999, p.38).

Esta aportación, me permite ver el proceder cultural de Chiapas, cómo ha prevalecido la música tradicional de tamboreros y piteros de Chiapa de Corzo, a través de la enseñanza de sujetos cultivados en su educación tradicional y quizá vista como informal (no institucional) por la herencia del pensamiento occidental pero este pensar es ajeno a la conciencia de un pueblo que conserva sus saberes locales a través del recuerdo y la memoria.¹⁰⁷ En el proceso formativo de la comunidad chiapaneca tener un cargo tradicional es considerarse honrado y este honor se demuestra compartiendo el talento, que es privilegio, herencia y oficio.

Para los maestros músicos de Chiapa de Corzo, formar a un joven o miembro de su familia es un ejercicio espiritual, es una historia contada y que camina sola desde generaciones remotas. Esta imagen o modelo imitado y transmitido que se replica en el aprendiz, quien transmite a otros sujetos interesados en ser formados como músicos de los rituales y festejos chiapaneca, los instruidos o enseñados saben que necesitan de la guía de quien ya está formado y forma.

¹⁰⁷ Retener, olvidar y recordar pertenecen a la constitución histórica del hombre y forman parte de su historia y de su formación. El que emplea su memoria como una mera habilidad y toda técnica memorística es un ejercicio de este tipo sigue sin tener aquello que le es más propio. La memoria tiene que ser formada; pues memoria no es memoria en general y para todo. Se tiene memoria para unas cosas, para otras no, y se quiere guardar en la memoria unas, mientras se prefiere excluir otras (Gadamer, 1999, p. 44-45).

En el desarrollo del concepto de formación entendido por Gadamer, expresa que el hombre se caracteriza por la ruptura con lo inmediato y natural que le es propia en virtud del lado espiritual y racional de su esencia “por este lado él no es por naturaleza lo que debe ser, por eso necesita de la formación”. Pensándose como cosa formada el hombre adquiere el sentido de sí mismo, se reconoce de forma libre en su conciencia que al trabajar se reencuentra a sí misma como una conciencia autónoma. Moldearse, tener dominio de si y pensarse productivo es un ejercicio de reflexión pero también de honestidad:

En la *fenomenología del espíritu*¹⁰⁸ Hegel desarrolla la génesis de una autoconciencia verdaderamente libre “en y para sí misma” y muestra que la esencia del trabajo no es consumir la cosa, sino formarla (1999, p. 41)

En la cosmovisión de los maestros músicos chiapaneca, la enseñanza al aprendiz es un medio de hacerlo útil, es establecer comunión entre ellos con los elementos que consideran sagrados en la procesión musical, de la danza y el ritual festivo. Formar a los jóvenes es más que un compromiso con la comunidad actual, en su pensamiento ser portadores y preservar estos saberes les produce una enorme satisfacción como individuos para que las nuevas generaciones aprendan los alabados y no se pierdan. Es una educación y formación tradicional en la cual no se trata únicamente de obtener remuneración económica sino de conservar la enseñanza y con el tiempo adquirir prestigio, sabiduría y aliados (danzantes y músicos) es las festividades de sus santos.

2.- En el desarrollo de este trabajo es esencial retomar el concepto cultura¹⁰⁹ y señalar que en el siglo XX y XXI diversos estudiosos realizaron aportaciones propias del concepto.

¹⁰⁸ Es una de las obras más importantes del filósofo alemán *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*. Publicada en 1807, en ella se discuten problemáticas filosóficas anteriores al materialismo alemán, como son el ideal del absoluto, el espíritu humano como amor a la sabiduría en lo práctico.

Hablar y escribir de cultura como de las culturas es un denso ejercicio para los Estudios Culturales Latinoamericanos, así como los realizados en México y en nuestro contexto Chiapas. En el mosaico chiapaneco la presencia y reconocimiento de los músicos tradicionales es un apartado de nuestra propia historia cultural que es visible por los diferentes estudios socio-culturales que en nuestro estado se realizan.

El autor que elegí por su teoría para la interpretación de las culturas es Clifford Geertz¹¹⁰, quien desarrollo su propio concepto de cultura¹¹¹. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que el mismo ha tejido, “considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie (Geertz, 2000, p.20)¹¹², esto es a cultura como un sistema de símbolos creado por el hombre, compartido y aprendido dentro de las relaciones humanas.

¹⁰⁹ Para el investigador Francés Jean-Claude Passeron existen tres sentidos básicos de la cultura: como estilo de vida, como comportamiento declarativo y como *corpus* de obras valorizadas. Citado por Gilberto Giménez en Los Estudios Culturales en México, 2003, p. 56

¹¹⁰ Clifford James Geertz (San Francisco, 23 de agosto de 1926 - 30 de octubre de 2006) fue un antropólogo estadounidense, profesor del Institute for Advanced Study, de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey. Geertz sostenía que para estudiar la cultura desde un punto de vista antropológico, es imposible aplicar una ley o una teoría determinada, la única manera de estudiar las conductas humanas dentro del contexto cultural al cual pertenecen, es a través de la experiencia y de la observación del investigador, de esta manera las manifestaciones de cada cultura, según Geertz, deben ser estudiadas de la misma manera que la arqueología estudia el suelo, “capa por capa”, desde la más externa, es decir desde aquella en donde los símbolos culturales se manifiestan de manera más clara, hasta la capa más profunda, donde se encuentra la matriz de estos símbolos a los cuales hay que identificarles el significado, dejando de lado los aspectos ontológicos del mismo.

¹¹¹ En la Edad Media, la cultura adquiere otros significados en relación al trabajo. Ya en el siglo XVI se utiliza como el nombre de un proceso que tiende hacia el desarrollo del hombre, significado principal durante los siglos XVII, XVIII y XIX. En el siglo XVIII, se le asocia a una clase media intelectual que vive con el patrocinio de la nobleza o de la burguesía. Citado en Clemente Corzo, Julia. (2009) *El arte de formar y la artesanía del saber*, p. 42.

¹¹² Clifford, Geertz, *La interpretación de las culturas*, 2000.

Geertz nos revela que existe una descripción densa¹¹³ de la cultura, que no es lo mismo que hacer etnografía, porque esta descripción lo que la define es cierto tipo de esfuerzo intelectual: una especulación elaborada en términos de, para emplear el concepto de Gilbert Ryle (Geertz, 2000, p. 21) y en su obra cita el ejemplo del guiño y un relato ocurrido en las tierras altas del centro de Marruecos en 1912 y que escribió en su diario de campo en 1968 cuando le fue compartido el relato.

Como estudiosos de la cultura¹¹⁴, investigamos a partir de nuestras propias categorías culturales y para reinterpretar lo real dentro de este tramado que el mismo hombre ha tejido se debe hacer analizando e interpretando para comprender estos sucesos, acontecimientos, vivencias del grupo cultural que nos interesa, como la chiapaneca.

Las categorías de análisis que son interesantes de la teoría de Geertz para la observación en los músicos tradicionales de Chiapa son: tramas de significaciones culturales, *ethos*, cosmovisión y sentido simbólico.

Las *tramas de significaciones culturales* están compuestas por sistemas simbólicos que desempeñan un papel constitutivo de la realidad al hilar comportamientos, lenguajes, creencias, gestos, mitos y rituales que en suma tejen la vida cultural. Esta trama de significaciones se interpretan desde las humanidades, para un individuo que no sabe el significado de un músico tradicional puede considerarlo solo un sujeto o individuo que toca un son o instrumento o se trata simplemente de un oficio, para mi interpretar quien es el

¹¹³ La descripción densa define el objeto de la etnografía: una jerarquía estratificada de estructuras significativas atendiendo a las cuales se producen, se perciben y se interpretan.

¹¹⁴ Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, densa (2000,p.27).

músico (sujeto y humano), porque toca como lo hace, que significa la música que ejecuta, es un entramado en dónde podemos interpretar, acercarnos a este sistema simbólico.

En la discusión antropológica de la obra de Geertz encuentro el término *ethos*¹¹⁵, es generalmente resumido como los aspectos morales (y estéticos) de una determinada cultura, los elementos de evaluación. En tanto que los aspectos cognitivos y existenciales se han designado con la expresión cosmovisión o visión del mundo. En este sentido, puedo dar testimonio que los músicos tradicionales del contexto chiapaneca ante el mundo reflejan su estado de ánimo, de ser y manifestar su júbilo por sus fiestas principales, que denota su carácter y sentido moral hacia su comunidad, sus santos o deidades que se encuentran inmersas en este entramado festivo y colectivo para los músicos y danzantes.

Su *cosmovisión* es un retrato de la manera en que las cosas son en su pura efectividad; es su concepción de la naturaleza, de la persona, de la sociedad. La cosmovisión contiene las ideas más generales de orden de ese pueblo¹¹⁶. Ethos y cosmovisión se fusionan, presente una como en la otra, que no pueden prescindir una de aquella. Un tambor de cuero y madera, una flauta de carrizo, un chin chin, un caracol, son símbolos dramatizados en mitos, presentes en las representaciones sociales y culturales que se convierten en elementos del rito, para quienes viven y comparten con el mundo, sus emociones como pueblo.

¹¹⁵ El ethos de un pueblo, es el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo; se trata de la actitud subyacente que un pueblo ante sí mismo y ante el mundo que la vida refleja (Geertz, 2000, 118).

¹¹⁶ Los ritos y la creencia religiosa se enfrentan y se confirman recíprocamente; el ethos se hace intelectualmente razonable al demostrarse que representa un estilo de vida implícito por el estado de cosas que la cosmovisión describe, y la cosmovisión se hace emocionalmente aceptable al ser presentada como una imagen del estado real de cosas del cual aquel estilo de vida es una auténtica expresión (ibíd.).

3.- Pierre Bourdieu,¹¹⁷ en su obra *Sociología de la cultura* que tiene carga teórica y metodológica al tratar los temas culturales y simbólicos, por su amplia experiencia en el campo científico y cultural, su interés por estudiar a los campesinos, las escuelas, obispos, los empleadores, las clases populares, fueron elementos que concretaron su análisis de las prácticas culturales y su dinámica social en dónde manifiesta que existe una doble existencia: las estructuras objetivas (independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes individuales, grupales, clases o sectores); las subjetividades (esquemas de percepción, de pensamiento, de acción, que constituyen socialmente nuestra subjetividad).

Los conceptos de campo y de *habitus*, son los elementos que retomo de la obra de Bourdieu. El campo como lo social¹¹⁸ hecho cosa (lo objetivo) y el *habitus* como lo social inscrito en el cuerpo (lo subjetivo) (Bourdieu, 1990).

El concepto de campo cultural lo retomo para mi universo de investigación al igual que *habitus*. El primer concepto entendiendo que un campo¹¹⁹ puede significar la diferenciación de las actividades sociales que condujo a la creación de "subespacios sociales", como el artístico o el campo político, que se especializan en el desempeño de una determinada actividad social. Estos campos tienen una autonomía relativa en la sociedad en

¹¹⁷Sociólogo, que en su estudio clásico "El campo científico" llevo a cabo la renovación de la sociología de la ciencia. En su completa formación intelectual abarco las disciplinas: etnología, sociología, filosofía, sociolingüística, economía, historia. En estas disciplinas asimilo obras, las estudio o dirigió.

¹¹⁸ Los campos sociales son espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias.

¹¹⁹ El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de las distribuciones de las especies de capital (o de poder) cuya posición impone la obtención de beneficios específicos puestos en juego en el campo y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones.

su conjunto. Ellos son jerárquicos y una competencia dinámica proviene de las luchas sostenidas por los agentes sociales a ocupar las posiciones dominantes.

El *habitus* sistematiza el conjunto de prácticas de las personas y de grupos sociales, ello les permite “sentir” como necesario, elegir y realizar una determinada manera de hacer las cosas. Cabe decir que las prácticas no son meras ejecuciones del *habitus*, sino que este se conforma en un tiempo y lugar específicos, lo cual permitirá reorganizar y transformar las prácticas.

En los talleres de músicos tradicionales, es un campo en dónde también se observan tensiones de poder y dominio, de respeto, jerarquía, humildad y solidaridad, existe un compromiso y deseo de enseñanza –aprendizaje, por parte del maestro músico y los alumnos aprendiz. Aunque pudiera parecer que sólo se trata de una herencia familiar también importa formar en este oficio o taller a los jóvenes de la comunidad, al maestro le causa una enorme satisfacción que asistan, pregunten, atiendan, practiquen y vuelvan y al alumno aprender y recibir el reconocimiento de su maestro, además que el prestigio de este significa mucho para quien lo busca para ser instruido bajo su cuidado.

4.- El historiador Peter Burke,¹²⁰ destaca que en los últimos treinta años se ha visto un número notable de acontecimientos sobre asuntos que anteriormente se consideraban carentes de historia por ejemplo, la niñez, la muerte, la locura, el clima, los gustos, la

¹²⁰ Nació en Londres en 1937, fue educado por los jesuitas en el St John's College, Oxford, donde obtuvo el doctorado. Desde 1962 a 1979 formó parte de la Escuela de Estudios Europeos en la Universidad de Sussex, para después pasar a la Universidad de Cambridge en la que ostentó la cátedra de Historia Cultural hasta su jubilación. Asimismo es miembro del Emmanuel College. Burke no es sólo conocido por sus trabajos sobre la Edad Moderna sino que también destaca por sus investigaciones sobre la Historia Cultural en todo su espectro. Como gran políglota, ha logrado por un lado incorporar información de buena parte de Europa y asimismo ha conseguido muy buena difusión de sus libros. Ha sido traducido a más de treinta lenguas

sociedad y la limpieza, la gesticulación, el cuerpo (Burke, 1998, p. 16). Estos acontecimientos ahora son conocidos gracias a la nueva historia que parte del presente al pasado y que da voz a los de abajo que no la han tenido para contar sus historias guardadas en la memoria o que pertenecieron a sus antepasados. No podemos hacer a un lado estos acontecimientos dentro los estudios culturales, al igual que la mirada de investigadores y especialistas en el tema, quienes me motivaron para abordar como objeto de estudio a los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo (tamboreros y piteros).

Es interesante tratar de reconstruir la historia de la música de los chiapan desde la perspectiva de la nueva historia¹²¹ que es otra forma de ver y hacer historia, explica Peter Burke en su *Obertura: La nueva historia, su pasado y su futuro, Capítulo I* (1998),¹²² el investigador inglés afirma que sin imaginación no se puede escribir la historia, ésta no se puede escribir sólo desde la objetividad y al historiador tradicional lo mueve la verdad:

Al contrario, la Historia no puede escribirse desde un punto de vista objetivo, porque está escrita por seres humanos. Creo que el problema de sesgo, como nosotros le solemos denominar, es muy grande; y la manera de combatirlo es presentando diversos puntos de vista, precisamente para evitar presentar uno único, que es además el nuestro personal. El historiador puede confesar su punto de vista a los lectores al principio del libro y también puede tratar de presentar los puntos de vista que son diferentes al suyo; lo que no puede hacer es ser objetivo, algo que sí se creyeron sin embargo los historiadores del siglo XIX.¹²³

¹²¹ La nueva historia es aquella que se escribe para dar voz a los de abajo, a los que han sido ignorados por las clases sociales y políticas, quienes son también fuerza de la estructura social, de la línea del tiempo de las ideas y las cosas.

¹²² Burke, P. (1998), *Formas de hacer historia*, ensayo “Obertura: La nueva historia, su pasado y su futuro”, pp.13-38.

¹²³ Peter Burke.(6 de Febrero, 2013), “Sin imaginación no se puede escribir historia” portal electrónico de la Revista de Letras <http://www.revistadeletras.net/peter-burke-sin-imaginacion-no-se-puede-escribir-historia/>

Los historiadores de la cultura según Burke, se enfrentan a un problema similar al alejarse de la definición estrecha, pero precisa, de cultura, en cuanto arte, literatura, música y acceder a una definición de su campo más antropológica¹²⁴. Según el paradigma tradicional (historia tradicional), el objeto esencial de la historia es la política, porque se suponía que la política se interesaba fundamentalmente por el Estado; en otras palabras era nacional e internacional, más que local. Sin embargo también incluía la historia de la iglesia como institución:

La nueva historia por su parte, ha acabado interesándose por casi cualquier actividad humana. “Todo tiene una historia”, escribía en cierta ocasión el científico J.B.S Haldane; es decir, todo tiene un pasado que, en principio, puede reconstruirse y relacionarse con el resto del pasado (J.B.S, 1951)¹²⁵.

Los saberes tradicionales que prevalecen en Chiapa de Corzo deben continuar través de las nuevas generaciones y la transmitir oralmente este conocimiento que no se percibe en materia pero si en esencia y espíritu del ser formado:

Ya que se ha podido constatar que la mejor forma de mantener la vitalidad de las culturas, es según parece, fomentando sus prácticas y potencialidades; su circulación metabólica en la vida social a través de los portadores y creadores (Machuca R. 2013, p.3”).

¹²⁴ Es uno de los motivos por los que se habla de nuestra época como tiempo de crisis de la conciencia histórica o en el método historiográfico. La nueva historia es una historia escrita como reacción deliberada contra el paradigma tradicional de la historia Burke, 1998, p. 14-15).

¹²⁵ J.B.S. Haldane, *Everything has a History*, Londres, 1951, citado por Burke, P. 1998, p.16.

5.- para comprender las categorías de Maestro músico, oficial y aprendiz, recurro al historiador Antonio Santoni Rugiu,¹²⁶ siempre interesado en la explicación y comprensión histórica de los procesos de prácticas educativas, tema que desarrolla en su obra *Nostalgia del maestro artesano*¹²⁷, en dónde presenta un modelo de educación titular¹²⁸ en los talleres artesanales que tienen como característica su estructura natural de la familia organizada en una relación jerárquica lineal, cuyos fundamentos esenciales son los afectos, saberes y lealtades y predomina la identidad ligada al objeto artesanal.

De acuerdo al autor la formación artesanal es entendido como la gama de experiencias vitales para “instruirse, educarse” para devenir hábil con las manos y ágil con la cabeza, para desarrollar al mismo tiempo la precisión y la originalidad del proyecto y de la ejecución para proveer objetos bellos, recios útiles” (Santoni, 1994; p. 39).

Los niveles de educación por los que transita una persona para llegar a ser un artesano son: maestro artesano, oficial y aprendiz. En la estructura musical de los chiapanecas estos nombres también son permitidos, por eso los retomo y utilizo al clasificar mis entrevistas en este estudio cualitativo.

El maestro posee prestigio, credibilidad y camino recorrido en las prácticas culturales y sociales de la sociedad de Chiapa de Corzo, en el cargo puede tener de 38 años o más y al

¹²⁶ Antonio Santoni Rugiu nació en Sassari (Cerdeña) en 1921. Profesor de Historia de la Educación y director del Instituto de Pedagogía, así como, después, del Departamento de Historia de la Universidad de Florencia, ha dirigido la conocida y prestigiosa revista *Scuola e Città*, así como la colección “*Tempi/Educazione*”, de la casa editorial “*La Nuova Italia*”, también en Florencia. Es autor de numerosos estudios y ensayos sobre la evolución de las instituciones y formas educativas, vistos principalmente a través de los cambios de la vida social.

¹²⁷ Obra en la que da cuenta de los procesos formativos de los artesanos dentro de la historia social y cultural de la Europa de la edad media hasta los albores del siglo XIX.

¹²⁸ Se trata de un modelo que recupera la experiencia y la habilidad práctica artesanal en dónde la formación colectiva trasciende a la individual.

establecer relación con el oficial o aprendiz lo hace de forma patriarcal y de protocolo en la forma en que será instruido para aprender los sones, oratorios y zapateados que hacen del músico un elemento medular en los ritos festivos de enero.

El oficial es como el compañero o asistente del maestro, existe esta lealtad entre la comunidad de músicos y su maestro mayor, incluso algunos oficiales sirvieron por más de 20 años a dos patrones de parachico, siendo más longevos que los primeros e instruyendo a nuevas generaciones de músicos de tambor y pito.

El aprendiz en la mayoría de las veces del proceso educativo es niño y joven, por lo menos en Chiapa de Corzo se acercan desde temprana edad a tener los primeros acercamientos con la música de su raíz étnica, para abrazar su identidad o conocerla como quieren también los padres que sea aprendida en el taller o el medio, puede ser aprendiz cinco o 10 años y consolidarse después como oficial

En el espacio ritual que conforma el taller, como atmosfera y espacio musical también se desarrolla un habitus estético, este concepto en el campo de la música pertenece a Antonio Benítez Rojo (1997):

En el campo de la música tradicional también encontramos el concepto de habitus estético emocional que se refiere a que la música o tales ritmos en realidad emanan de ritmos interiores, estructuras secretas que todos llevamos dentro en calidad de implantes socioculturales.

Este habitus adquirido en parte por la imitación y en parte compartido sin esperarlo de alguna manera de otros sujetos que son igualmente receptivos a modos, formas, actividades socioculturales, inmersos en la dinámica cultural-musical, están de alguna manera

condicionados a sentir lo que provoca en ellos este habitus estético, arte y conocimiento local.

Capítulo III

*La música tradicional de los
chiapanecas como patrimonio
cultural intangible*

3.1 Notas sobre la música tradicional como patrimonio cultural inmaterial

En este capítulo retomó el texto inédito del antropólogo Jesús Antonio Machuca,¹²⁹ quien proporciona en este material significativo *Notas sobre la música tradicional como patrimonio cultural inmaterial* (mismo que se reproduce como anexo en la presente tesis), brinda una magnífica oportunidad para analizar una visión autorizada sobre la música referida al patrimonio cultural, que desde luego incluye las preocupaciones sobre la implementación de políticas y sus efectos deseables, imprevistos o indeseables.

Las reflexiones que han resultado de sus investigaciones, en torno al patrimonio cultural principalmente, se comparten en diversas publicaciones impresas y algunas disponibles en línea, entre las que se pueden citar son: *Mijaíl Batín y las nuevas orientaciones de análisis en las ciencias sociales (la cultura cómica popular)* (1995); *Internacionalización de la fuerza de trabajo y acumulación de capital México-Estados Unidos (1970-1980)* (1990); *El carácter integral del patrimonio cultural* (2006); *Marco legal nacional e internacional para la salvaguarda del patrimonio material e inmaterial* (2014).

Se iniciará con lo que establece Machuca: que música y el habla son sonoras, y es por ello que tienen vinculación obvia, son “vehículo de significado” y producen “sentido” (p. 6).¹³⁰ Pero sus divergencias no son menos obvias, pues el sentido del lenguaje se da a partir de palabras significantes más unívocas que las melodías musicales. Una palabra, dentro de

¹²⁹ Jesús Antonio Machuca Ramírez, quien es Profesor Investigador Titular “C” del Instituto Nacional de Antropología e Historia, adscrito a la Dirección de Etnología y Antropología Social. Se ha especializado en el estudio e investigación de la cultura, orientación que lo ha conducido al diseño de diplomados en torno a la Antropología Jurídica, Patrimonio Cultural y Diversidad Cultural. Además coordinación desde el 2001, el diplomado titulado “Análisis de la Cultura” y del Seminario Permanente “Problemática Actual del Patrimonio Cultural”; Cabe mencionar que el Seminario “Antropología y Turismo”, es otro de los proyectos en los que se ha involucrado. Actualmente es miembro del Seminario Permanente de “Estudios sobre fronteras y chicanos” y del comité editorial de la revista Dimensión Antropológica.

¹³⁰ Los números de página entre paréntesis sin autor pertenecen al texto original de Antonio Machuca.

un código específico, llamado lengua, siempre significará lo mismo, y las variantes tonales serán significativamente mínimas a comparación de una melodía. El proceso de comunicación no coincide porque la altura no significa específicamente en la mayoría de las lenguas. Y si bien el timbre de la voz humana significa, es en la música donde el uso tímbrico de instrumentos varios es más significativo (incluso en los ensambles vocales). Por ello es necesario escribir el canto no sólo con las palabras, sino con un código de alturas bastante más complejo que el del habla, para tener la especificidad de la obra, de “la pieza”. Tales alturas no significan ideas concretas, sino que aluden casi siempre a sensaciones y estados de ánimo, igualmente aprendidos culturalmente.

La similitud entre música y habla no se debe buscar en una sintáctica estrecha, puesto que cada melodía es distinta, y es precisamente ahí donde radica una diferencia fundamental. Para entender un idioma, es necesario ubicar las palabras similares, mientras en la música, y en el arte en general, se busca la diferencia en los rasgos más breves pues demuestran la personalidad del intérprete. Cada pieza musical busca ser diferente, mientras en el lenguaje hablado, se busca coincidir lo más posible con la manera de pronunciación de todos los demás para ser entendidos. El habla busca similitud en los sonidos, la música busca la diferencia. La “variabilidad interpretativa” a la que refiere Machuca, “da sentido en el *énfasis* y la acentuación personal de quien ejecuta las piezas [...] Comparada con la composición musical, la *parte* que le imprime el, o la intérprete, constituye la *singularidad* irreductible de una manifestación cultural” (p. 6).

Entonces, ¿cómo es que significa la música? En conjuntos de sonidos más amplios: en secuencias, cadencias y modulaciones, por las cuales el escucha identifica géneros musicales. Las notas por sí solas no son signos, como lo reflexionó Benveniste:

La “lengua” musical consiste en combinaciones y sucesiones de sonidos, diversamente articulados; la unidad elemental, el sonido, no es un signo; cada sonido es identificable en la estructura escalar de la que depende, ninguno está provisto de significancia. He aquí el ejemplo típico de unidades que no son signos, que no designan, por ser solamente los grados de una escala cuya extensión es fijada arbitrariamente. Estamos ante un principio discriminador: los sistemas fundados en unidades se reparten entre sistemas de unidades significantes y sistemas de unidades no significantes. En la primera categoría pondremos la lengua; en la segunda, la música (Benveniste, 2004: 61-62).

La otra manera de identificar melodías tiene que ver más con una semántica extramusical, es decir, las melodías adquieren significado porque aluden a otra serie de significantes socialmente consensados. Por lo anterior, las preferencias pueden cambiar, de acuerdo a un juego de “gustos” entre el individuo y su sociedad, en interacción con el entorno.¹³¹

3.2 Las músicas y el determinismo

Cada persona tiene su música preferida, o la que le remite hacia su pasado, su origen o su interior. La música significa algo para la gente, pero no toda la música significa lo mismo para distintas personas. Cada género musical, cada pieza, significan varias cosas. Pero hay géneros musicales y piezas que pueden remitir a valores, experiencias, recuerdos mutuos o similares en un conjunto de personas. Todo ello es una percepción construida a lo largo de la experiencia personal y grupal de dicho conjunto de personas. De aquí provienen las

¹³¹ Durante mi observación, acudí dos años consecutivos a las fiesta de enero en Chiapa de Corzo (2012-2013) en dónde los grupos de músicos tradicionales sólo son admirados o vistos durante el recorrido de los Parachicos, pero en el escenario que montan las autoridades locales estos grupos son invisibles dando prioridad a otros grupos locales o nacionales que tocan otros géneros musicales no indígenas – prehispánicos. En la parte de anexos incluyo imágenes al respecto.

etiquetas de música regional, tradicional o música indígena, o nacionalismo musical. Pero tampoco las sociedades tienen un concepto de música similar y ello produce que nos preguntemos, a la manera del filósofo, qué produce que un conjunto de personas asuman como significativo y valioso un repertorio o un género musical.¹³²

Existen posturas esencialistas como la citada por Machuca de Benítez Rojo, aludiendo a preconceptos como “ritmos interiores”, “estructuras secretas que todos llevamos dentro” o “implantes socioculturales” (p. 2); tales enunciados arrojan violentamente a un determinismo tal vez racial, social u ontológico. Por ello, Machuca trata de salvar la reflexión al hacer énfasis en un proceso “adquirido por lo menos en parte y compartido sin acuerdo previo” (p. 2). Este proceso implica dejar de lado cierto determinismo cultural o esencialismo racial que aún en nuestros días se hace patente.

Si se pasa al estereotipo de música y danza indígena sucede algo similar que con los “afronegros”. Aurelio Tello pondera las diferencias entre música indígena y música mestiza para aproximarse al patrimonio musical de México. Para el caso de la música indígena Tello propone ciertas características para identificarla: La primera es su función “predominantemente ceremonial” que mantiene a la comunidad unida “a través del mito, la leyenda, la historia y la relación con las fuerzas naturales, las deidades y los santos”, además de que “pocos” son los músicos que consideran su actividad como una profesión, que su música no se considera “arte” y que los instrumentos son ejecutados generalmente

¹³² En Chiapa de Corzo, el músico académico Conrado Coutiño heredó el potpurri de Aires Chiapanecos, que contiene diversas partituras de canciones o música que describen el carácter cultural de este municipio, de sus fiestas y tradiciones, rescatadas a través de la oralidad, la memoria de sus entrevistados, por el trabajo de recopilación musical que hizo de una época que refleja un ánimo y sentir, registro diversos géneros musicales como vals, música de tambor y pito, zapateados.

por varones (Tello, 2004, Pp. 82-85). De las anteriores apreciaciones las excepciones no son pocas y el autor está considerando sólo una reducida gama de expresiones indígenas.

En la actualidad, existen músicos indígenas que reciben un pago por su trabajo, que lo consideran como expresión artística y que amenizan celebraciones fuera del ámbito ceremonial. Tales características nuevas son a las que se refiere Machuca en su texto, como “transformaciones que sufre la música tradicional” (Tello, 2004, P.1).

De la estructura expositiva y de los contenidos propios del documento de Antonio Machuca, se desprende una profunda preocupación por las condiciones actuales de deterioro y degradación del Patrimonio Musical Tradicional (PMT), por los problemas de su definición y tratamiento conceptual como una parte del PCI y desde luego, por las incertidumbres que se abren ante la efectividad de las posibles vías de acción. La visión panorámica que se va a presentar tendrá siempre en mente esta última dimensión, pues el horizonte de las políticas generadas por la intervención estatal, pone sobre la mesa los dilemas que conlleva impactar en una materia tan compleja como puede ser cualquier parte del PCI. La cuestión de los cambios sufridos deviene en una posición catastrófica o apocalíptica. Hay una pureza perdida ante los embates de:

Las innovaciones introducidas por las generaciones de jóvenes que incorporan nuevos elementos: intercambios; fusiones, combinaciones y ritmos, así como la aplicación de nuevas tecnologías, produciendo mezclas de lo más diverso. Además de suscitar por otra parte, un fenómeno tan decisivo como es la “audición privada del individuo” (Yúdice, 2007: 30-33, 38) por lo que entran doblemente en conflicto con la tradición (p. 1).

La otra postura, integrada, la refiere también Machuca, criticándola:

El afán de novedad que es propio de la modernidad está representado de una forma particularmente acentuada en las nuevas tecnologías, que ejercen una poderosa presión en los ámbitos regionales. Y destaca el hecho de que se imponen de modo exógeno a la lógica cultural. Actualmente se sostiene que la dicotomía entre tradición y modernidad ha sido superada. Ello significa que el proceso de renovación y sustitución incesante de productos, ha permeado hasta la médula en el medio tradicional. Algunos autores, pretenden que se entra y sale de la modernidad con facilidad, cuando en realidad se trata de un fenómeno envolvente. Esta visión complaciente, posmoderna, no repara en la persistencia de las contradicciones que ello implica (p. 3).

Ambas posturas coinciden en constatar un cambio, y se diferencian en el valor positivo o negativo de él. Como siempre, otros más diplomáticos, opinan simplemente que es inherente el cambio en la música, y evitan entrar en polémica. Lo cierto es que el cambio implica un antes y un después, y de ahí parte la postura de las posiciones encontradas, tanto en la grey académica como en las mismas localidades específicas. Las categorías las plantea Sergio Navarrete al hablar de una tradición musical guatemalteca:

A pesar de que la comunidad Achí reconoce que los estilos y géneros musicales han cambiado, asegura también que se trata de la misma música ancestral. Los cambios musicales se encuentran enmarcados dentro de los antiguos conceptos duales y principios de orden, conservando, por lo tanto, un significado básico. Usando los términos de Blacking [2010], el contenido de este trabajo trataría sobre la adaptación musical y no sobre el cambio musical. [...] La reinterpretación de la tradición musical como parte de los procesos sociales y culturales de continuidad y cambio es un proceso recurrente. Cuando los factores musicales y no estrictamente musicales llevan un cambio en las condiciones materiales de la producción musical, puede haber dos resultados: la creación de un nuevo significado y/o la conservación del antiguo (Navarrete, 2005: 24 y 26).

Es decir, hay núcleos duros o estructuras profundas las cuales pueden no ser trastocadas por “cambios” musicales, y sólo serían adaptaciones. Por supuesto, el límite es difuso y depende en gran medida del escucha, pues en una misma comunidad hay personas que valoran más el pasado y otras que valoran más el presente transformado. Ello se ha visto como una divergencia generacional, incluido Machuca:

Las tendencias homogeneizadoras que se imponen en todos los aspectos de la vida contemporánea son difundidas por los medios, y se abren paso en muchas regiones y localidades, ocasionando la pérdida de interés de las generaciones de jóvenes, en las prácticas tradicionales y sus modos de comportamiento, de valorar y de significar” (p. 10).

Sin embargo, existen excepciones, los músicos jóvenes no siempre prefieren lo nuevo, ni los mayores evitan cambiar sus predilecciones. No es mecánica la divergencia de valoraciones musicales, el asunto es más complejo aún.

En el caso de Chiapa de Corzo, las tradiciones se conservan en ciertas familias. La música no es para todos. Rastros de las prácticas gremiales de la época colonial se encuentran presentes en la actualidad. Entonces una determinación para conocer si una tradición está en peligro de desaparecer es si hay familias que transmiten su conocimiento exitosamente a las nuevas generaciones. No es necesario que toda la comunidad lo haga. Ciertamente, un gusto familiar que no llega a tener cabida en el ámbito más amplio de la comunidad se refugia en los hogares, pero algunas tradiciones musicales no necesitan de grandes masas, puesto que las costean los propios miembros de las familias que las interpretan.

A nivel nacional, la noción de patrimonio incita a valorar un pasado musical, y en ello varios investigadores construyen su postura. Ciertamente, “se manifiesta un afán de

reconocimiento de expresiones que (desde el mariachi hasta el ‘hip hop’) no datan de mucho tiempo” esto según Machuca (p. 2). Buscar un pasado indígena prehispánico en tradiciones como la del Tzotziles o de los chiapacorceños es una necesidad para investigadores que buscan fortalecer o encontrar una identidad ancestral, de mayor peso e importancia que las subsecuentes influencias extranjerizantes, fruto de la invasión española o del imperialismo yanqui. No es sólo su “legitimidad presente”, como aprecia Machuca (p. 2). Esta búsqueda de ancestralidad se observa también en el hip-hop pues lo que hay detrás, además de una reivindicación cultural, es una de tipo racial, por el seno en donde crece: barrios de afroamericanos. Por supuesto, al paso de los años, estas reivindicaciones originarias se trasladarán con el tiempo a otros grupos con reivindicaciones diversas no específicamente raciales. Lo anterior lleva, efectivamente, a proponer tradiciones idealizadas y a “omitir aquellas formas de la cultura que implican contradicciones inherentes a la misma” (p. 7).

Si bien, en las esferas académicas se ha desechado el criterio de autenticidad, o al menos cuestionado, a decir de Machuca (p. 9), se preserva tal criterio de la transmisión en los senos familiares. La visión idealizada de un origen “natural” está detrás de ello, o al menos la aspiración romántica de un principio de pureza cultural. Esta “continuidad histórica” imaginada, ciertamente será un eufemismo de la autenticidad, enmarcada en la transmisión de generación en generación.

3.3 Visibilidad y patrimonio

Una cultura musical se idealiza porque no es algo totalmente coherente y homogéneo. La cultura no es un sistema cerrado, y cada contradicción va generando con el tiempo transformaciones en la idealización primera. La cuestión aquí es que desde ciertos organismos se protegerá lo que ellos ven y esperan de las tradiciones: lo público, lo espectacular, lo “tradicional y vernáculo”, dejando de lado “los sistemas de transmisión ancestrales y de conocimiento preservados en el seno de las comunidades” (p. 8). Es aquí donde la percepción turística de espectáculo e intercambio comercial trastoca las tradiciones locales al promocionar y difundir lo visible y vistoso de las expresiones culturales. El caso del mariachi que menciona Machuca es el más conocido, debido al propio interés de gobiernos y empresarios de los medios de comunicación por presentar un espectáculo a la medida de sus pretensiones turísticas y de inversión.

El mariachi era una tradición bailable. El zapateo en tarima era fundamental junto con el espunteo para acompañar los jarabes. Hoy eso se ha perdido en la supuesta cuna del mariachi: Jalisco. En el caso propio o del contexto de Chiapas, la danza del parachico y este personaje se ha llevado a escenarios internacionales en dónde se presenta como un show de fiesta y no se explica que precede a una danza ritual de culto al sol, a la tierra y el maíz, que representa también la masculinidad del guerrero chiapaneca, que se deja ver a través de los danzantes. Que no son payasos como equívocamente se ha mostrado en la escena nacional, sin importar aclarar ante empresarios y políticos de la UNESCO que nombraron a este personaje como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, pero desconocen de los procesos tradicionales y formativos que guarda la cultura chiapaneca, lejos están de alcanzar

verdadero entendimiento de la importancia de esta identidad étnica¹³³ y su lengua en desuso.

Tales “embajadores” han entrado en un mercado más o menos global, en el cual el uso de la música tradicional sirve de moneda de cambio de lo exótico en un ámbito de pares de mercantilización internacional. Por ello, su éxito en el ámbito comercial, pero no queda claro si lo es desde el punto de vista de la revitalización del patrimonio.

En los distintos niveles gubernamentales suelen aparecer burócratas de la cultura que desconocen las tradiciones y las estrategias necesarias para la salvaguarda. Es ahí donde el promotor local o mediador asesorará o intervendrá de manera positiva en las instituciones culturales. A su vez, tendrá que hacer labor de convencimiento en el ámbito local, con la información necesaria para que sus iniciativas seas fructíferas. Pero, ¿hasta dónde este proceso revitaliza los procesos comunitarios?, al parecer lo logra, pero de manera indirecta, porque a los mediadores locales, rurales, les interesa ante todo la entrada al mercado globalizado.

Dar un criterio positivo o negativo de este complejo proceso social, remite de nuevo a visiones apocalípticas o integradas, pues para algunos es un éxito el que tradiciones “mexicanas” sean apreciadas en el mercado internacional, mientras para otros es un indicador de que la tradición se mercantiliza. Los primeros tienen una visión de la música

¹³³ El grupo étnico es aquel que a partir de las semejanzas más variadas entre sus miembros cree en la descendencia de antepasados comunes y se delimita respecto de los demás grupos en virtud de la representación de un vínculo de sangre. El léxico de la etnicidad refleja la gramática de la familia porque el cemento que une al grupo está constituido por la convicción de un origen común. (Dimitri D’Andrea, “*Le ragioni dell’etnicità e della globalizzazione e declino della politica*” en Furio Cerutti y Dimitri D’Andrea, *Identità e conflitti*, Franco Angelini, Milán, 2000, p.85.) Citado por Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la Cultura*, Vol. 1. 2005, P. 97.

como objeto, como fetiche folklórico curioso y exótico, en detrimento de quienes ven en la música un proceso social de importancia local, por lo cual la comercialización no es vista con buenos ojos.

3.4 Cambio y permanencia. Interés local e interés nacional

El texto de Antonio Machuca abre otro enfoque fundamental ya no sólo en un ámbito local, sino eleva la discusión hacia los posibles intereses contrarios entre localidad y nación. Hay comunidades que “destruyen muchas veces de forma deliberada o relegan al olvido ciertos bienes que han dejado de ser significativos” (p. 11), lo cual sería respetable. El proceso se da de la siguiente manera: desde hace cien años aproximadamente se sabe de repertorio o manifestaciones relacionadas con la música que han desaparecido porque la comunidad que las interpretaba ha dejado de hacerlo. Si las opiniones acerca de tal patrimonio fuesen homogéneas, no habría problema: la comunidad decide si continúan interpretando una tradición musical o no. Pero estas decisiones no son automáticas y homogéneas, y ni siquiera consensadas. Simplemente algunas personas deciden no interpretarlas, y si el número de estas personas va aumentando, en un tiempo relativamente corto, la tradición desaparecerá, aunque hayan quedado testimonios o rastros del proceso de hacer música, llámense partituras o grabaciones. En palabras de Machuca: “Si nos atenemos a una concepción utilitaria y funcional de la cultura, se infiere que lo más lógico sería permitir que esos bienes simplemente desaparezcan, al dar por hecho que han dejado de ser *socialmente necesarios* en su contexto” (p. 11).

El problema es que tal vez un repertorio puede ser valioso para unos y no serlo para otros, lo cual se ejemplifica claramente en los gustos de diferentes generaciones en una

misma comunidad. Los adultos mayores desean conservar su tradición, mientras los jóvenes prefieren adoptar nuevas manifestaciones musicales, y en esa decisión va indirectamente el olvido de la tradición de sus padres. Otro ejemplo podría ser que toda una comunidad está a punto de olvidar la música antigua de su comunidad, pero esa manifestación es valiosa para el país, por lo que desde los ámbitos federales o estatales se intenta que no se pierda la tradición local, es decir, “una perspectiva que corresponde a un interés histórico y social que trasciende a la comunidad en lo particular” (p. 11). Entonces, la expresión estará en riesgo para el país, mientras para la localidad sería una manifestación que ha dejado de ser significativa y por ello puede ser eliminada, olvidada o transformada en otra más actualizada.

Machuca zanja la discusión sobre un deber ser institucional:

Las instituciones, tienen qué proceder de modo que ocasionalmente rescaten ciertos bienes a pesar del desprecio o la indiferencia hacia los mismos. Y es que la responsabilidad de preservar los bienes culturales se hace extensiva además a aquellos elementos que pueden ofrecer un interés histórico o son de interés general; bien porque pudiesen ser revalorados por las generaciones futuras, lo cual no sería nada raro” (p. 11).

A partir de tal disyuntiva, se presenta la cuestión del derecho individual y el derecho colectivo, pues una instancia de gobierno federal o estatal no puede obligar a una persona o a una comunidad a conservar cierta tradición, sino intentar el convencimiento, porque al fin y al cabo, la diversidad en sí misma es un valor deseable, y los jóvenes que optan por cambiar o transformar su tradición tienen el derecho a ser diferentes. Esto va de acuerdo con una supremacía del valor de la libertad individual en detrimento de un supuesto interés colectivo, porque surge la pregunta ¿quién definirá qué tradición conservar y cuál no? O

más aún tiene sentido la pregunta, que abordaremos más adelante, ¿a quién le pertenece la música, a la localidad o a la nación?

La ambigüedad política que conlleva el concepto de diversidad cultural ante un derecho individualista tendría que identificar y discernir entre “el sentido de conjunto por un lado y de las particularidades a las que alude por otro. Útil políticamente debido a esa ambigüedad, se refiere a lo múltiple pero no quiere ser representativa, unitaria ni universal” (p. 19). La única salida es el consenso acerca del valor de tales expresiones musicales. Si no hay tal consenso, entonces se trata de una intervención de la cual habrá de hacerse responsable, pues muchas veces se cree que “rescatar” o revivir” una tradición no traerá repercusiones positivas o negativas que dejarán honda huella en individuos específicos.

3.5 Piezas de museo ante el cambio musical

Para profundizar en lo anterior, es necesario recordar el largo proceso de la pertenencia de la música. Una vez que algunos gustos musicales apreciaron más la composición individual de melodías cada vez más complejas se hizo necesaria su fijación, y aún más cuando la experimentación con variaciones tonales más elaboradas y el uso de dotaciones instrumentales más numerosas obligó a que cada músico siguiera una línea musical propia distinta a la de sus compañeros. Y entonces las notas en papel podían tener un autor, porque se habían atrapado los sonidos en la hoja pautada. Tal proceso de larga duración desembocó en que se diera más importancia al compositor que al intérprete. Este cambio sutil pero radical se dio primero en Europa, y pasó, como muchas otras costumbres, a América.

Las catedrales de América se comenzaron a llenar de papeles pautados, y al resguardarlos, se mantenía un repertorio musical que podía ser interpretado por los músicos. Era la música que debía interpretarse en el interior. Lejos habían quedado las chirimías y los redoblantes que enseñaron a ejecutar a los indios de memoria. Ahora hasta la misa cantada se realizaba siguiendo una pauta, puesto que la complejidad de tales obras barrocas llegaba a articular varias voces en su polifonía.

Años después, los recién mexicanos vieron que entre las manifestaciones culturales no completamente europeas se encontraban los sones de la tierra, de nuestra tierra, y era menester cultivarlos como expresión de identidad nacional. Durante el siglo XIX se recabó algo de esta música en papel, ya sea con los versos o con breves frases musicales de la voz, por lo que se mantuvo la cosificación del proceso musical. Aún más, los folkloristas del XIX y principios del XX “arreglaron” las piezas autóctonas al piano, para que las señoritas pudieran interpretar esos bonitos y curiosos aires nacionales en su casa.

Así como a mediados del siglo XIX Lucas Alamán promovió los museos y las exposiciones, llamadas ferias, para enaltecer la identidad de la nación y difundir las riquezas naturales y la mano de obra artesanal (Ovando, 2008, p. 31), en la época posrevolucionaria, José Vasconcelos y el proyecto del Departamento de Educación Pública instrumentó una política de recopilación de la tradición musical aún desconocida de nuestro propio país (Samper, 1962). La manera de dar a conocer tales tradiciones en la población tuvo dos estrategias: la publicación de informes folklórico-musicales con partituras y la recreación de la tradición dancístico-musical en contextos distintos. De esta política sobresalen recopiladores insignes como Francisco Domínguez, Nabor Hurtado o Roberto Téllez Girón, pero también toda la escuela de profesores de Educación Física que

promovieron, y de paso reinventaron, manifestaciones musicales y dancísticas en distintas partes del país hasta conformar ballets folklóricos (Pérez, 2000, Pp. 54-67; Marín, 2004).

Fue precisamente en esta época que los investigadores se dieron cuenta que había repertorios musicales que se estaban perdiendo, que se estaban olvidando, y era necesario fijarlos en la memoria, y la única manera de atrapar esos sonidos a punto de desaparecer fue con la transcripción musical, ya que en este momento los bailables que montaban los profesores de Educación Física no retomaron tradiciones a punto de desaparecer, sino lo más representativo de cada región para difundirlo en cuadros o estampas como muestra de la diversidad cultural del país. ¿Dónde quedaron esas partituras recopiladas? En los archivos de la Secretaría de Educación Pública y en unas cuantas publicaciones que hoy son difíciles de consultar por la mayor parte de la población.

Unas pocas décadas después, la tecnología avanzó y llegaron de Estados Unidos investigadores que podían capturar los sonidos no en soportes para leerse, sino para escucharse. Tres nombres fueron los pioneros en difundir tales grabaciones, Henrietta Yurchenko, José Raúl Hellmer y Thomas Stanford (Alonso, 2008). Antes, algunos otros investigadores grabaron música tradicional, como Carl von Lumholtz; pero no la difundieron en vida al público mexicano. ¿Dónde quedaron esas grabaciones? En los archivos del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Antropología e Historia, los cuales han sido editados en distintos momentos y con mayor o menor fortuna en su difusión.

Pero estos soportes siguen cosificando al hecho musical; más bien lo petrifican. Como se dijo anteriormente, la música tradicional, en su gran mayoría, no está conformada por

“piezas” sino por reinterpretaciones, y lo que tenemos en los archivos son fotografías solamente de hechos culturales que se re-presentan una y otra vez, para conformar en conjunto procesos sociales. Por ello, la salvaguarda de la tradición no es la recopilación escrita o audiovisual, sino la re-interpretación del hecho musical en su contexto; del proceso que implica hacer música.

3.6 Derechos e intereses alrededor de la salvaguarda del patrimonio

La música identifica a grupos sociales específicos, y ellos pueden retomar esta manifestación para diferenciarse de los otros. Es decir, fortalece la identidad. Con tal justificación los grupos sociales específicos tengan mecanismos para mantener los procesos de ejecución musical con el fin de diferenciarse de otros, ¿pero cuando esos grupos dejan de interpretar “su música”, no sería justa su decisión de olvidarla? La cuestión no se resuelve de manera sencilla. Tal vez valdría la pena reflexionar de quién es la música.

A partir de la identificación de autores específicos de obras musicales se contempla que el compositor tiene derechos sobre su obra, o al menos un reconocimiento como autor, sin embargo, siempre ha habido composiciones de las cuales desconocemos quien las compuso. Por ende, existen derechos individuales de autoría que son fáciles de asumir, así como derechos colectivos conceptualizados como de “dominio público” y ellos son los que reconocemos como patrimonio de un colectivo, ya sea que identifiquemos a su autor o no (Sánchez, 2010). Es precisamente este repertorio el que se pretende salvaguardar porque es significativo y valioso para una comunidad. Al no tener autoría visible o al haber pasado determinado tiempo, este repertorio forma parte de la riqueza de la nación, y por ello vale la pena que subsista.

El concepto de salvaguarda se caracterizaría por su no “intromisión abusiva, que connotan las nociones de *protección y conservación* (aplicadas tradicionalmente al patrimonio físico y monumental) cuando se trata del esfuerzo de contribuir a la protección y preservación de la cultura viva” (p. 20). Sin embargo, es claro, al analizar los casos de las declaratorias favorables a ciertas tradiciones musicales en México, que los intereses de mercado están por encima de cualquier revitalización en los ámbitos locales. La escenificación y el espectáculo comercial son los fines fundamentales para la danza del volador, para la pirekua, para la danza de parachicos o para el mariachi. Se tiene por objetivo que las expresiones locales “ingresen plenamente en la órbita del mercado, principalmente turístico, en función de formatos competitivos e integrados con ese fin. En el supuesto de que la cultura y mercado no son incompatibles, las instituciones se vinculan produciendo sinergias. Y en eso coinciden ahora instituciones de cultura y turismo respectivamente” (p. 21).

Relacionando algunas reflexiones abiertas en las líneas precedentes, las estrategias de salvaguarda no están vinculadas únicamente con la recopilación de música, puesto que los sonidos no pueden ser entendidos en toda su dimensión cultural si se reinterpretan fuera de su contexto. El ejemplo más claro son los ballets folklóricos y los conciertos de música tradicional en escenarios donde se hace una estricta división entre artista y espectador.¹³⁴ Entonces, a mi parecer, los repertorios pueden cambiar, así como las instrumentaciones, la parafernalia o el vestuario, pero lo que está en entredicho es el proceso por el que la música toma sentido en una colectividad para la cual la música no es sólo un entretenimiento, sino

¹³⁴ No es que en las manifestaciones tradicionales no haya espectadores, pero en estos ámbitos ellos pueden interactuar gritando, bailando, acompañando o intercambiando papeles, mientras en el ámbito más urbano de escenario, se acostumbra que el espectador juegue un rol pasivo, por lo cual es bien visto que evite transgredir el espacio del artista.

que significa valores profundos, relacionados con lo sagrado o con una identificación colectiva específica.

3.7 Situación de riesgo global

El problema que se presenta en este inicio de milenio es que hay una maquinaria de industrias culturales que vende la música como objeto sin atender a los partícipes de los procesos musicales específicos. Existen criterios muy difusos entre el riesgo de alejar a la música tradicional de sus significados profundos y el apoyarla para su representación en otros mercados.

Pero no es necesaria una comercialización para que se resguarde un patrimonio local, y en ello los gobiernos nacionales, de la mano de fuertes intereses económicos (turísticos y de servicios), confunden los fines, pues dan mayor importancia a los espectáculos musicales en detrimento de los eventos donde son profundamente significativos estos sonidos. A decir de Machuca: “Su pervivencia no depende tanto del grado de difusión (que también es importante) como de su capacidad para conferir un significado del tipo que sea, retroalimentando a la comunidad” (p. 18), en cambio, una intervención que no pone atención en los significados locales “conduce –como en el caso del turismo- a una saturación y su conversión en *cliché*, así como en la distorsión de las expresiones en situaciones que desbordan el marco de la vida comunitaria” (p. 19).

La música de carácter colectivo, sin derechos de autor individuales, son utilizados por artistas para obtener un dividendo económico, lo cual es un saqueo ya que al concebir a una población, se trate de un país o de una localidad, como poseedora de una tradición específica tendría que obtener también dividendos económicos. Al parecer, por ser de

dominio público, la legislación permite su uso indiscriminado, pero al contrario, las recreaciones de tales artistas sí están protegidas con derechos de autor individuales, al estar estas piezas mezcladas con obras originales.

Machuca ofrece dos soluciones, la primera consiste en:

Apegarse a un sistema “sui generis” de protección de bienes “culturales comunitarios” en cuyo ámbito, en primer lugar el reconocimiento del autor, se inscribe en formas de socialización y de transmisión colectivas, por lo que ambas instancias (el creador y la colectividad) son debidamente reconocidas (p. 25)

La segunda, siendo menos compleja pero más rigurosa, propone un derecho específico “de índole cultural y no privado, que tendría como objeto principal el de impedir el usufructo privatizado de los bienes comunes. Es un derecho para impedir que otros privaticen lo que es de propiedad social” (p. 25). Optamos por la primera, porque, a pesar de que la música es colectiva, los intérpretes son individuos con necesidades y derechos culturales para reinterpretar su tradición musical.

También cabría hacerse la pregunta si el cambio de tradición es producto de una invasión de nuevas propuestas musicales a través de la publicidad y los medios electrónicos por crear gustos de acuerdo a lo que ofrecen estas mismas industrias culturales transnacionales: creación de públicos a través de la imposición. Me parece que lo que está en riesgo es el proceso de reinterpretación musical fuera del circuito de tales industrias culturales. De antemano, los promotores e investigadores no somos quiénes para decidir qué repertorio se debe mantener o no, pero sí hay que dejar claro que desde una óptica general, lo que se nos está arrebatando es la opción de interpretar y valorar el proceso tradicional de interpretar el hecho musical fuera del mercado de discos y conciertos. Es

claro que desde que surgió la industria del disco, los músicos tienen menos trabajo, y únicamente los intérpretes favorecidos por estas industrias culturales son los que graban y obtienen dividendos de la venta de discos. Esto ha provocado que la interpretación local vaya desapareciendo, en favor de la radio, la televisión, las empresas de conciertos y las discográficas transnacionales. Machuca lo sintetiza muy bien:

La promoción oficial y empresarial de la cultura, se hace muchas veces desde un enfoque de mercado. Se simula el interés en la salvaguarda cuando en realidad, esta es la coartada de un horizonte económico de negocios, en el que la salvaguarda representa algo como el dispositivo de *control de calidad* del producto. Desgraciadamente, los agentes económicos y políticos más ambiciosos procuran aprovechar los bienes culturales como otros tantos *recursos* que pueden ser “activados” o “puestos en valor” económico (p. 23).

Por lo anterior, hay culturas musicales específicas en riesgo (al menos para sus antiguos intérpretes), pero lo grave, es que está en riesgo el proceso de interpretación comunitario de la música a cambio de una comercialización desleal de los repertorios musicales que identifican a las localidades.¹³⁵

¹³⁵ La música de marimba y el instrumento representan a Chiapa ante el mundo, incluso la familia Nandayapa es reconocida por la tradición como músicos, pero ya no tradicionales sino académicos y durante la trayectoria del Maestro marimbista Zeferino Nandayapa grabó decenas de discos Lp y Cd's en donde el repertorio de Chiapa de Corzo existente fue difundido y explotado en escenarios internacionales, sin hacer mención en los espacios culturales de quienes eran los autores de los sonos populares. Cabe destacar que el maestro Zeferino escribió sus propias obras como Rapsodia del Grijalva.

3.8 El caso de la música española, mestiza y chiapaneca

El municipio de Chiapa de Corzo se caracteriza por la infinidad de tradiciones que conserva en su acervo cultural, es la tierra del tambor y pito, del zapateado chicotaplante, del pozol, danzante parachico, de mitos y leyendas de María de Angulo, de exponentes construcciones como la fuente mudéjar, el ex convento de Santo Domingo, de laca, talladores en madera, mujeres bordadoras y vecinos del imponente Cañón del Sumidero¹³⁶ monumento natural y símbolo de la cultura chiapaneca.¹³⁷

Se sabe de la cultura chiapaneca por los vestigios arqueológicos y las referencias históricas mencionadas en el capítulo anterior. Una de esas referencias es su nombre Chiapa, el nombre de la ciudad india que se asentaba a la vera sur del Río Grande y que los españoles llamaron Chiapa de los Indios. En el terreno ocupado por esta antigua ciudad es dónde, en parte, está asentada la actual ciudad de Chiapa de Corzo. Otra es la Chiapa de los Españoles, fundada por ellos mismos a sólo una legua de distancia de la Chiapa de los Indios. El capitán Diego de Mazariegos hizo la proclama de fundación en 5 de Marzo de 1528. Pero la Chiapa de los Españoles duró poco en su asentamiento original. El mismo capitán Diego de Mazariegos la cambio de lugar para situarla en una cuenca lacuda en el actual valle de Jovel. Era el 31 de Marzo de 1528.

¹³⁶ Las pruebas arqueológicas y documentales existentes, indican que, en efecto existió una batalla de grandes proporciones justo a la entrada del río al actual Cañón del Sumidero, misma que es descrita por el propio Bernal Díaz del Castillo en su relato de época titulado *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632). El mismo Hernán Cortés también la relata bajo el nombre de Batalla del sumidero, al igual que otros escritores de la época. Vos de, Jan, (1990), *La batalla del Sumidero*, INI, CONACULTA. Citado por Andrés Fábregas Puig, “El mosaico chiapaneco, etnografía de los pueblos indígenas, p. 27).

¹³⁷ En 1871, el antropólogo inglés Edward Tylor propuso una definición de cultura: “es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre como miembro de la sociedad” (Tylor, 1871, 1958).

En este escenario cultural en dónde se configura mi objeto de estudio, los músicos tradicionales y su participación simbólica en dónde los pueblos hacen propios estos símbolos y significados que proyectan su identidad y cosmovisión chiapaneca, un mundo que hace tres mil doscientos años demostró su esplendor como naturales de Mesoamérica.

Chiapa conserva en su historia y presente la estirpe de sus primeros habitantes que hoy son parte del proceso de hibridación cultural que conforma nuestro mosaico chiapaneco, este entramado de valores y prácticas modernos y formas culturales tradicionales.

En esta sincretización o amalgama se dio el proceso de conocimiento cultural de la música tradicional o indígena con la música española. La intervención de los frailes fue importante porque se interesaron en aprender su música, instrumentos, conocerlos y aprovecharlos para la tarea de evangelización. Los frailes misioneros que llegaron a la Nueva España utilizaron la música para facilitar su labor de evangelizadora, no sólo enseñaron a los indios a cantar villancicos, alabanzas a la virgen y alabados relacionados con la pasión de cristo,¹³⁸ sino también a tocar los instrumentos europeos,¹³⁹ e inclusive a fabricarlos como consta por el trabajo realizado por los frailes franciscanos Pedro de Gante y Juan de Caro en el Colegio de Tlatelolco que fundaron en los primeros años de la conquista.

¹³⁸ En la provincia chiapaneca las celebraciones que dejaron los misioneros son el Corpus Christi, semana santa, San Sebastián, Moros y cristianos.

¹³⁹ Los soldados de Hernán Cortes trajeron consigo trompetas, pífanos (flautas de sonidos muy agudo) y atabales (tambores militares) para sus campañas guerreras, así como arpas, rabeles, matracas, sonajas metálicas, castañuelas y vihuelas para hacer música en ratos de ocio. Reuter, Jas, 1982, *Los instrumentos musicales en México*, p.62.

El éxito de los misioneros fue de inmediato, por lo que cuentan los cronistas acerca del gusto y la facilidad con que los indígenas aprendían a tocar y construir toda clase de instrumentos para ellos nuevos, facilidad que derivaba de una centenaria tradición musical autóctona (durante el trabajo de campo, trate de percibir los elementos propios de la música autóctona chiapaneca). Los frailes pronto fomentaron la formación de pequeños conjuntos indígenas a base de tambor (ya fuera el de tipo español con cuerdas para tensarlo o el antiguo huéhuetl indígena que también utilizaron los músicos mayas) y de un instrumento de viento muy popular la *chirimía* o caramillo, a fin de que participaran en las fiestas religiosas.

Los casi trescientos grandes monasterios que se edificaron en la Nueva España en el siglo XVI pronto se convirtieron en los centros religiosos y sociales de las comunidades indígenas, de modo que toda la población se familiarizó con la música religiosa europea imperante en esa época: el canto llano, la polifonía y la música para órgano. En Chiapa de los indios se construyó el convento de Santo Domingo de Guzmán y un monasterio o el antiguo templo de San Sebastián que actualmente está en ruinas, en este lugar llegaban los chiapaneca a realizar rituales festivos, dónde si había danza también la música, esto lo demuestra un documento guardado en el Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de Las Casas. Es una carta que escribió el cura interino del pueblo de Chiapa, fray Cosme de Alonso con la fecha del 22 de enero de 1798, destinada a su "señor ilustrísimo", que había de ser el obispo de aquel entonces, don José Fermín Fuero

y Gómez,¹⁴⁰ en sus fragmentos más significativos dónde describe la celebración que realizaban los chiapaneca relata lo siguiente:

Si debo disimular los bailes, que mixtos hombres con mujeres, y cuando menos vestidos aquéllos con el traje de éstas, hacen en presencia del Santísimo, agregándose la circunstancia de que algunos indios vienen vestidos de pieles silvestres y al que trae la de tigre entregan los padres a sus propios hijos para que los azote y eviten de esta suerte algún infortunio, cargando al mismo tiempo en sus hombros lagartos, iguanas, monos, loros y otros animales vivos. Que con estos objetos y los destemplados alaridos que dan en el presbiterio, doy de elsantus hasta la sunción, no sólo embarazan a los circunstantes oír misa, sino que con mucho trabajo pude proferir las palabras de la consagración dos ocasiones que me tocó en suerte decir la misa mayor, cuando tenían estos espectáculos. Consiguiente a ésta pregunta, es la festividad de San Sebastián en cuyo día por la mañana sube el cura a la iglesia y convento de este nombre, en donde permanece tres días y dos noches, en cuyo tiempo, a excepción del poco que se invierte en la función de iglesia, no terminan los bailes y fuegos, no aquéllos que pertenecen y miran a la virtud de la eutrapelia, sino los que hacen inhábiles a los hombres, según derecho civil para cargos concejiles y contra los que el derecho canónico tiene fulminadas censuras, siguiéndose de aquí las más funestas consecuencias para muchas familias. En esta función, la embriaguez es la que menos se oculta porque sus mismos efectos la publican.

Sólo ocasiones de pecar no hay, porque no se da interrupción en esta ocasión, incluyendo en ella al mismo templo, pues en distintas horas y con más tesón en la de

¹⁴⁰ Documentos del archivo AHDSC, fondo diocesano, carpeta 197, exp. 2. Año de 1798. Carta del cura interino de Chiapa sobre el estado de su parroquia. [8 ff.]. AHDSC, fondo diocesano, San Cristóbal, II.C, exp. 1. [Libro de gobierno]. 1790-1801. [180 ff.].

siesta, se ve en el más de la mitad del pueblo sin distinción de edades ni calidades en un grandísimo revoltijo, bailando, a cuyo alterado movimiento se levanta tanto polvo que incorporando con los átomos del sol o partículas cartesianas, forman una espesa nube, que cansa la vista y oscurece los objetos. Velorios de párvulos es muy general en este pueblo hacer gastos considerables en los velorios de los parvulitos ladinos en los que concurren las mismas personas y se cometen las mismas maldades que en los arriba mencionados, agregándose la circunstancia agravante de los bailes y de que gastando el dinero en una gran comilona, en músicos, en aguardientes, en clarineros y trompeteros, en cohetes y otras prolijidades superfluas.

Gracias la densa descripción de este documento histórico se puede conocer de las celebraciones de los chiapanecas a finales del siglo XVII en dónde el entramado de música y danza se dan a conocer a los investigadores de esta cultura, los músicos siempre han estado a lado de los danzantes en la historia de los diferentes grupos culturales de América Latina. La música constituía un elemento cultural de gran importancia que se configuraba con el uso de inigualables instrumentos ejecutados por el sujeto músico, estos instrumentos eran de carácter guerrero y religioso, en Chiapas los murales de Bonampak contienen la representación de instrumentos propios de la cultura maya y de músicos, así como figuras de barro cocido, en relieves y en códices.

En el Chiapas prehispánico hubo también infinidad de cambios en cuanto a los instrumentos fabricados y utilizados; sin duda hubo momentos de experimentación, de búsqueda, auge, florecimiento y decadencia. También es probable que existieran grupos, localidades e individuos que destacaban por sus habilidades musicales y también suponer que no todos los grupos utilizaron al mismo tiempo todos los instrumentos que

hoy reunimos bajo el concepto de “instrumentos prehispánicos”, en lo que se refiere a la cultura chiapaneca los instrumentos que reconocemos por ser parte de las ceremonias de júbilo y reverencia son el tambor de cuero y el pito de carrizo de tres y siete orificios.

Tanto al indígena como al español y al negro, que como esclavo, se vio forzado a trabajar en estas tierras, les entusiasmaba al primero y último la música. El mestizaje sólo enfatizó aún más el gusto musical de la naciente sociedad chiapaneca. Como en otras tantas sociedades, también en la virreinal la música tenía, además de sus funciones religiosa, militar y cívica la de entretenimiento para ser escuchada y para ser bailada, aunque mucha de esta música al igual que la indígena fue vista como impropia e indecente por la iglesia católica.

La conservación musical indígena que utilizaban y utilizan la música y la danza como elementos rituales en su comunicación con las fuerzas sobrenaturales, con la misma seriedad y devoción con que antes ofrendaban su expresión musical a las deidades llamadas *Nanyhela, Matoui*.¹⁴¹

Se puede suponer que los jóvenes músicos chiapaneca al ser instruidos en la música con el tiempo desarrollaron la práctica como un trabajo, participaban en los coros, en fiestas criollas y mestizas en ceremonias cívicas, los frailes compartieron su conocimiento de música sacra con la música propia de los chiapaneca, prehispánica en

¹⁴¹ *Matoui*: “Deidad masculina chiapaneca que se desprende de *Nombubi*. Dios de la lluvia y las tempestades. Espíritu creador. Dios del sol” .*Napiniaca* sustantivo que deriva de *Na ´nbihihna yaca Námbue*, quiere decir pueblo grande de los chiapanecas o pueblo grande legítimo o real. “*Napiniaca*, antiguo barrio de Chiapa de Corzo, situado al poniente donde se encuentra actualmente el barrio San Jacinto, considerado como el asentamiento primario de los chiapanecas en la localidad y, por lo mismo, el más antiguo”. (Aguilar Penagos, 1992: 200,250)

un inicio y popular con el paso del tiempo. Esta delimitación la manifiesto porque el tambor y pito son instrumentos que se utilizan en tiempos de fiesta, de celebraciones de vida y muerte , actualmente estos sonidos son grabados en formatos tecnológicos como el cd, mp3, compartidos a través de la red, los ritmos ejecutados son compartidos masivamente dentro y fuera de Chiapa, del estado, para el mundo.¹⁴²

¹⁴² Estos músicos no se limitaban a sólo quehaceres eclesiásticos, sino que encabezados por sus propios maestros de capilla participaban en la vida musical profana con sus interpretaciones cantando y bailando, además existía el intercambio de conocimientos entre los frailes, los músicos profesionales que vinieron a la Nueva España con los músicos tradicionales, autóctonos hoy llamados populares.

Capítulo IV

Hacia un proceso de formación en los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo

El hombre en su formación necesita la guía de un maestro, esta guía no puede ser un verdadero objetivo; no puede ser querida como tal sino es en la temática reflexiva de educador... En el proceso de formación, uno se apropia por entero de aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma...En la formación alcanzada nada desaparece, sino que todo se guarda. Formación es un concepto genuinamente histórico, y precisamente de este carácter histórico de la conservación es de lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu (Werner, 1999, p. 37,40).

4.1 Saberes ancestrales en la música tradicional

En Chiapa de Corzo la música de tambor y pito es una práctica cultural que va de la mano con lo festivo-religioso, lo que propicia que existan diversos grupos en los barrios, conformado por jóvenes, adolescentes, niños, niñas y adultos. En capítulos anteriores se hizo un recorrido por la historia para explicar de qué forma los indígenas chiapanecas representaron sus prácticas religiosas sin ser castigados por los frailes, logrando el mestizaje cultural y la hibridación musical, así los saberes ancestrales en la música tradicional fueron conservados, resguardados por la transmisión oral. Durante el recorrido en los barrios de Chiapa de Corzo, identifiqué que cuatro de estos conservan la educación¹⁴³ del músico tradicional en dónde enseñan maestros que heredaron de sus

¹⁴³ Educación deriva del latín *educere*, conducir. *Grosso modo*, es un proceso que dura toda la vida consciente o inconsciente, durante el cual se desarrollan formas de pensar, sentir y actuar que modelan el ser social y cultural a través de las generaciones, “ que puede desenvolverse naturalmente, aun sin que medie algún enseñante” (Santoni, en Aguirre Lora, 2001,p. 23).

antepasados, abuelos y padres esta práctica ancestral que tiene un significado de honor¹⁴⁴ dentro de la comunidad.

En estos talleres el maestro enseña de forma teórico- práctica pero no es una teoría académica sino es de acuerdo al resguardo de su conocimiento local, saberes cotidianos. En este capítulo describo, analizo e interpreto un proceso de formación que sucede de modo cotidiano en los escenarios educativos de los talleres en los que maestros, oficiales y aprendices comparten conocimientos sobre la música tradicional matizada por las historias, los mitos, las fiestas patronales, en todo el círculo cultural que acontece en la vida diaria de Chiapa de Corzo, particularmente en los barrios de San Antonio, San Jacinto, San Vicente y San Pedro, en dónde viven el mayor número de músicos tradicionales.

De acuerdo al cronista de Chiapa de Corzo el Doctor Alberto Vargas Domínguez, quien a través de la memoria colectiva de personajes de tiempo, costumbre y razón ha podido describir como estaba conformada la estructura ceremonial de la danza y sonos chiapanecas durante los seis días de celebración más representativos en Chiapa de Corzo durante el mes de enero:

Anteriormente, desde la casa del patrón del parachico los danzantes y músicos esperaban primero sus instrucciones para rendir alabados, antes de las 11 de la mañana aproximadamente 10 parachicos acompañados por los músicos al son del chicotaplante el pitero cambia el son utilizando el carrizo grueso (que da un sonido grave) sin alterar el ritmo del tambor, cuando terminaba el son comenzaba de nuevo el chicotaplante, dejaban que terminará el son para iniciar nuevamente y este era un ciclo. Después iniciaba nuevamente el son con el carrizo grueso, es en este tiempo cuando se escuchaban el

¹⁴⁴ Es un sentido de honor porque significa que el cargo o enmienda es dada por ser un hombre o persona distinguida, con prestigio y diferente en la comunidad, no sólo se honra al ser, sino a la familia, a los antepasados y a los dioses.

alabado en coro, el patrón terminaba el rezo y los parachicos dejan de contestar, los músicos dejan de tocar.¹⁴⁵

Para la religión católica, el papel de la iglesia y la formación que dejaron los frailes a los indígenas está presente en las diferentes celebraciones de Chiapa, como describe el Párroco de la iglesia de Santo Domingo en Chiapa, Daniel Orantes Trujillo:

Lo importante de la música, es que es religiosa, siempre tratamos que toda la gente se evangelice en estas fiestas, comienza con San Antonio Abad en ese barrio son los rezos los parachicos, la gente del barrio de san Antonio son muy colaboradores en las fiestas. Luego san Jacinto también es un barrio dónde se celebra el señor de Esquipulas, es un templo muy famoso muy antiguo dónde todos estamos a estar con los parachicos con los chuntáes con toda la algarabía de esta fiesta. Después nos pasamos a san Sebastián, él no se queda sólo en una casa sino con los priostes, la gente que lo pide, la familia Pola lo pidió este año y el 2014, al rato va a estar la imagen con todos los parachicos, la gente con sus banderas la gente viene a celebrar esa fiesta con la santa misa a dar gracias a Dios, por la fiesta que pasamos sin novedad. Los parachicos salen de 500 a 800 parachicos y a veces más, los tamboreros vienen tocando los zapateados, tienen su forma de tocar, hoy es la despedida de ellos, tienen un zapateado en dónde se arrodillan todos los parachicos, hay un momento en que tocan todos su chin chin y bailan un zapateado, entonces ya no tocan el chin chin, se escucha sólo el zapateado y ya el último baile es que el tambor comienza a tocar y los parachicos se arrodillan. El niño de atocha, los floreros, sones religiosos.

Después de la invasión, los pueblos indígenas experimentaron un agudo proceso de pérdidas de significados. Por ello cuando lograron una cierta resignificación del mundo se aferraron a esas nuevas configuraciones [...] Una de las expresiones de esta reconfiguración es el culto de los santos patrones de cada pueblo, que construye una comunidad ritual colocada bajo la advocación de una divinidad tutelar (Bartolomé, 1997, p.104).

¹⁴⁵ Entrevista realizada el 20 de Enero del 2013 en Chiapa de Corzo frente a la iglesia de Santo Domingo.

Ser músico en Chiapa de Corzo es un cargo tradicional, acuerpar la música autóctona de tambor y pito significa responsabilidad, honor con la comunidad y los santos, este proceso ceremonial del chiapacorceño tiene antecedentes precoloniales,¹⁴⁶ significa una preparación profunda que no tiene que ver con el sentido carnavalesco que en la actualidad se le da a la ceremonia y festividades del mes de enero.

Los chiapanecas cultivaban el maíz en un ciclo agrario que cuando terminaba significaba que debían realizar sus ritos sagrados que consistían en danzar acompañados por la música de tambor y pitos de barro o carrizo, con alabados u oraciones en su lengua hoy casi extinta. La música siempre ha sido un elemento de unión, de comunicación entre el hombre y sus dioses.

Seguir fielmente la tradición oral enseñada es otro valor y saber local que se conserva entre los músicos tradicionales, explican aspectos importantes de la vida cultural de Chiapa de Corzo, enfatiza Nereo Nigenda Fernández quien es músico tradicional generacional, “transcurre el día al compás del tambor, en dónde el rezo, la vestimenta, el recorrido, las imágenes católicas son parte del ejercicio festivo y ceremonial del chiapaneca o chiapacorceño”.

En esta comunidad chiapacorceña se forman los músicos desde una perspectiva familiar desde una generación, con un estilo de culto y respeto a lo sagrado, los músicos son por lo particular hijos de músicos van de una generación a otra de una familia a otra. Peculiarmente los barrios jugaban básicamente un papel importante en la identidad de las

¹⁴⁶ Los chiapanecas y sus dioses o deidades estaban relacionados con oficios agrarios que manifestaban con grandes celebraciones y fiestas en honor a sus dioses, el dios de los campos era Cipatonal.

familias, en el caso de la familia Nigenda que en barrio de San Antonio de Abad se estaciona y logra producir una familia extensa y algunos músicos.¹⁴⁷

La tradición de enseñar en talleres la música, danzas, cantos, ceremonias y como ejecutar los instrumentos, guardar protocolo y reverencia en los rituales, dentro o fuera de la iglesia son prácticas culturales de gran valor en nuestro objeto de estudio, que han constituido una tradición.

Se debe prestar atención al hecho que los músicos o patrones que siguieron fielmente la tradición que les fue enseñada han muerto, como consecuencia su conocimiento lo heredaron a pocos, quienes la transmitieron a sus hijos y jóvenes que con el devenir del progreso les hicieron modificaciones en la música (su ejecución), la ceremonia, dirección, tiempo, formalidad en el contexto ritual y sagrado.

4.2 Formación de los grandes maestros

Se considera maestro a quién le preceden 23 y 38 años de trayectoria y comparte su saber cotidiano de una labor, oficio o enmienda comunitaria con los jóvenes del lugar o los hombres de edad adulta que desean aprender la práctica ritual, ceremonial del tambor y pito de carrizo, del caracol. Inculca valores, obediencia, disciplina y siembra la virtud del honor en el aprendiz respecto al secreto musical y espiritual del oficio. Un ejemplo de un gran maestro con prestigio y considerado una institución moral entre los músicos y Parachicos fue Ursulo Hernández Pola, descrito por la voz del Doctor Alberto Vargas Domínguez, cronista de Chiapa de Corzo:

¹⁴⁷ La fiesta, la ceremonia tiene vida en la estructura de los barrios de Chiapa de Corzo en dónde convergen las familias, el compadrazgo y las relaciones de poder, es el contexto propio del sentido de comunalidad

Fue y es recordado por ser el patrón de parachico que respeto y llevo la enseñanza apegada al ritual prehispánico chiapaneca, anteriormente desde la casa del patrón del parachico los danzantes y músicos esperaban primero sus instrucciones para rendir alabados, antes de las 11 de la mañana aproximadamente 10 parachicos acompañados por los músicos al son de chicotaplante daban la señal para que los primeros sonaran sus chinchines. Al terminar el son del chicotaplante el pitero cambia el son utilizando el carrizo grueso (que da un sonido grave) sin alterar el ritmo del tambor, cuando terminaba el son comenzaba de nuevo el chicotaplante, dejaban que terminará el son para iniciar nuevamente y este era un ciclo. Después iniciaba nuevamente el son con el carrizo grueso, es en este tiempo cuando se escuchaba cantar o alabado al patrón del parachico y los músicos contestaban el alabado en coro, el patrón termina el rezo y los parachicos dejan de contestar, los músicos dejan de tocar¹⁴⁸

El maestro del barrio de San Pedro Heriberto López Pérez, quien enseña a los músicos de la danza del colibrí, en su cosmovisión, me explico cómo debe ser el carácter del músico en su encomienda, en su papel y función de ejecutar las danzas con protocolo:

El músico tiene que aprender más, son la parte más importante, tienen que afinarse para que salga bien con los pasos, sino hay tambor no se puede danzar. La danza tiene que llevar el ritmo del tambor, si no hay tambor no se puede bailar la danza porque no se puede tampoco sin carrizo, tienen que estar los dos para marcar el ritmo, el baile, los pasos del danzante colibrí. Siempre es importante la participación del tambor y pito porque una vez intentamos hacerlo sólo con el carrizo y no pudimos bailar. Cuando se inició la danza quienes decidimos rescatarla fuimos las personas mayores, yo casi no he participado de parachico, no me gustó salir de parachico a veces me admiro que me metí en la danza del colibrí o en esta danza no vamos tan cubiertos de traje, en este año es la primera vez que sale mi hijo en estas tradiciones. Yo soy herrero, ese es mi trabajo. Hoy las personas del barrio se sorprenden de que antes no tuviéramos la danza y ahora sí, que en este barrio no se celebraba y vemos cómo responden con alegría para ver bailar al danzante de colibrí acompañado por las mujeres jóvenes.

¹⁴⁸ Entrevista realizada el 20 de enero del 2013 en Chiapa de Corzo frente a la iglesia de Santo Domingo.

La primera generación está formada por los grandes maestros fallecidos que los considero en mi marco temporal porque son ellos quienes heredaron a las siguientes generaciones elementos de un ritual secreto que desempeñaba el maestro músico y patrón de parachico. Obtuve información de ellos a través de mis entrevistados, el cronista de Chiapa y descendientes familiares de estos personajes. El primer maestro de esta generación considerado el de mayor baluarte es Ursulo Hernández Pola¹⁴⁹ quien estuvo 38 años activos como patrón de parachico (1907-1945), quien enseñó a Atilano Nigenda Mendoza (1945-1968) con 23 años activo como patrón de parachico y heredó el cargo a su hijo Arsenio Nigenda Tahua (1968-1999) con 31 años activo como líder moral de los parachicos.

Para ahondar en esta primera generación de mi arco temporal acudí al conocimiento local del Ingeniero Mario Aguilar Penagos, autor del diccionario y prontuario de la Lengua Chiapaneca publicado en 1992 y en su contenido describe ampliamente la danza prehispánica chiapaneca del *Nbarehyhico*¹⁵⁰ que significa “el júbilo o la alegría”, en ella describe los elementos simbólicos que tienen relación con la danza y la música, con los elementos naturales y como era antes este ritual o protocolo del patrón de parachico (el músico y guía espiritual de los chiapanecas):

Los parachicos tienen su origen prehispánico, que diga que toda es la fiesta es por la leyenda de María de Ángulo y todo ha quedado en la tradición cristiana, no tienen interés de investigar quien fue este personaje y lo defienden a capa y espada esa es la tragedia, no quieren resolver la

¹⁴⁹ En 1945 falleció uno de los patrones que aún preservaba la tradición, los parachicos no entraban a la iglesia, por el arco al fondo había un árbol y una cruz en dónde los parachicos hacían su ritual, no tenían la entrada a las iglesias. Atilano Nigenda Mendoza es quien entra a las iglesias después y queda su hijo Arsenio Nigenda Tahua, ahora es su nieto el patrón Guadalupe Rubicel Gómez Nigenda. Dato obtenido en entrevista con el cronista de Chiapa de Corzo, Doctor Alberto Vargas Domínguez el 6 de Enero del 2013.

¹⁵⁰ Aguilar Penagos, M. (1992), p.426-430, Editorial Porrúa.

crisis identidad, hasta entonces vamos a recuperar lo que se tiene que recuperar de nuestros antepasados. En 1945 había sones originales, don Ursulo Nigenda hacía sus alabados en lengua chiapaneca y don Atilano no se le escucho cantarlos en lengua chiapaneca, él fue pitero pero más llevaba un ayudante que lo ejecutaba. Los tamboreros y piteros de esa época ya no queda ninguna de esa vieja escuela, como Domingo Sánchez del Barrio de Santa Elena, ahora el patrón tiene un equipo voluntario, como 8 tamboreros y 6 piteros a quienes no les pagan ningún centavo durante la fiesta de enero, su toque es de muy poca variación, el acompañamiento es uniforme, el ritmo del tambor es acelerado, cuando van descansados más lentos, para agarrar el ritmo el pitero se vuelve más lento, el toque es más vivo en la actualidad que antiguamente, un música muy viva no es acelerada sino más calmada. Otro tamborero es Arturo quien acompaña al actual patrón.¹⁵¹

Se identificó a cuatro generaciones de músicos tradicionales en mi proceso de investigación, dos maestros pertenecen a la familia Nigenda de músicos chiapaneca, ellos son el músico Guadalupe Rubicel Gómez Nigenda (actual patrón de Parachico, ejecuta tambor, pito y guitarra) su enseñanza la aprendió con el maestro fue Manuel Capito Nigenda (1968-1985), sus años de enseñanza transcurren en los años de 1977 a 1980, sirviendo como pitero y tamborero, constituyen la segunda generación.

El músico Nereo Nigenda Fernández (pito y tambor) la tradición en su familia inició con su abuelo Atilano Nigenda Mendoza (1945-1965) a pesar de mostrar obediencia que aprendió del maestro tradicional más importante no fue elegido para ser patrón de parachico, constituye también la segunda generación. Se reconoce como pitero más que tamborero y fue Manuel Capito Nigenda también su maestro. Pertenecen a la segunda generación.

La tercera generación son los alumnos de Guadalupe Rubicel Nigenda Gómez, el pitero Gil Humberto Pascacio Robles y en el tambor a Rolando Díaz Rincón, a quienes dice

¹⁵¹ Entrevista realizada el 21 de Enero del 2013.

enseño lo más apegado a las enseñanzas que el recibió. Los discípulos de Nereo Nigenda Fernández son César Augusto Espinoza Nucamendi (2004-2014) y Jorge Espinoza Pérez (2005-2013).

La cuarta generación de músicos tradicionales pertenece a los patrones de las danzas del caballito de petate y del colibrí que pertenece al barrio de San Vicente y San Pedro. El maestro de músicos y danzantes del caballito es Vicente Pérez Pérez¹⁵² quien desde el año 2005 logro enseñar a niños danzantes y músicos de esta pieza, actualmente son más integrantes niños y jóvenes. Significativamente ha enseñado a sus sobrinos el joven Rosember Pérez Pérez (2002-2014) y José Armando Pérez Hernández (2007-2014), generación de músicos tradicionales. El maestro del barrio de San pedro el señor Heriberto López Pérez¹⁵³ en su casa enseña y atiende a los jóvenes músicos de la danza del colibrí de nombres Sergio Álvarez Gómez Castro y Florentino Gómez Castro.

Estos músicos aprendieron “el sistema de pito y tambor” de forma tradicional a través de la transmisión oral, de la observación y transmisión de saberes locales que no se aprenden en una escuela formal o talleres estrictamente académicos sino con el conocimiento cotidiano y ancestral de sus maestros que también fueron enseñados por grandes maestros de la comunidad que compartían la música como uno de los elementos principales en los actos ceremoniales y en la vida del hombre temporal.

¹⁵² Como maestro de tambor y pito inició desde el año 1998, en el año 2005 es presentada la danza del Caballito en dónde presenta a la primera generación de músicos de esta danza.

¹⁵³ Desde el año 1995 es maestro de tambor, pito y caracol, instrumento que toca desde hace más de 25 años.

De tal manera que se identificó a actores importantes en términos culturales, social, musical, comunitario y religioso,¹⁵⁴ y entre ellos me refiero al cronista oficial y al ministro de la iglesia, ambos de Chiapas de Corzo. El universo de las entrevistas realizadas está configurado por dichos agentes, y se presentan a partir del rol social, religioso y ejecutantes de la música tradicional (chiapaneca).

En mi búsqueda de músicos tradicionales y sus talleres encontré el del maestro Guadalupe Rubicel Nigenda que tiene por nombre “Casa del Patrón de los Parachicos” en dónde asegura ha formado a 10 generaciones y quien me comento como fue su proceso de formación como músico tradicional:

Fui tamborero de mi abuelo desde la edad de 6 años, lo acompañe en las enramas y a la muerte de él, mi primo hermano Manuel Capito Nigenda más conocido como Manuelito, me enseñó a tocar el pito (flauta de carrizo). Soy del barrio de San Jacinto y los primeros grupos que formé fueron como en 1988 en un curso financiado por la Secretaría de Educación, ahora estos aprendices han formado a otros músicos, pero actualmente sigo formado músicos, 10 generaciones de acuerdo a mi experiencia.

Otro maestro de la segunda generación es Nereo Nigenda Fernández, quien además de enseñar a los jóvenes en el barrio de San Antonio Abad en Chiapa es maestro de educación primaria. Desde niño recibió las instrucciones de su abuelo Atilano Nigenda Mendoza quien fue patrón de Parachico y músico tradicional. Este cargo significó mucha honra en su familia, quizá este es un primer valor que el reconoce dentro de su

¹⁵⁴ En los meses de Septiembre 2013 y Abril 2014, realice entrevistas a músicos y maestros tradicionales de Chiapa de Corzo, piteros y tamboreros, a el cronista de la ciudad Eduardo Alberto Vargas Domínguez, al ministro de la Iglesia de Santo Domingo en Chiapa Alberto Moreno, a los maestros músicos Guadalupe Nigenda, Nereo Nigenda Fernández, los piteros César Augusto Espinoza Nucamendi (discípulo de Rubicel Nigenda) y Jorge Espinoza Pérez (hijo de César Augusto quien es enseñado en los años 2005-2013). Vicente Pérez Pérez (maestro músico y danzante del barrio de San Vicente y patrón del baile de caballito de petate, ha enseñado a sus sobrinos el joven Rosember Pérez Pérez y José Armando Pérez Hernández, constituyen una tercera generación de músicos tradicionales y el maestro Heriberto López Pérez (patrón de la danza el colibrí del barrio de San Pedro.

formación tradicional, ancestral que trata de conservar y transmitir a quienes acuden a su taller, principalmente sus hijos.

Para Nereo Nigenda los músicos se forman en un ritual secreto¹⁵⁵ (perteneciente a una familia de músicos tradicionales de Chiapa de Corzo):

Los músicos tradicionales de Chiapa, se forman desde una perspectiva familiar a partir de la generación; con un estilo de culto y respeto a lo sagrado, los músicos son por lo particular hijos de músicos transmitiendo el conocimiento de generación en generación. Los barrios juegan básicamente un papel importante en la identidad de las familias, en el caso de la familia Nigenda que son del barrio de San Antonio de Abad, logran producir una familia extensa y algunos músicos, el caso de Manuelito una persona de la familia primo hermano mío que aprende del abuelo Atilano Nigenda Mendoza quien fue patrón de los Parachicos y de quien emana la enseñanza y el nieto lo aprende de una manera informal como una cultura informal de una manera cotidiana, como un oficio, como parte de una obligación de identidad de la familia que instituye ese mando esa fortaleza esa misión de que de él va a depender la alegría, las fiestas, los ritos de las fiestas de Chiapa de corzo particularmente. Sin embargo los músicos se forman también en talleres muy pero muy cerrados, es un espacio tan secreto que no se permite la extensión porque es un culto, un culto de lo sagrado, un ejemplo básico y me da gusto que por mí mismo no puedo desarrollar este tema que es parte de mi vida y es parte de mi proceso de formación humana y como objeto de estudio: se haya el taller en lo secreto llámese ahora por la cultura cerrada , por evitar la apertura hacia otras culturas, pero es parte del valor de la familia o de las familias por preservar la identidad y un poder por tener esta cualidad, este valor musical.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Entrevista realizada el 6 de Septiembre del 2013, en la casa – taller del músico tradicional Nereo Nigenda Fernández.

¹⁵⁶ Entrevista realizada el 06 de Enero del 2013.

Para los maestros de la segunda generación que pertenecen a la familia Nigenda y son la rama principal músicos tradicionales en Chiapa es sano reconocer que si existe una descomposición de esta estructura ceremonial musical, recuerdan que su abuelo Atilano les decía que en 1940 la duración de la ceremonia era de 10 minutos aproximadamente y de 1980 a días actuales la duración en mínima de 3 a 5 minutos.

El patrón de los parachicos Úrsulo Hernández Pola¹⁵⁷ realizaba talleres en su casa para enseñar a los jóvenes que deseaban aprender las danzas, zapateados y pregones de alabanza a los santos, la elaboración de los instrumentos (tambor y pito de carrizo) también era parte del proceso de enseñanza- aprendizaje para los alumnos talleristas.

Las casas o espacios talleres se han reducido en la colonial Chiapa de Corzo, sujetos como Nereo Nigenda Fernández¹⁵⁸ ya son pocos para la enseñanza del tambor y pito de carrizo, actualmente cuenta con 17 alumnos y les enseña por las tardes o fines de semana, su hijo también ejecuta el tambor y pito quien tiene su grupo de amigos, jóvenes tamboreros y piteros. Nereo expresa que la forma de enseñanza y formación de su bisabuelo Atilano Nigenda Mendoza¹⁵⁹ era con mayor protocolo, formal y tradicional inculcando la responsabilidad de ser ejecutor de dichos instrumentos, su relación y significado con el santo patrón.

¹⁵⁷ Úrsulo Hernández Pola, fue músico tradicional y patrón de los parachicos durante los años 1940-1970.

¹⁵⁸ Músico y maestro tradicional originario de Chiapa de Corzo

¹⁵⁹ Atilano Nigenda Mendoza, fue patrón de los parachicos en los años 1945-1968, bisabuelo del músico tradicional Nereo Nigenda Fernández

Después de don Atilano Nigenda toma el mando como patrón de los parachicos el músico y danzante Arsenio Nigenda Tahua¹⁶⁰ en los años 1968-1999, al morir este personaje se perdió el sentido quizá más ceremonial y ancestral de los antepasados chiapanecas en el ritual festivo- religioso de los músicos tradicionales y las imágenes católicas, la forma de realizar las oraciones, ejecución y tiempo de los sones o zapateados. La música debe ejecutarse al son del tambor y el pito de carrizo, al son de la guitarra y tres son los músicos principales: el tamborero, el pitero y el ejecutante de la guitarra.

Los sones duraban antes 10 minutos, ahora duran menos de 5 minutos en las casas particulares, templos católicos en dónde hacen su recorrido músicos y danzantes, 7 eran los sones principales y de estos 5 se tocaban sólo en las ceremonias. Los instrumentos musicales que se utilizan para la ceremonia religiosa de los danzantes en enero son un pito de carrizo delgado con tres orificios (sonido agudo), un pito de carrizo grueso con siete orificios (sonido grave), un tambor y dos bolillos, una guitarra (la que toca el patrón de los parachicos).

¹⁶⁰ Es con este patrón en su última época como patrón de los parachicos y músico en dónde se fue perdiendo con mayor vertiginosidad la expresión significativa de la celebración de enero y la función principal de los músicos y los sones. Abuelo de Nereo Nigenda Fernández.

4.3 Los oficiales: aprendizajes compartidos

El oficial es la persona que tiene el mismo entendimiento que el maestro en la forma de llevar a cabo el acto ceremonial y musical, se encuentra en el nivel intermedio entre aprendiz y maestro. Un personaje que es recordado por ser oficial de dos patrones de parachico,¹⁶¹ por haber servido a su pueblo es Manuel Capito Nigenda. Su aprendiz, hoy maestro, Nereo Nigenda Fernández describió de qué forma fue instruido por él:

La escuela inicia para mí cuando empiezo a escuchar a Manuelito Capito Nigenda, él era mi primo hermano mayor que tenía un problema de columna era jorobadito, hizo historia hizo servicio comunitario y que gracias a él pudimos nosotros continuar con la música, de lo contrario la música estuviera perdida...tuviéramos influencia de Suchiapa o algunos piteros de Villaflores con estilo chiapaneca, pero había una esencia y un estilo o esencia en Chiapa de Corzo, que este estilo o conjunto de sonidos de música era herencia de don Ursulo Hernández Pola que era amigo de mi abuelo quienes comparten la cultura Chiapaneca, y desde luego al aprender mi abuelo enseña a Manuelito (Manuel Capito Nigenda se llamaba) quien se ve en la obligación de enseñarle a Rubicel en 1977 en ese tiempo yo no era candidato a nada sino un niño de 11 o 13 años.

Manuelito como le decían de cariño las amistades, fue parte de esta primera generación en instruir también a jóvenes de la generación que hoy conforman los nietos de Atilano Nigenda Mendoza, en su parecer Nereo Nigenda Fernández explica cómo fueron formados en una estructura musical apegada al antiguo ritual chiapaneca:

Rubicel Guadalupe Nigenda es discípulo directo de Manuel Capito Nigenda y aprendió tal como el estructura la música y yo pues nada más me paseaba alrededor de la casa de madera, que donó el gobierno para protegernos de las casas en riesgo por los temblores. es una pena que no existan maestros, grandes maestros músicos que pertenecieron a esa generación que compartían sus conocimientos de la vasta cultura chiapaneca.

¹⁶¹ Fue oficial de Atilano Nigenda Mendoza y de Arsenio Nigenda Tahua

El patrón de la danza del caballito de petate del barrio de San Vicente se refiere de esta forma sobre el proceso educativo en la música y danza de esta representación:

Los niños vienen una semana antes de la fiesta pero como ya no tenemos equipo, más trajes ya no pueden salir, tenemos 6 españoles y 6 indígenas, eso me preocupa porque queremos tener más danzantes, yo me he preocupado porque tengan sus trajes aunque les digo que hagan sus trajes quienes tienen posibilidad y porque hay niños más pequeños que quieren bailar. Me siento satisfecho de que los niños bailen y que se haga más grande, se agregaron tres caballos más, ojalá así fuera con todos los que vienen. Con un sobrino hacemos los caballos de petate, los que quieren hacer su propio caballito pueden hacerlo, el próximo año vamos a ser más entre indígenas y caballitos, esto va avanzar, va a estar bien la danza, en el barrio en la fiesta de San Vicente Ferrer que a través de la danza hemos vuelto a tener esta imagen nuevamente de las tradiciones en los barrios, esa es la idea que tengo además del taller dónde se guardan los equipos. La imagen que tenemos en el barrio de Chiapa de Corzo es de mi familia, hemos tenido complicaciones para que cada año salga el caballito con los niños por los trajes que no tenemos apoyo de nadie para hacerlos.

4.4 Los aprendices: el ritual y lo secreto

Nereo y Guadalupe Nigenda fueron formados desde niños en esta cosmovisión¹⁶² chiapaneca y como nos introduce Werner Jaeger en el tiempo de los griegos se empleaba el concepto de *La Paidea* que era desplazarse de la “crianza de los niños” a la educación de los adultos alcanzó un significado más extenso y profundo:

Exactamente del mismo modo que nuestra palabra formación Bildung o la equivalente latina cultura pasó a designar el proceso de la formación a designar el ser formado (...); el

¹⁶² Cosmovisión (orden general de existencia, aspectos existenciales): “es el retrato de la manera en que las personas son en su pura efectividad; es la concepción de la naturaleza, de la persona, de la sociedad” (Geertz, 2000: 118).

mundo en que nace el hombre individual por el sólo hecho de pertenecer a su pueblo o a un círculo social determinado.¹⁶³

Los aprendices de los maestros tradicionales que forman parte de una tercera generación, también expresan el significado que tiene este aprendizaje en sus vidas como lo manifiesta César Augusto Espinoza Nucamendi (discípulo de Nereo Nigenda , enseñado en los años (2005-2013):

Yo quería participar en las fiestas de Chiapa no sólo en enero sino en las enramas, fiestas que se realizan en mi barrio en San Jacinto en donde tenemos una iglesia debajo de una pochota, entonces un compadre me dijo que él era amigo del patrón de parachicos y que llegaban a ensayar con él para ser de los músicos más cercanos a él en enero, me habló de un museo en dónde ensayaban y le dije si era en el ex convento pero me dijo que era en otro lugar. Fui la primera vez hablaron conmigo que si quería aprender sólo por diversión o porque tenía interés por todo lo que significa la fiesta, le dije que siempre había querido participar pero por el trabajo no me daba el tiempo. Acordaron ensayar conmigo una vez a la semana pero que viniera dispuesto a estar un buen rato ensayando por lo menos una pieza que me aprendiera en esa tarde y así fui llegando. En la fiesta de enero de 2006 fue mi primera participación como pitero y lo vio mi familia, mi hijo se animó ya cuando vio que si tocaba yo varios sones. Me dijo que lo llevara conmigo, pero le pedí que no descuidará sus estudios, que esa era mi condición para dejarlo ser músico también. A él le gusta el carrizo y la guitarra, pero la guitarra sólo la toca el patrón. Yo toco también el tambor pero pasaron varios años para que ejecutara ambos como debe ser, no con juegos sino con la solemnidad que debe darse en las fiestas, oratorios, enramas. Ya tengo 8 años como músico y se siente uno bien porque estas sirviendo a tu pueblo, honrado al santo, es como una manda.

César Augusto mostró el taller y enseñó a su hijo Jorge Espinoza Pérez con el método de su maestro Rubicel G. Nigenda:

Yo tenía 12 años cuando le dije a mi papá que quería aprender, pero él no quería que yo descuidara la escuela ni que lo viera como diversión. Me hablo que ser músico es algo

¹⁶³ (Werner Jaeger, *Paidea: los ideales de la cultura griega*, 2000. pp. 277-278).

serio en las danzas rituales de Chiapa. Así le había enseñado su maestro Rubicel, que no fuera yo a echar relajo el día del ensayo porque no me enseñarían más, que el maestro lo hacía si veía que sólo llegas a interrumpir a los demás. Me aprendí las piezas pero en 6 meses ya tocaba mejor, en un año ya sabía yo todas las piezas importantes durante la fiesta de enero. Cuando me enseñaba el maestro me decía que escuchará a mi papá y a los otros músicos, que observara como era el movimiento de sus manos, la respiración. Si no aprendía rápido la pieza me la llevaba de ensayo a la casa pero en la próxima clase si tenía que tocarla toda. Ensayaba los fines de semana y si somos muchos que buscamos al maestro Rubicel.

Esta tercera generación de músicos que han sido enseñados por descendientes de grandes maestros revela que conservan un Comunitas ritual el cual supone el reconocimiento compartido de la existencia de vínculos fundamentales entre los miembros de un grupo, sin los cuales dicho grupo no podría existir en cuanto tal... “Sin embargo, lo que realmente importa para la pertenencia social no es tanto el conocimiento como la práctica de la cosmología: compartir una costumbre ritual identifica a los protagonistas más que el conocimiento de su sentido” (Bartolomé, 1997, p.109).

Dentro de este comunitas ritual se reconocen e identifican otros grupos de músicos con danzas diferentes a las conocidas por el propio pueblo de Chiapa como es la danza del Caballito de Petate, pertenecen a una cuarta generación de músicos. El patrón de esta danza vive en el barrio de San Vicente, quien hace honor a su cargo y nombre, se llama Vicente Pérez Pérez (2005-2014) rescate del caballito de petate:

Tomé el cargo en el 2005, ha sido muy emocionante esta tradición que estaba ya olvidada y a través de la imagen que tenemos en la casa de San Sebastián y el gusto de los niños por danzar, con los trajes que elaboramos nosotros mismos y los conservamos. El lugar de ensayo es pequeño no tenemos un espacio más grande, primero ensayábamos en la casa en dónde está la imagen pero nos dimos cuenta que interrumpimos en las horas de rezo.

El aprendiz es quien recurre a un gran maestro o instructor para conocer, aprender, a través de la observación, el habla, la escucha y repetición de ejercicios o imitación de estos para lograr su objetivo deseado, convertirse en este caso en aprendiz de músico tradicional o parte del grupo de músicos del patrón de parachico. Durante su proceso de aprendizaje tiene que mostrar interés y constancia en el taller y se le enseñan los sonos o zapateados principales para que en el mes de enero acompañe al patrón de parachico con otros grupos de músicos, pero también es solicitado en enramas, en los anuncios de los barrios, en las felicitaciones, durante la fiesta de enero. El aprendiz debe mostrar constancia, disciplina, apego y respeto hacia quien lo está formando, ya que el maestro al notar que no hay seguimiento en su orientación musical decide dedicar su tiempo en otro elemento.

Guadalupe Rubicel Gómez Nigenda describe cómo es que los aprendices llegan a su taller casa museo:

Me buscan los papás que llevan a sus hijos de primaria para que yo les enseñe, nunca me he negado a contribuir en lo deseos y ánimos de los jóvenes, grandes, chicos llegan al taller pero si les pido que me expresen si sólo tienen curiosidad si van a ser constantes para adecuarme a días de enseñanza y establecer horarios, pues yo trabajo como maestro en un Cobach. Si he tenido generaciones de músicos sobresalientes como Gil Humberto Pascacio Robles y Rolando Díaz Rincón. Yo no castigo, no pego, no, el rigor es diferente. Les enseño un son primero, les pido a los papás si son niños que les compren su pito de carrizo y si es tambor lo consigan en Tuxtla porque allí llegan artesanos zoques o que le pidan a un familiar les preste mientras se hacen del suyo.

El aprendiz debe mostrar respeto e interés sobre el proceso que es vivido en el taller y bajo la instrucción de su maestro, porque si este ve poco empeño en él, decide fijar su atención hacia los que si desean aprender, como sucede en el taller de los niños danzantes del caballito de petate:

Hemos logrado los ensayos en el barrio, en el atrio de la imagen interrumpimos a los danzantes porque hay otros niños que sólo hacen desorden o travesuras y no dejan ensayar a los demás, quizá ya he ensañado y pongo mi atención para danzar al ritmo del pito y del tambor, porque deben ir bien con el paso de la música. Los niños que han iniciado con el toque y paso del tambor que ya están grandes es decir han ido creciendo desde el 2005 en esta primera generación que comenzaron a la edad de 8 años, de 6 y 7 años, ahorita ya tienen 13 y 16 años. Hay niños que ya no quieren salir de indígenas sino de caballitos porque sienten vergüenza y les digo que si yo que estoy grande danzo con ellos y no me da vergüenza, busco darles motivación. En la segunda generación aumentaron tres elementos de 17 años que hicieron sus propios caballitos, como no han ensayado con nosotros le está costando llevar el ritmo del tambor. Los músicos son también niños de barrio que hemos enseñado con mi sobrino Rosemberg a tocar el tambor y el pito de carrizo.

Rosemberg Pérez (2002-2014, pitero y tamborero, es sobrino de Vicente Pérez) y nos cuenta su proceso de formación en este grupo de músicos de San Vicente:

El instrumento que toco es el carrizo desde hace 10 años, e inicié de 8 años en el Barrio de Santa Elena con mis amigos observando el movimiento de los dedos y después en San Antonio con el señor Hermilo, fui dos años con él aunque que no recuerdo su apellido, es tío de Guadalupe Nigenda, pero después unos amigos me llevaron con el maestro Nereo Nigenda. Toco el carrizo de cuatro orificios. Se tocar el parachico, la Chuntá, el torito, el mantel bordado, el pájaro chiwin. El número de piteros ha aumentado, antes no había muchos. Yo sí busqué un maestro porque iban mis amigos con él, a mis sobrinos yo les enseñé a tocar carrizo porque al principio se aburre de tocar

solos sin rumbo, sin instrucción porque ni las danzas se sabe. Después ya es alegre porque acudimos a las enramas y la gente te va buscando.

Los jóvenes aprendiz del maestro Heriberto, los hermanos Sergio Álvarez Gómez Castro y Florentino Gómez Castro, me respondieron que piensan de su función como músicos tradicionales y cómo asimilan que los ve la sociedad chiapacorcesa:

La gente a veces te da una cooperación por lo que haces pero no lo hacemos por eso por dinero, sino por compartir la alegría y cuando vamos a ensayar aprendemos en dos días la danza, trabajamos una hora el ensayo de la pieza dos días a la semana porque como trabajamos no podemos estar siempre en el taller. Yo hago mi instrumento, el carrizo lo consigo en el río y lo corto a la medida que es le hago los orificios cuando está seco y lo lijo, lo dejo dos días secando para que quede mejor. Tengo 6 pitos que yo realice y le ayudo a otros músicos a hacerlos. En la danza del colibrí o en los sones quien va guiando es el carrizo, el tambor debe hacer los redobles son seis redobles para que se escuche bien y son tres vueltas que se le da a la pieza, el tamborero debe estar pendiente de los cambios y dirección del pito de carrizo

Nereo Nigenda realiza talleres en dónde los jóvenes aprenden alrededor de 20 zapateados o piezas, con los instrumentos tradicionales tambor y flauta de carrizo. Sólo que ahora la tecnología ayuda mucho porque se llevan de tarea los audios grabados con su celular y lo escuchan en casa en dónde continúan ensayando. Por la dinámica de los propios estudiantes Nereo recurre a las grabaciones a través de radios o celulares, con la confianza de que en la próxima clase el estudiante ha dominado el tono o métrica musical de la pieza. ¿Nereo hace un esfuerzo por enseñar los elementos principales aprendidos por su abuelo?, ¿qué espera el con la enseñanza y preservación de estos talleres?

La música y su ejecución es una herencia de hijos a nietos que lo aprenden de una manera informal como una cultura informal de una manera cotidiana, como un oficio, como parte de una obligación de identidad de la familia que instituye ese mando esa fortaleza esa

misión de que de él va a depender la alegría, las fiestas, los ritos de las fiestas de Chiapa de Corzo particularmente.

Se forma en talleres muy pero muy cerrados, es un espacio tan secreto que no permite la extensión porque es altamente un culto, un culto de lo sagrado, un ejemplo básico y me da gusto que por mis mismo no puedo desarrollar este tema que es parte de mi vida es parte de mi proceso de formación humana y como objeto de estudio: se haya el taller en lo secreto llámese, ahora por la cultura cerrada, por evitar la apertura hacia otras culturas en un sentido psicológico llámese por egoísmo pero es parte del valor de la familia o de las familias por preservar la identidad y un poder , un poder por tener esta cualidad este valor musical.

4.5 Descripción, análisis e interpretación de un proceso de formación musical en los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo

En la actualidad la celebración que caracteriza las costumbres de este pueblo son las fiestas de enero o *Fiesta de San Sebastián Mártir*, que de acuerdo a historiadores e investigadores locales, como Jan de Vos y Tomas Lee, de instituciones como la Fundación Nuevo Mundo, Facultad de Arqueología de la Unicach, coinciden en aseverar que se trata de un ritual chiapaneca milenario que consistía en el sacrificio de un joven que era ofrecido a los dioses como mensajero para pedir a sus deidades proveerlos de alimento, buena siembra y cosecha.

Todavía a mediados del siglo XX los parachicos cantaban oratorios en lengua chiapaneca y guardaban distancia dentro de la iglesia entre el santo, altar y ellos; esta práctica actualmente ha cambiado. No se guarda la misma solemnidad y hay un

desconocimiento para las nuevas generaciones de este protocolo de tiempo inmemorial. En esta celebración la música para los danzantes Parachicos es importante para la procesión, porque es una forma de comunicar su idiosincrasia, sus valores como pueblo, el sentimiento de agradecimiento que manifiestan al realizar su recorrido, dentro de las iglesias, en la casa del patrón de los Parachicos, quien es también el músico mayor:

A finales del siglo XIX y principios del XX se encuentran características de la fiesta grande de enero presentan cambios notorios, desde el anuncio a cargo del patronato de la feria y sus personajes populares como *chuntáes*, el pueblo, chiapanecas y parachicos, acompañados por los músicos tradicionales de tambor y pito (Vargas Domínguez, 1984, p.12).

Los músicos tamboreros, piteros, discípulos y familiares del patrón de Parachico, aseguran que la misión de este personaje era la de guiar el rito o ceremonia en la tradicional fiesta grande del pueblo. De prestar servicio a la comunidad sin fines de lucro porque era un nombramiento de honra, lo que hacía que los músicos fueran con él dónde los requerían. Este cargo adquirió otro sentido al ser remunerado y explotado de forma individual y no a favor de la comunidad de músicos ni del colectivo de Chiapa.

La danza del Parachico es particular de las festividades de enero, se puede escuchar al mismo tiempo y compas a los diferentes grupos de músicos piteros, tamboreros que ejecutan la música en las calles cuando la algarabía y júbilo, invaden el sentir de los danzantes, transmitiendo esta energía a la gente del pueblo y visitantes.

Esta danza tiene su origen desde tiempos remotos en los guerreros chiapanecas, no con los elementos que ahora se visten, como es el zarape, máscara de madera, chin chín de

aluminio o metal, banderas, chalinas con lentejuelas, botas, sino que los antiguos usaban tapa rabos y plumas, el chin chín era elaborado de cáscara de “morro” con semillas en su interior, la montera elaborada de Ixtle que simbolizaba al sol.

Para conocer la cronología de estos cambios en la música, en su enseñanza y tradiciones de Chiapa de Corzo recurrí nuevamente al cronista Eduardo Alberto Vargas Domínguez, quien enfatizó el trabajo que se realiza actualmente para preservar este conocimiento musical tradicional el cual reconoce si se ha perdido en algunos barrios:

Estamos trabajando con la música tradicional de tambor y pito, ésta se ha perdido como dijéramos la cosa original de canto de tamboreros y piteros, porque ha cambiado radicalmente, por ejemplo el ritmo era antiguamente más lento de los que ahora es, el mismo patrón de los parachicos desconoce las mismas piezas que se tocaban antiguamente los patrones, ha quedado bajo lo que él considera que debe ser la secuencia del zapateado, de los alabados, del parachico, hay una alteración en los ritmos para la enseñanza de esa misma música. La música de tambor y pito, la música tradicional se ha modificado totalmente en estos tiempos. Ya por cuestiones personales del mismo patrón, a veces por la misma prisa de recorrer la población va tocando partes cortadas de cada sección de la serie de lo que es la música de los parachicos de la misma serie de las piezas. Mezcla en la enramas o agrega de los Alférez o Naguarés, de los Parachicos, no hay un patrón que diga esto es exclusivo de los Parachicos, del Calalá, que son los elementos principales que aquí se celebran, exclusivamente de tambor y pito a pesar de que mucho tiempo han existido.¹⁶⁴

En la actualidad nuevos elementos han transformando al personaje o danzante Parachico en un objeto atractivo para el turismo y el comercio. Existen muchas versiones del origen de los Parachicos, como también voces que cuentan la Leyenda de María de Angulo. Por su parte el cronista José Luis Castro (2005), en un diario de circulación local, escribió:

¹⁶⁴ Entrevista realizada el 8 de Enero del 2013 en Chiapa de Corzo.

De acuerdo con la tradición oral, indígena y mestiza de los chiapacorceños, y algunas fuentes documentales, la historia del combate naval y la filantropía de doña María de Angulo, que dieron origen a los Parachicos, Chuntaes, datan de la época de la colonia. La leyenda de doña María de Angulo, distinguida dama española que residía en la antigua Guatemala, llegó al pueblo de Chiapa de la Real Corona a mediados del siglo XVIII en busca de un afamado curandero indígena que aliviara a su pequeño hijo que sufría una extraña enfermedad. Llegó a Chiapa de la Real Corona acompañada de sus sirvientes. Refiere la tradición que el curandero llevó al niño a las curativas aguas del Cumbujuyú y después de haberse bañado durante nueve días el niño sanó de sus males.

Por esta leyenda surge la idea de que la danza del Parachico es porque los indios Chiapa y la servidumbre de María Angulo bailaba en las calles por agradecimiento de sanación del niño, “Para el chico”, contraria a esta versión otros estudiosos de la cultura chiapaneca como el Ingeniero Mario Aguilar Penagos, acota que esa narración esta tergiversada y que el personaje de María de Angulo no existió, su nombre tomó forma por la similitud con una celebración que se pronunciaba distinta en lengua chiapaneca *nbarenyhico* y que los mismos frailes adaptaron al castellano para lograr la sumisión de los indígenas a la religión católica.

A través de la observación en los talleres y entrevistas orales, me di cuenta que en las bases de la primera generación de músicos tradicionales fallecidos y la segunda generación, la formación y sistematización de este saber musical ha sido familiar, de transmisión oral,preciado y transmitido de padres a hijos, abuelos a nietos, este cultivo del ser y formativo es lo que para Gadamer es:

La Formación pasa a ser algo muy estrechamente vinculado al concepto de cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre (Gadamer, 1999: 39).

Esta familia chiapaneca que conforma Guadalupe Rubicel Gómez Nigenda y Nereo Nigenda Fernández muestra que su formación ha sido a través del Grupo familiar, la familia como un sistema abierto. Como sistema está delimitado, organizado, estructurado y con roles y funciones establecidas. No significa que sea estática sino que la búsqueda de cambios para su propio crecimiento la empujan a romper con lo establecido.

En la formación uno se apropia por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma. En esta medida todo lo que ella incorpora se integra en ella, pero lo incorporado en la formación no es como un medio que haya perdido su función (1999, p. 40).

Otro avatar que enfrentan los músicos y sus músicas es la intromisión de grupos de música de viento, de banda y electroacústicas, que son géneros llamativos para las nuevas generaciones de jóvenes músicos. Rubicel Nigenda considera que existe un peligro de que los sones desaparezcan en su estructura musical, las formas y los tiempos, los lugares dónde deben tocarse es importante que se diga en los talleres que no son payasos ni show para el gobierno, tan importante es aprenderse el son, dónde tocarlo, su nombre y en qué fecha específicas de celebración.

La importancia de la música es remota en todos los pueblos originarios que desarrollaron su esplendor en las artes, por eso la importancia de investigar los elementos propios de la música chiapaneca como su lengua (escasos hablantes en comparación de los años 40's y 50's), el ritual está compuesto de distintos elementos culturales: música, danza,

cantos ceremoniales, zapateados, solemnidad, tiempo, ritmo, cadencia. Elementos que no pudieron cambiarse por otros, Gilberto Marín Rizo¹⁶⁵ escribió al respecto en 1981:

Su música se cuenta era original que practicaban por medio de barro de diversas formas y figuras originales y de tambores que fabricaban con piel de coyote.

En YouTube encontramos centenas de videos sobre la fiesta de los Parachicos pero el material no permite acercarse fielmente a la música tradicional de los chiapanecas, su uso o grabaciones son con objetivos y formas comerciales, por eso existe el interés en contribuir a la recuperación y preservación de la música y danzas existentes, incrementando en el repertorio las piezas que se perdieron en la oralidad pero que gracias a investigaciones del pasado y a la memoria de personajes que ya fallecieron, hoy tenemos la oportunidad de darlas a conocer .

Preservar las tradiciones ha sido el reto de los últimos cinco siglos, las comunidades y pueblos las defienden ante la modernidad en los contextos locales y regionales, como es la celebración de la fiesta grande de los chiapanecas, llena de elementos simbólicos, signos prehispánicos y castellanos.

A principios del siglo XX comienza a realizarse con más fuerza la fiesta grande de enero y en ese tiempo de acuerdo con Nereo Nigenda: “el universo o población de músicos no era tan grande como lo es actualmente porque se trataba de un oficio y compromiso social con el pueblo en donde el papel de ejecutar las piezas ceremoniales significaba honor y respeto.”

¹⁶⁵ Marín Rizo, Gilberto. (1981), *Chiapas, su origen, su Escudo y su Himno*. Imprenta Arana. México, D.F, p.13.

Los músicos longevos eran los encargados de enseñar a los jóvenes a continuar con la tradición, entre las mismas familias heredaban el cargo de patrón de los Parachicos quien tiene la peculiaridad de tocar varios instrumentos (tambor, pito de carrizo, guitarra y chin chin), es acompañado por los danzantes Parachicos quienes utilizan su voz como instrumento para expresar cantos, pregones, gritos de júbilo y alegría a San Antonio Abad, San Sebastián Mártir y el Señor de Esquipulas (o de los milagros).

En Chiapa de Corzo no todos los que participan en la organización, difusión de su fiesta están de acuerdo con los nuevos elementos que en ella aparecieron y desplazaron otros que se cuidaron celosamente por generaciones, porque no todo lo que percibimos de esta fiesta ha sido mostrado totalmente por las familias de antaño de sangre guerrera chiapaneca.

Puedo distinguir que existe un Sistema de significaciones (Geertz, 2000) se refiere a los niveles de gozo de las clases sociales “porque la gente comparte una cultura”, es decir, participa de un sistema de significaciones. En las fiestas tradicionales los músicos como grupo cultural perteneciente a la comunicad de Chiapa de Corzo siempre participan.

4.6 Los instrumentos musicales prehispánicos

Los instrumentos musicales¹⁶⁶ que utilizan los músicos tradicionales en Chiapa son de origen prehispánico, similares a las utilizadas por otros grupos culturales del centro de México y Mesoamérica, el pito de carrizo y el tambor mantienen esta supervivencia son tan milenarios como estos pueblos. Esto lo podemos constatar por los diferentes estudios de manifestaciones culturales y musicales del México antiguo,¹⁶⁷ cada uno de ellos ha aportado datos o visiones generales sobre la música en México desde los tiempos prehispánicos hasta el día de hoy.

El instrumento musical es precisamente un medio para realizar algo, no un fin en sí mismo. Pero nuestros músicos de comunidades indígenas, de pueblos, rancherías, lugares apartados, músicos populares a menudo fabrican su propio instrumento como es el caso del pito de carrizo con los piteros de Chiapa, este instrumento se encuentra dentro del grupo de los instrumentos aerófonos y membranófonos,¹⁶⁸ los primeros producen sonido por el paso de una corriente de aire en la música popular son los silbatos, pitos, flautas, saxofones, cuernos, y cornetas. El tambor generalmente tiene una

¹⁶⁶ El instrumento musical es un objeto producido para que un músico emita por su medio de sonidos que solos, o en conjunción con otros instrumentos o con la voz humana, permitan cultivar el arte de la música. Reuter, Jas, 1982,p. 47.

¹⁶⁷ Entusiastas investigadores como: Gerónimo Baqueiro Foster, Rubén M. Campos, Pablo Castellanos, Francisco Domínguez, Cuauhtémoc Esparza Sánchez, Juan S. Garrido, José Raúl Hellmer, Samuel Martí, Otto Mayer- Serra, Vicente T. Mendoza, Jesús Romero Flores, Gabriel Saldívar, Thomas Stanford, Roberto Téllez Girón, Higinio Vázquez Santana y Arturo Warman. Estos investigadores de la música prehispánica han realizado sus aportaciones por los hallazgos arqueológicos en dónde han encontrado instrumentos musicales del México antiguo.

¹⁶⁸ Los investigadores alemanes Erich Von Hornbostel y Curt Sachs, en 1914 publicaron una obra que hasta la fecha sirve de base a todas las clasificaciones de instrumentos musicales, son cuatro los grandes grupos de instrumentos: idiófonos, membranófonos, aerófonos, cordófonos. Reuter, Jas, 1982,p. 50.

membrana o parche que vibra al golpearse con las manos o con mazos o palillos, cubierto de cuero o piel.

Cada instrumento tiene un mérito propio de acuerdo a su función que es la de ser capaz de producir la gama, la afinación y el volumen de los sonidos que el músico espera de él (tales instrumentos tienen un valor en cuanto objetos de arte a lado de su función musical).

Chiapanecas, mexicas y mayas, musicalmente hablando tienen algunos rasgos comunes permiten agrupar sus instrumentos, distinguirlos de los de otras culturas y reconocer sus transformaciones y supervivencias en nuestro contexto actual. Un primer rasgo es que todos los instrumentos de que se tiene conocimiento pertenecen a los idiófonos, a los membranófonos y a los aerófonos, un segundo rasgo es presuponer que la música indígena prehispánica era pobre comparada con la de otras culturas del mundo.

Si bien no existe conocimiento de cómo era esa música, se sabe en cambio que había escuelas para músicos en que con rígida disciplina se aprendía el manejo de los instrumentos, al punto de que cuando un músico tocaba mal en una ceremonia era castigado con gran rigor. Y la variedad de instrumentos, que con frecuencia eran tocados formando verdaderas orquestas, indica con claridad que la música interpretada en ellos debe de haber sido sumamente matizada en melodías y ritmos, si no en armonías.

Un tercer punto es que la música iba estrechamente ligada a la poesía y a la danza, lo cual señala con el punto anterior de que se hacía en los ritmos bien definidos. En la cultura chiapaneca los instrumentos, la música y músicos al igual que en otros grupos

culturales, cumplían funciones bien definidas en las ceremonias, ya sea para acompañar una ofrenda, para llamar a la guerra, para celebrar una determinada fiesta o para encaminar a los difuntos en su viaje al inframundo o el largo viaje al cosmos y el más allá.¹⁶⁹

El raspador de hueso (o también de madera) se utilizaba principalmente en el culto a los muertos, el caracol marino para iniciar ceremonias, el tambor vertical o de parche para llamar a combate, las sonajas que son parecidas al chin chin del danzante parachico, hechas de los más diversos materiales y formas (jícara, guaje, madera, fibras duras, barro, rellenas de piedritas, semillas); como instrumento rítmico era tocado por el propio danzante para acentuar musicalmente sus movimientos.¹⁷⁰

El principal idiófono a lado de la sonaja es el *teponaztli*¹⁷¹, un tambor muy peculiar, no muy grande excavado de un tronco de un árbol y en el que se labran dos lengüetas que son golpeadas con pequeños mazos en los extremos recubiertos de hule, produciendo siempre dos sonidos diferentes, cuyo sonido hueco, de timbre cálido no debía faltar en ninguna ceremonia guerrera ni religiosa.

En Suchiapa los músicos usan una versión de más de un metro de longitud, aunque las más comunes son las versiones de 50 a 70 cm de largo. La sonaja también es de este

¹⁶⁹ Los descendientes actuales de aquellas culturas prehispánicas conservan tradiciones que se remontan a esa función social- ritual de la música y de los instrumentos.

¹⁷⁰ Pertenecen al grupo de los idiófonos, el raspador de huesos tiene asociación con ceremonias mortuorias.

¹⁷¹ *Tunkul* para los mayas. Tambor horizontal hecho de un solo tronco ahuecado que en nada ha cambiado en el transcurso de los últimos quinientos años.

grupo musical elaboradas con materiales vegetales propios de cada región como el guaje, bules, jícaras, palma, madera, de cuero y hojalata como la que se usa en la danza de los Parachicos en Chiapa de Corzo.

Los tambores de parche, entre ellos el *huéhuatl*¹⁷² pertenece al grupo de los membranófonos. Este tambor vertical parado sobre tres patas, también excavado de un solo tronco, pero con el extremo superior cubierto de una piel tensada. A lado de este principalísimo instrumento había toda clase de otros tambores de uno o dos parches montados sobre madera y hasta sobre ollas de barro, a manera de los timbales occidentales.

De los muchos tambores de uno o dos parches utilizados en las culturas antiguas, resulta difícil distinguir los que proceden de tiempos prehispánicos, ya que se han ido entremezclando elementos europeos y africanos con los propiamente originarios. Pero es indudable el origen indígena del *huéhuatl*, el gran tambor vertical cubierto con piel de venado u otro animal silvestre, pegada, clavado o amarrada al cuerpo del tambor.¹⁷³ Se tocaba con las manos, actualmente se usan dos palillos cuyos extremos están forrados de trazo y cubiertos de cuero.

Los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo utilizan un tambor que también nombran cajas de dos parches cuyo aro tiene una altura menor que el diámetro del instrumento, tensados con una cuerda hecha de tripa de cerdo.

¹⁷² Hay una rica mitología en torno a este instrumento prehispánico, que lo hace descender de los dioses; su potente voz servía para convocar a los guerreros, para celebrar fiestas de gran importancia y de sacrificio.

¹⁷³ Su sonido grave se oye a largas distancias, su uso está muy extendido entre los grupos indígenas, aunque de una región a otra varía su nombre. En la región chiapaneca de los lacandones, tzotziles y tzeltales se usa un timbal ritual fabricado de un cántaro cuya boca se cubre con una piel de mono; a veces el cántaro se modela ya con una segunda boca de menor tamaño que permite la salida del sonido.

El pito de carrizo se encuentra dentro del grupo de los aerófonos, con la gran variedad de flautas arqueológicas que se han encontrado, es verdaderamente impresionante. La hay rectas y traveseras; de uno, dos, tres¹⁷⁴ y hasta cuatro tubos; de dos, tres, cuatro y hasta siete orificios, fabricadas en barro, hueso y madera, este último material como las que utilizan los piteros de Chiapa, en otros lugares se considera material perecedero el carrizo. Las hay de embocadura directa (un orificio hecha en el cuerpo mismo de la flauta) o indirecta (boca biselada); su forma es a veces cilíndrica, a veces abultada.¹⁷⁵

Los grupos indígenas conservan varios tipos de flauta de carrizo de 2 a 6 orificios y de muy diversas longitudes, desde el pequeño pito de escasos 20 centímetros de largo hasta flautas de 60 centímetros. Las flautas o pitos de carrizo no sólo sirven para tocar las danzas, sino que con ciertas tonadas se comunica la procedencia del músico, ya que cada comunidad tiene su “melodía de identificación”. Vale la pena destacar las flautas de 6 orificios de los músicos chiapaneca, ya que la música producida en ellos es de una riqueza verdaderamente ancestral y con equilibrio a la naturaleza.¹⁷⁶

¹⁷⁴ El pito de carrizo de tres orificios: dos superiores y uno inferior, invariablemente se combina con un tambor. Este fue traído por los españoles y fue adoptado por los indios como uno de los tantos elementos que simbolizan su conversión al cristianismo.

¹⁷⁵ En las culturas antiguas existía una pareja variedad en sonoridades, afinaciones, en escalas, que de ningún modo se reducen a la pentafónica que siempre se mencionaba al hablar de la música de los pueblos primitivos como se suponía que eran los mesoamericanos. Pocos pueblos del mundo incluidos los europeos lograron ese refinamiento en sus instrumentos de viento en los siglos VII y XII.

¹⁷⁶ Muy parecida es una flauta antiguamente usada por los lacandones, que a su vez tiene semejanza notable con las llamadas gaitas utilizadas por los mulatos en la Costa Atlántica de Colombia.

Además del canto, son los aerófonos los responsables de las melodías y en la cultura que hoy nos acota, en las demás que florecieron en Mesoamérica.¹⁷⁷ El canto, que sin duda no era practicado sólo en ocasiones sociales, sino también como expresión de emociones íntimas, personales: cantos de amor, de duelo, de cuna. El canto se representaba en los códices con una flor que salía de la boca de quien habla, era un hablar florido, esta flor se dibujaba también frente a los instrumentos musicales para indicar que de ellos salían sonidos.

Los rituales chiapaneca tienen alabados en dónde se requiere de la voz, del sonido de los instrumentos y ejecución de los músicos que conservan de forma pura el sonido original de este pueblo, su acervo cultural de sus antepasados, ya se trate de lengua, creencias, mitos, leyendas, dieta, ritos y ceremonias. Tales alabados, músicos e instrumentos continúan participando como un elemento musical dentro de un marco ceremonial mágico- religioso en que intervienen cantos, danzas, advocaciones y fórmulas que reflejan la estrecha relación que guardan nuestros indígenas con la naturaleza que los circunda y con las fuerzas sobrenaturales que perciben en ella, personificadas generalmente en el santoral católico.

En las ceremonias van estrechamente ligadas la música y la danza, por lo que sólo se logra esta apreciación a través de la observación de las danzas en las propias comunidades indígenas como son danzas que escenifican la conquista, de Moros y Cristianos, del Venado, del Tigre, del Parachico, Calalá, etcétera.

¹⁷⁷ Mesoamérica es un concepto propuesto por el etnólogo Paul Kirchhoff para denominar al área cultural de los cultivadores complejos en épocas precoloniales. Abarcaba desde el sitio conocido como La Quemada, en Zacatecas, hasta el Golfo de Nicoya en Costa Rica. Fábregas P. Andrés. 2012, p.34.

Conclusión

Los músicos en Chiapa de Corzo aprenden en su proceso de educación o formación musical dentro del círculo tradicional, que es acompañada por la danza y la música autóctona, prehispánica con ritmo y sonidos propiamente chiapanecas. Fabrican sus propios instrumentos (pito de carrizo), transmiten la enseñanza musical a través de maestros que entre grupos de familia, músicos que proceden de familias de origen chiapaneca, comparten el conocimiento ancestral que aprendieron de sus abuelos, padres, tíos, hermanos, a hijos y nietos.

Aprenden la herencia de un proceso formativo en las culturas tradicionales, transmitido de forma oral, son un pueblo de música, sones, danzas, zapateados, júbilo y esta música abrazada de saberes tradicionales que prevalece en Chiapa de Corzo deben continuar vigente, ya que se ha podido constatar que la mejor forma de mantener la vitalidad de las culturas, es según parece, fomentando sus prácticas y potencialidades; su circulación metabólica en la vida social a través de los portadores y creadores, de sus oficiales y aprendices.

Sus espacios de aprendizaje son importantes y con un alto sentido simbólico importante en su ciclo de vida, porque los aproxima a ese escenario o ambiente prehispánico que sus antepasados les han enseñado a conservarlos. En los talleres se conjuga el ritual y lo secreto del significado de la música y de ser músico en la cosmovisión chiapaneca, en dónde están los dioses debe estar la música y el danzante, en el pedimento a la abundancia y la manifestación del júbilo por los parabienes obtenidos. En el taller del maestro, el oficial y

el aprendiz reciben más que una encomienda con la comunidad, están entregando su tiempo y espiritualidad al servicio de sus ancestros y sus dioses.

Esta población musical ha sufrido transformaciones por la intervención de mecanismos institucionales porque hay cierto celo de guardar los secretos, esta es otra manera de la educación “más que música es palabra”.

Los pueblos indígenas de Chiapas tienen una tradición musical importante que data de tiempos antiguos, si conocemos su pasado y vida social y cultural que tenían es por la transmisión oral, por los saberes tradicionales que preservaron para que no fueron olvidados por sus generaciones, de ese tiempo y en estos momentos.

Los frailes¹⁷⁸ lograron su tarea misionera más destacable que fue el estudio de las lenguas vernáculas mesoamericanas a través de evangelización o con la llamada “Conquista Espiritual” de la región, tarea que necesito indudablemente de los relatos de los pueblos originarios para describir su vida religiosa y social, su política y conocimientos locales.

En el periodo comprendido de los siglos XVI al XIX, el conocimiento de las lenguas indígenas es un arma de guerra para los misioneros tanto del pasado como del presente. El primer deber, y el más importante, consistían en adquirir un manejo oral de estos idiomas y a veces estudiarlos y codificarlos con el objeto de enseñarlo a sus compañeros y en esta enseñanza estaba la música, los oratorios y alabados en lengua chiapaneca.

La transmisión e historia oral es una práctica que se ha utilizado por muchos siglos anteriores, aunque desde perspectivas diferentes en el pensamiento occidental y el

¹⁷⁸ Las órdenes ordinarias de los Agustinos, los Dominicos, los Franciscanos, los Jesuitas, y los Mercedarios.

pensamiento de las culturas originarias de nuestro continente. Los grandes maestros de la música tradicional buscan heredar sus enseñanzas y conocimientos sobre el ritual musical existente en la cultura chiapaneca, que es poco entendido y visible en los días que se celebra la fiesta de enero, esperaban agradar a sus dioses principales para que fuera generoso con ellos en abundancia de alimentos y los misioneros buscaban un informante que dentro de lo posible fuera bilingüe, y por medio de una serie de preguntas y respuestas comenzaban a registrar vocabularios básicos y estructuras idiomáticas. Esos esfuerzos eran toscos, y se anticipaba la necesidad de realizar ulteriores chequeos y revisiones. Una vez reunida una cantidad suficiente de notas, los misioneros, trabajando en forma independiente o en grupos, procedían a descubrir la estructura lingüística evidente. Lo mismo ocurrió con el proceso de enseñanza y aprendizaje musical, retomaron de sus cultos lo que ayudaría para el proceso de evangelización y suplantación de ídolos por los católicos. Estos son los primeros acercamientos de un intercambio de conocimientos ancestrales con los occidentales en un sistema que entrama simbolismos que siguen presentes atrás de esa fe cristiana por parte de los grupos indígenas y mestizos.

Durante el período revolucionario en México, entre los años 1900 y 1915, los ejércitos de campesinos destruyeron muchas bibliotecas y colecciones de archivos en todo el centro y sur de México. El obispo de Chiapas, Francisco Orozco y Jiménez, reunió todos los manuscritos conocidos de importancia histórica y lingüística en un archivo central del episcopado. Más tarde, dicho archivo fue usado como un establo, y allí “los caballos se iban comiendo los pergaminos”.

Este período de revueltas políticas fue testigo del traslado de manuscritos invaluable para su venta en Europa y los Estados Unidos. En esa época, importantes colecciones fueron

vendidas o se dispersaron. Como respuesta a la remoción del patrimonio cultural, se crearon leyes severas, pero éstas parecen haber sido ineficaces, como lo ponen en evidencia los casos más que claros en que manuscritos importantes aparecieron en distintas grandes colecciones de bibliotecas de Europa y los Estados Unidos.

A lo que respecta a la lengua chiapaneca, poco se conoce, misma que hasta principios de siglo XX en Chiapa de Corzo, y zonas aledañas como Suchiapa, Acala, Totolapa y parte de la depresión central de Chiapas, pero la música de tambor y pito prevalece en estos municipios vistiendo de notas a las fiestas principales.

Si bien se perdió esta lengua en las primera décadas del s. XX, aún permanece latente tanto en toda la toponimia del área cultural (nombre de objetos y lugares, y apellidos, entre otros), en las prácticas culturales que se manifiestan tanto de carácter ritual, religioso y cotidiano, y éstas están en manifiesto en las danzas, gastronomía y música tradicional, y por su puesto en los procesos de enseñanza de los mismos.

Es indudable la función social que tiene la música en cualquier tipo de sociedad y su importancia en la construcción de identidades. La música no solo es sonido, también es baile, relato e historia. Pero principalmente es afecto y materialidad. En el contexto de una nación existen cantidad de géneros musicales que ayudan a la conformación de identidades y relatos vinculados a la misma o que en algunos casos se contraponen a ésta.

Por lo menos hasta ahora, la música no ha sido considerada como un espacio que merezca una investigación ardua, seria y precisa como práctica de construcción de identidades. Sin embargo, y esto resulta paradójico, la música posiblemente sea, sino la única, una de las pocas experiencias o prácticas que atraviesan la existencia de todos los sujetos de una

sociedad: resulta casi imposible encontrar alguna persona o sociedad que se encuentre al margen o aislada a algún tipo de “música” o ritmo durante un gran período de tiempo y que esta no sirva, en una de sus dimensiones, como elemento identitario.

Es evidente que con esto se está perdiendo una dimensión ineludible para comprender el funcionamiento de los grandes colectivos sociales, cuyas subjetividades o identidades siempre, en mayor o menor medida, se encuentran atravesadas por la música. Hoy la música no puede ser dejada de lado a la hora de intentar comprender más sobre la conformación social y las subjetividades de la comunidad en general.

Esta investigación es un elemento y aporte para los el campo de los estudios culturales, para ser consultado como sucede con trabajos ya existentes¹⁷⁹ en la antropología y música, realizados en el contexto chiapas .aporta una basta información histórica, social y cultural del grupo étnico chiapaneca y su conocimiento musical. Por ser un trabajo transdisciplinario es también parte agua para nuevas generaciones que muestran el interés por realizar esta forma de textos científico sociales. Es el primer trabajo como estudio del proceso de formación de los músicos tradicionales de Chiapa de Corzo que surge en esta Maestría en Estudios Culturales, dentro de la segunda promoción, material que pertenece ya al acervo histórico de la UNACH y de Chiapas, para consultarlo, criticarlo académicamente, comentarlo entre estudiantes, maestrantes, colegas, melómanos, músicos, etnomusicólogos, Maestros en Estudios Culturales, Doctos.

Es conveniente tener en cuenta que existen diversas formas de aproximación a la música tradicional, tanto desde la investigación como desde la educación. Por un lado esta música

¹⁷⁹ Los estudios o investigaciones iniciaron a finales del siglo XIX con los citados en apartados anteriores como fueron los trabajos de Raúl Guerrero, Sandi, Conrado Coutiño, Navarrete.

constituye una parcela de los estudios de Antropología Social y Cultural. Esta disciplina a menudo se detiene a estudiar manifestaciones culturales en las que la música se hace presente. Son muy abundantes las publicaciones acerca de diversos aspectos de la música tradicional que son abordados desde puntos de vista antropológicos, y precisamente una buena formación antropológica es lo único que permite la realización de etnografías rigurosas. Por otro lado, un determinado sector de profesionales del espectáculo centran su actividad en el folklore, en la muestra de cantos, toques y bailes tradicionales y también en su recuperación y difusión a través de la enseñanza. A menudo estos profesionales del espectáculo realizan también una rigurosa tarea de documentación y de trabajo de campo; finalmente, la etnomusicología es también una rama de la musicología, cuyos límites a veces resultan difusos. Tanto la Antropología Social y Cultural como la Musicología deberían estar fundamentalmente al servicio de la interpretación o de la existencia del propio folklore, entendiéndolo como la manifestación musical “viva” aunque se presente más o menos adulterada.

Interesa también destacar que cualquiera de las aproximaciones a la música tradicional es válida, su idoneidad está en función de las necesidades del que estudia la materia desde el campo de los estudios culturales y lo realmente importante es que el que se acerca al estudio de la música tradicional conozca con claridad el tipo de orientación que le están ofreciendo. La utilización de la música tradicional con fines pedagógicos es una práctica que ha venido realizándose incesantemente desde tiempos remotos tanto en occidente como en cualquier cultura del mundo, y por supuesto en Chiapa de Corzo. La reproducción de patrones de comportamiento mediante la imitación, permite el aprendizaje del modelo de conducta social y la adquisición de lo que se suele denominar “acervo” cultural.

Glosario

Areitos : Danzantes y cantores, indígenas o africanos.

Calaahlau : donde el venado o ciervo del cielo.

Calaahlau: Significa dónde el venado o ciervo del cielo.

Chin Chin: Objeto que antiguamente se hacía de un árbol propio de la región llamado *cuatecomate*, conocido comúnmente como morro por la redondez de sus frutos; la multitud de semillas que tiene éste reproducen el clásico sonido onomatopéyico de una sonaja. En la actualidad se hace de hojalata y se adorna con listones muy vistosos.

Chiapan, Tepechiapan: Cerro de la chía o agua debajo del cerro.

Cipatonal: Dios de los campos, de la agricultura.

Culatii : El algodonal.

Lahau: Venado o ciervo.

Lahaa: Venado o ciervo.

Luya: Diosa inmaculada de nuestros mayores.

Na ´nbihihna yaca Námbue: Espíritu creador. Dios del sol.

Matoui : Deidad masculina chiapaneca.

Matove: El dios de la fertilidad, quien le pedía las siembras se dieran al buen parto de las mujeres.

Mañarimbaimo: Música. El significado de la palabra música tiene otras derivaciones como: narimbaica, nomorimaimo.

Nbarenyhico: Júbilo, alegría.

Na ´nbihihna yaca Námbue: Espíritu creador. Dios del sol.

Nacayola: El dios principal.

Ndiliñumburé: Cerro del tigre.

Nalau: Jícara, jicalpextle.

Nalaalau: Ciervo o venado del cielo.

Nambarimu: Canto ritual de Suchiapa.

Nandada: Era el dios del agua.

Napiniaca : Pueblo Grande o pueblo real de los chiapaneca.

Na ´nbihihna yaca Námbue: Espíritu creador. Dios del sol.

Nicarao, Chorotega: Grupo étnico recién llegados que habían migrado desde el sur de México probablemente unos setecientos años antes de la conquista.

Nombobí: Representaba para los chiapanecas el cristo solar (creador de todas las cosas).

Nombubi: Dios de la lluvia y las tempestades.

Nuriñangui: Burrión cillo o colibrí.

Ñulí: Petate

Ñumbañulí: Petate

Ñumba: Caballo

Rimbaa: Música

Tamagostad : Dios de los dioses.

Tejareña: Canto ritual de Suchiapa.

Teponaztli: Instrumento prehispánico, llamado así por los Mexicas en su lengua Nahuatl.

Tinco: El teponaztli es conocido también como Tinco en ciertas comunidades indígenas.

Xochipilli : El Príncipe Flor

Mapa de entrevistados

Nombres	Fechas de entrevistas
1.- Mario Aguilar Penagos	21 de enero del 2013
2.- Mario Artemio Aguilar Nandayapa	29 de abril del 2013
3.- Nereo Nigenda Fernández	09 de diciembre del 2012/ 06 Sep-2013
4.- Alberto Vargas Domínguez	20 de enero del 2013
5.- Guadalupe Rubicel Gómez Nigenda	12 de Abril del 2013
6.- Cesar Augusto Espinoza Nucamendi	06 de septiembre del 2013
7.- Jorge Espinoza Pérez	07 de septiembre del 2013
8.- Gil Humberto Pascacio Robles	13 de septiembre del 2013
9.- Rolando Díaz Rincón	18 de septiembre del 2013
10.- Vicente Pérez Pérez	20 de Septiembre del 2013
11.- Rosember Pérez Pérez	21 de Septiembre del 2013
12.- José Armando Pérez Hernández	23 de Septiembre del 2013
13.- Heriberto López Pérez	14 de Abril del 2014
14.- Sergio Álvarez Gómez Castro	15 de Abril del 2014
15.- Florentino Gómez Castro	16 de Abril del 2014
16.- Daniel Orantes Trujillo	18 de Abril del 2014

ANEXOS



- 1.- Don Pedro Nucamendi, músico tradicional que entrevistó Luis Sandi en Suchiapa en 1934.
- 2.- Cronista de Chiapa de Corzo Dr. Alberto Vargas Domínguez y tesista Jacinta Yazmín Fuentes Pérez, en Chiapa de Corzo.
- 3.- Músicos tradicionales de Chiapa en 1965.
- 4.- Aprendices en el taller del maestro Nereo Nigenda Fernández en el Barrio de San Antonio Abad.



5.- El antropólogo Carlos Navarrete

6.- El lingüista Mario Aguilar Penagos, autor del Diccionario de la Lengua Chiapaneca.

7.- El aprendiz Gil Humberto Pascacio Robles, bajo la guía de Rubicel Gómez Nigenda, acompañado de un músico tradicional del Barrio de San Jacinto, el señor Arturo Tahua.

8.- José Manuel Valenzuela Arce y Jacinta Y. Fuentes en el año 2007.

9.- Nereo Nigenda, Vicente Pérez y los niños músicos y danzantes del caballito de petate en el ex convento de Santo Domingo en Chiapa de Corzo, Abril del 2012.

10.- Danzantes del Burrioncillo, con el Maestro Heriberto López Pérez.

BIBLIOGRAFÍA

Aceves Lozano, Jorge (1997). Un enfoque metodológico de las historias de vida. En Graciela Garay (coord.). *Cuéntame tu vida. Historia oral, historias de vida*, México: Instituto Mora/Conacyt

Aguilar Penagos, Mario (1992). *Diccionario de la lengua chiapaneca*, México, Miguel Ángel Porrúa.

Alonso Bolaños, Marina (2008). “Enigmas Sonoros: apuntes en torno a la música indígena como creación artística” en *Diario de Campo*, núm. 48.

_____. (2008). *La “invención” de la música indígena en México. Antropología e historia de las política culturales del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial SB.

Álvarez Moctezuma, Israel (2008). “La cultura musical en los ámbitos indígenas de la Nueva España” en revista *arqueología MEXICANA*, p. 47. .

Arvol Lee, Thomas y Esponda Jimeno Víctor Manuel, (2014). *La música vernácula chiapaneca*, Colección Selva Negra, 271 páginas.

Bartolomé, Miguel Alberto (1997). *Gente de Costumbre y Gente de Razón*, México, Siglo XXI.

Benítez Rojo, Antonio (Citado por Machuca R. Jesús Antonio, 2013) “Nueva Atlántida” en *Atlántica de las Artes. Artic. 18*. Otoño 1997.

Beristáin, Helena (2003). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa..

Both Dje, Arnd. “La música prehispánica: sonidos rituales a lo largo de la historia” en revista arqueología MEXICANA, p.29. Noviembre- Diciembre (2008).

Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

_____ (1990) . *Sociología de la cultura*. Grijalbo-Conaculta.

Burke, Peter (1998). Formas de hacer historia, ensayo “*Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro*”, pp.13-18.

Briseño, Ximena y Castillo Debra A. (2010) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*.

Castro, José Luis (2005). *El Herald de Chiapas* en la sección de cultura, p.

Chapman Anne M. (1974). *Los Nicaraos y los Chorotega según las fuentes históricas*. Costa Rica: San José: Ciudad Universitaria

Corzo, A.M. 1964, *Historia de Chiapas, los Cuentos del abuelo*; p.23

Corzo, A.M. (1960). *Nandalumí, Leyenda de mi pueblo*.

Corzo M. A. (2010), *Tribu: Chiapas.*, En Revista Educativa Diversa. Junio-Diciembre, p.15

Coutiño Conrado, (1930). *Pot Purri Aires Chiapanecos*. Chiapa de Corzo.

(2010). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*

Domínguez, Francisco y Sandi, Luis (1934). *Investigadores del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes*. México

Clemente Corzo, Julia (2009). *El arte de formar y la artesanía del saber*. México: plaza y valdéz/ UNACH. 264 páginas.

Fábregas Puig, Andrés (2013) *El mosaico chiapaneco, etnografía de los pueblos indígenas*, p.27

Florescano, Enrique. (2012). *La función Social de la Historia*, p. 48.

_____ (2012). *El redescubrimiento de la narrativa oral y su impacto en la reconstrucción del pasado*, p. 62.

Gadamer, Hans Georg (1999). *Verdad y Método I*, Salamanca: Editorial Sígueme.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: DEBOLSILLO p. 134.

_____ (2003). Noticias recientes sobre hibridación. En *Revista Transcultural de Música* (en línea), número 7.

García de León Antonio, *El mar de los deseos*. Citado por Florescano Enrique (2012,) p. 79.

Geertz, Clifford (2004). *Conocimiento local*, Barcelona, Editorial Paidós. p.120.

Geertz Clifford (2000). *La interpretación de las culturas*, México, Editorial GEDISA, p. 52.

Giménez Montiel, Gilberto (2005). *La concepción simbólica de la cultura*, p.86.

_____ (2003). *Los estudios culturales en México*, p.56.

Gómez G, Luis Antonio (Diciembre 2008) “Los instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado”. En revista *arqueología MEXICANA* pp. 28-29.

Gómez, Leila, (2010). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, p.138.

Havelock, Eric, citado por Florescano Enrique (2012). *Preface To Plato*.

Heller, Ágnes (1970). *Sociología de la vida cotidiana*, p.525.

Herrera, Martín (1997). *Manual de Antropología de la música*, p.62.

J.B.S. Haldane, *Everything has a History* (1951) citado por P. Burke. 1998, Londres, p.16

Jenckes Kate, Dove Patrick (2010). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos, concepto de estética*.

Machuca R, Jesús Antonio (2013). *Notas sobre la música tradicional como patrimonio cultural inmaterial*, pp. 3-8 y 25.

Marín Rizo, Gilberto (1981), Chiapas, su origen, su Escudo y su Himno. Imprenta Arana. México. D.F. p.13.

Morin, (2001). pp. 32 y ss.

Montemayor, Carlos (2009). “Antes y después del 68. La violencia de Estado en México” en *Proceso*, (No.1709), p.39.

Nandayapa, Mario (2007). *El Caballito de Ñumbañulí, Danza ritual de la cultura de los chiapanecas*, Chiapa de Corzo.

_____. (2007). *Danza ritual de la cultura de los chiapanecas*. México: Universidad Autónoma de Chiapas, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y la Asociación Civil Teochiapan

_____. (2012). *Prontuario de la Lengua Chiapaneca*, Fonca-Conaculta.

_____. (2008). “La Danza del Calalá”

Navarrete, Carlos (1963) *Oraciones a la cruz y el Diablo (oraciones populares de la Depresión Central de Chiapas)*, pp. 243-260.

Navarrete, Carlos (Julio-Diciembre 1965). “Historia de los Chiapas” en *Revista I.C.A.CH.* No. 15, México: Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. Pp.157 – 172.

Navarrete, Carlos (1965). *La religión de los antiguos chiapanecas*, PDF2.México.

Navarrete, Sergio (2005). *Los significados de la música: La marimba maya achí de Guatemala*. México: CIESAS.

Pérez Taylor, Rafael, (1966). *Entre la tradición y la modernidad: antropología de la memoria colectiva*, México, UNAM.

Remesal, Fray Antonio de, (1966) *Historia General de las Indias Occidentales y Particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*, Madrid, Atlas, Biblioteca de autores españoles.

Reuter, Jas (1982). *Los instrumentos musicales en México*, p.62.

Reynoso, Carlos (2007). *Antropología de la música y géneros trivales*, p.12

Sandi, Luis (1934) *Informe de la música folclórica del sur de México*. Departamento de Bellas Artes, México D.F.

Santoni Rugiu, Antonio (1994). *Nostalgia del maestro artesano*, María Esther Aguirre Lora (trad.), México. CESU-UNAM.

- Saurabh Dube (2010). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericano*, p. 177.
- Stock, Brian. (1983). *Las Implicaciones de la Literatura*. pp. 12 ,31,32 y 53.
- Tello, Aurelio (2004). “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa”, en Florescano, Enrique (coord.), *El patrimonio nacional de México*, México, FCE / CONACULTA.
- Valenzuela Arce, José Manuel (2003). *Los Estudios Culturales en México*, p.26)
- Vansina, Jan, Tradición Oral e Historia, pp. 19-21
- Vargas Domínguez, Alberto (1985). *El combate naval de Chiapa de Corzo*, cronista de la ciudad de Chiapa, p.8.
- Vilanova, Nuria (2010) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*.
- Werner Jaeger (2000) *Paidea: los ideales de la cultura griega*, pp.277-278.
- Ximénez, Francisco Fray. (1965). *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, (volumen 3). Guatemala, Guatemala: Ministerio de Educación y Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular, 15 de Septiembre, pp. 82-84.
- Yúdice, George (2007). *Nuevas tecnologías, Música y Experiencia*. Edit. Gedisa: España, pp. 30-33 y 38.
- Electrónicas:
- <http://www.oem.com.mx/esto/notas/n710078.htm>
- (<http://es.wikipedia.org/wiki/Geopol%C3%ADtica>) (p.1, versión en español).
- Peter Burke.(6 de Febrero, 2013), “Sin imaginación no se puede escribir historia” portal electrónico de la Revista de Letras <http://www.revistadeletras.net/peter-burke-sin-imaginacion-no-se-puede-escribir-historia/>

