

La dimensión sonora de la cultura zoque de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

un estudio
acustemológico

-~~~~~de la~~~~~

Mayordomía
DEL ROSARIO

Aurora Lucía Oliva Quiñones

Tesis para obtener el grado de

Maestra en Estudios culturales



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
FACULTAD DE HUMANIDADES
CAMPUS VI





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
FACULTAD DE HUMANIDADES
CAMPUS VI

La dimensión sonora
de la cultura zoque
de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas



Mayordomía
DEL ROSARIO



Tesis
Que para obtener el grado de
Maestra en Estudios Culturales

Presenta
Aurora Lucía Oliva Quiñones

Director de tesis
Dr. Rigoberto Martínez Sánchez

Co-Director
Mtro. José Israel Moreno Vázquez



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
Junio 2016

Este trabajo fue realizado como becaria número 590411 de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Autónoma de Chiapas, otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, durante el periodo agosto 2014-julio 2016.



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



F-FHCIP-TM-016

AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN DE TESIS/MAESTRÍA

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, a 28 de septiembre del 2016
Oficio No. CIP/540/16

C. AURORA LUCIA OLIVA QUIÑONES

Promoción: 4°

Matrícula: 14061014

Sede: Tuxtla Gutiérrez, 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 de la **Maestría en Estudios Culturales** para la defensa de la tesis intitulada:

"LA DIMENSIÓN SONORA DE LA CULTURA ZOQUE DE TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS: UN ESTUDIO ACUSTEMOLÓGICO DE LA MAYORDOMÍA DEL ROSARIO".

Se le **autoriza la impresión de siete ejemplares 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.
- Seis y un CD: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"POR LA CONCIENCIA DE LA NECESIDAD DE SERVIR"

DRA. MARILÚ CAMACHO LÓPEZ
COORDINADORA



POSGRADO DE HUMANIDADES
CAMPUS VI
COORDINACIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p.- Expediente/Minutario.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introducción. Acercamientos al sonido | 11 |
| Las sonoridades en el campo de los estudios culturales | 14 |

CAPÍTULO I. Sonoridades.

| | |
|---|----|
| <i>Ser</i> sonido, objeto de nuestra conciencia | 19 |
| 1.1 Primacía del sonido | 19 |
| 1.2 Fenomenología del sonido | 23 |
| 1.3 ¿Qué escuchamos cuando escuchamos? | 26 |
| 1.4 Crónicas sonoras | 27 |
| 1.5 Encapsular los sonidos | 29 |
| 1.6 Sonoridades de las urbes ¿ecos iguales? | 33 |

CAPÍTULO II. Ecos.

| | |
|---|----|
| Los caminos sonoros de los zoches de Chiapas | 37 |
| 2.1 Complejidad acústica | 37 |
| 2.2 Ser zoque | 41 |
| 2.3 ...Y sonaron las cuerdas, los alientos, los tambores | 43 |
| 2.4 La vida se entiende ejecutando, sonando un instrumento musical | 49 |
| 2.5 Palabras sonoras | 53 |
| 2.5.1 Luis Hernández Aguilar, músico y constructor de instrumentos musicales de Copinalá, Chiapas | 53 |
| 2.5.2 Cirilo Meza Gómez, músico y danzante de Copinalá, Chiapas | 55 |
| 2.5.3 Alejandro Burguete Sarmiento, músico de Ocozocoautla, Chiapas | 56 |
| 2.5.4 Cicerón Aguilar Acevedo, músico y promotor cultural de Chiapa de Corzo, Chiapas | 57 |
| 2.6 Otras acústicas: desde el idioma | 62 |
| 2.7 Otros factores | 63 |

CAPÍTULO III. El Costumbre.

| | |
|--|----|
| El Mequé | 67 |
| 3.1 Tuxtla sonante | 67 |
| 3.1.1 Tuxtla Gutiérrez, ciudad antigua de conejos y agua | 69 |
| 3.2 La deidad Jante pusi llama | 76 |
| 3.2.1 El rito de Jante pusi llama | 76 |
| 3.3 Cofradía del Rosario | 77 |
| 3.4 Conformación de la Mayordomía zoque del Rosario | 77 |
| 3.5 Calendario festivo | 81 |
| 3.6 Patrimonio sonoro | 83 |

CAPÍTULO IV. Dimensión sonora de la cultura.

| | |
|---|-----|
| El sonido como fuente de conocimiento | 89 |
| 4.1 Aportes de la acustemología | 89 |
| 4.2 Las sonoridades de la Mayordomía zoque del rosario | 92 |
| 4.2.1 Sonoridades: El Costumbre y el Mequé | 94 |
| 4.2.1.1 Los sonidos de las floreadas | 96 |
| 4.2.1.2 Comienzos del ritual: agua, risas, vivas | 96 |
| 4.2.1.3 Y se escucha el zoque, el latín, el castellano | 98 |
| 4.2.1.4 Entrechoques de hojas que llevan a la sanación frente a la deidad | |
| 4.2.1.5 Recorrido de las vírgenes por Tuxtla Gutiérrez, sonidos que recorren las calles y avenidas de la capital del estado de Chiapas | 101 |
| 4.2.1.6 Virgen de Doloritas | 104 |
| 4.2.1.7 Sonidos cóncavos para implorar lluvias | 104 |
| 4.2.1.8 Doce misterios dedicados a San Marcos | 105 |
| 4.2.1.9 Música para un santo que arroja a otro: San Juan | 106 |
| 4.2.1.10 Procesión de agosto | 106 |
| 4.2.1.11 De Jantepusi llama a la virgen del Rosario | 106 |
| 4.2.1.12 Y vendo un torito | 107 |
| 4.2.1.13 El renacimiento de la tierra: Nas etzé (baile de la tierra) o danza de Corpus Christi | 109 |
| 4.2.1.14 El sonido de las espuelas anuncia un nuevo <i>son</i> | 110 |
| 4.2.1.15 Y las plumas de pavo real fusionadas con los <i>chocolatillos</i> evocan sonidos: danza de San Roque | 110 |

| | |
|---|------|
| 4.2.1.16 Y al término de las principales celebraciones, la unión, la conjunción de almas: baila del Namanamá o menudito | 111 |
| 4.2.2 Ejecutantes | 112 |
| 4.2.2.1 La formación del músico | 117 |
| 4.2.3 Los escuchas | 118 |
| 4.2.4 Instrumentos musicales: una extensión de lo humano | 121 |
| Conclusiones | 129 |
| Bibliografía | 133 |
| Anexos: epistemología del sonido o contenidos del soporte sonoro (disco compacto): ¹ | |
| 1. Dedicatoria y agradecimientos | |
| 2. Grabación: Raúl Hellmer, 1961 | 2:11 |
| 3. Grabación: Aurora L. Oliva Quiñones, 2015 | 1:37 |
| 4. Antología de canciones traducidas al mixteco “Trio Los Coyucos”. Artemio Cruz Domínguez, Froylán Gómez Martínez y Aldegundo Chávez Martínez CONACULTA/PACMYC, Secretaría de Puebla, 2004 | 2:58 |
| 5. Mensaje de Porfirio Díaz a Thomas Alva Edison, 1909. Resguardo de la Fonoteca Nacional | 1:57 |
| 6. Fragmentos: <i>son del levantamiento de vela</i> de San Fernando (Humberto Hernández Díaz, pitero; Tomás Maza Hernández, Jacobo Jiménez Avendaño y Rodolfo Juárez Sánchez, tamboreros) y <i>son del Rosario</i> Tuxtla Gutiérrez (Leopoldo Gallegos, carrizo; Agustín Hernández, tambor; Cecilio Hernández, tambor; Víctor Manuel Velázquez, tambor), 2015 | 6:34 |
| 7. Fragmento del <i>son de recorrido</i> de Copainalá. Luis Hernández (flauta de carrizo), 2015 | 3:26 |
| 8. <i>Mazorca</i> , zapateado de Copainalá incluido en el disco <i>Lienzos de Viento</i> (Puertarbor, 2012) Horacio Franco, flauta; Cirilo Meza, violín, Luis Hernández, guitarra | 1:31 |
| 9. Alejandro Burguete (carrizo) y tamboreros de Ocozocoautla, Chiapas. Fragmentos de Sones de pedida y de permiso; sones: La gallinita, la tortugueta, el caballito, esperanza y San Bernabé; y zapateado Canané con frijol | 4:22 |
| 10. Paisaje sonoro: floreada | 6:54 |

¹ Se considera que comience la numeración para tener concordancia con las pistas del soporte sonoro. Todas las grabaciones de paisajes sonoros y entrevistas fueron realizadas por Aurora Lucía Oliva Quiñones (2012-2016) excepto las que se indican.

| | |
|--|------|
| 11. Paisaje sonoro: El Belén | 9:09 |
| 12. Paisaje sonoro: limpieza de San Pascualito en su iglesia | 9:35 |
| 13. Paisaje sonoro: Lavada y planchada de la ropita de las vírgenes así como la lavada de sus joyas | 7:14 |
| 14. Paisaje sonoro: Bajada de las vírgenes de Copoya | 7:29 |
| 15. Paisaje sonoro: En casa de sacerdote | 3:20 |
| 16. Paisaje sonoro: En la cueva | 2:35 |
| 17. Paisaje sonoro: Danza de torito o de Santa Cruz | 5:31 |
| 18. Paisaje sonoro: Baile de la tierra, Nas etzé o Corpus Christi | 6:44 |
| 19. Paisaje sonoro: Baile del tonguy etzé o de las espuelas en la Octava de Corpus | 5:08 |
| 20. Paisaje sonoro: Danza de San Roque | 4:48 |
| 21. Paisaje sonoro: Baile del namanamá o menudito | 3:46 |
| 22. Palabras de Leopoldo Gallegos sobre su decisión de ser músico | 2:15 |
| 23. Palabras de Leopoldo Gallegos sobre la deidad jantepusillama | 0:30 |
| 24. Palabras de Jorge de la Cruz sobre la música | 0:29 |
| 25. Palabras de Agustín Hernández sobre el tambor | 2:50 |
| 26. Palabras de Víctor Manuel Velázquez | 2:47 |
| 27. Palabras de Mercedes Pérez Coutiño, maestra pozolera | 2:23 |
| 28. Palabras de Virginia Sánchez Sarmiento, maestra rezadora | 4:20 |
| 29. Palabras de Jorge de la Cruz sobre la flauta de carrizo | 0:15 |
| 30. Palabras de Víctor Manuel Velázquez sobre el tambor | 3:01 |
| 31. Palabras de Carmen Chácón | 0:46 |

INTRODUCCIÓN ACERCAMIENTOS AL SONIDO

Desde mi formación en etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México (UNAM), he estado en contacto con diversas posturas epistemológicas y paradigmas en torno al estudio de las músicas en las múltiples culturas que conforman nuestro país. En este sentido, para llegar al objeto de estudio que abordé en esta tesis, los sonidos como un medio de conocimiento de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; he tenido una serie de reflexiones y posturas. Éstas se han reafirmado y abierto otros caminos a partir de la perspectiva de los Estudios Culturales.

Mi acercamiento a los diversos paradigmas se ha transformado conforme me he adentrado a las culturas musicales, en particular las de los pueblos originarios de México; desde la investigación hasta su promoción y difusión, en particular a la producción discográfica (ya sea documentos sonoros, de difusión, de entretenimiento o interculturales), como medio de apoyo a los procesos culturales de las comunidades y a sus creadores. Como apunta Christian Demian Doyle:

Un paradigma es lo que comparten los miembros de una comunidad científica (quienes practican una especialidad científica) y, a la inversa, una comunidad científica consiste en personas que comparten un paradigma. (Doyle, s/a).

En esta construcción de la investigación etnomusicológica (que se empalma muy bien en los estudios culturales), también se aborda desde una mirada transdisciplinaria,² el paradigma ha ido cambiando y como nos comenta Doyle sobre la perspectiva de Khun:

² La etnomusicología se ha enriquecido de las contribuciones metodológicas de la antropología, la sociología, la etnología, la lingüística, entre otras.

la ciencia es el resultado de un proceso sucesivo y en constante evolución, dentro del que se ubican diferentes fenómenos a los que se enfrentan los científicos cuando resuelven enigmas. Todo esto con el objetivo de acercarse más a la verdad. (Doyle, s/a).

Los razonamientos en torno a las culturas musicales, me llevaron a repensar y “ampliar” el objeto de investigación: estudiar el patrimonio sonoro, la importancia de los sonidos en las diversas sociedades como un elemento imprescindible de la identidad y el conocimiento. Es decir, en las diferentes sociedades no sólo la música (en sus múltiples géneros musicales) resulta de gran importancia sino también, las voces, los idiomas, los sonidos naturales, los sonidos tecnológicos, etc. En este sentido, como menciona Andrés Botero

Otra forma con la cual se logra el paradigma transdisciplinar es objetivando al objetivador (propuesta de Bourdieu), o en otros términos, observar al observador. El investigador mismo, cuando investiga, es un entramado complejo en relación con el ambiente, y que proyecta de alguna medida su ser complejo en el objeto de estudio. Ser consciente de la relación compleja entre el observador con lo observado supone dar un paso más allá de la mera denuncia de la neutralidad del saber. (Botero, 2004: 177).

Mi posición epistemológica ha tenido distintos momentos conforme me he adentrado a comprender y conocer las diversas músicas, considero ahora, trabajar hacia la sistematización, salvaguarda y comprensión del patrimonio sonoro de Tuxtla Gutiérrez en particular de la Mayordomía zoque del Rosario. En ese sentido, la etnomusicología, como disciplina, también ha cambiado su postura epistemológica y encaja en el ejemplo que anota Walter Mignolo:

la liberación epistemológica puesta en marcha por la epistemología fronteriza consiste, precisamente, en las consecuencias de desarticular la creencia en una imagen propia que no era más que un reflejo de la manera en que el discurso colonial producía agentes subalternos. Esos agentes subalternos, asignados como bárbaros o primitivos y cuya asignación aceptaban, están transformándose en agentes que parten de la subalternidad para producir una transformación epistemológica que incida en las políticas culturales. (Mignolo:s/f).

La etnomusicología surge *para estudiar la música que realiza el otro*, el bárbaro, el primitivo, el indígena, etc.; esta visión fue modificándose y en nuestros días se trabaja en un marco de igualdad de condiciones e interculturalidad y en procesos incluyentes.

Como apunta Olmos:

La etnomusicología se definió en sus orígenes como el estudio de la música de las sociedades de tradición oral. Esta definición marcó la diferencia entre la musicología histórica de carácter principalmente diacrónico –que estudia la música a partir del cambio evolutivo en un contexto temporal–, con el estudio de lo sincrónico o fenómenos que no dependen de la evolución del tiempo, presentándose éstos a menudo como aspectos estructurales, muy privilegiados por la etnología y la etnomusicología. Esta última disciplina vino a ampliar los postulados de la musicología comparada, creada en 1885 por Guido Adler. De acuerdo con este autor, la musicología histórica avocada sobre todo al estudio de las épocas, las naciones o las escuelas de arte. No obstante, a partir de 1959, J. Kunst renombra a la musicología comparada como etnomusicología, integrando el aspecto histórico, social y cultural de la manifestación cultural. El término de etnomusicología es recuperado tanto por la escuela anglosajona como por la tradición académica francesa desde mediados del siglo XX. Sin embargo, la construcción paradigmática con infraestructura académica disciplinaria es desarrollada décadas posteriores tanto en Europa como en Estados Unidos y en América Latina en diversos contextos teóricos y epistemológicos. A partir de entonces, la etnomusicología discute sin cansancio el objeto, la teoría y el método propio, lo cual representa un síntoma de desarrollo necesario para la consolidación y afirmación de la disciplina. En esta redefinición constante sobre el quehacer etnomusicológico, han proliferado varias posturas teóricas y metodológicas generadas en cada tradición académica propia de un contexto social e institucional específico. (Olmos, 2003:46).

Resulta significativo señalar que a nivel internacional y nacional, la teorización, estudio, sistematización, resguardo, catalogación y difusión de los sonidos, es un campo relativamente nuevo (aproximadamente de los años noventa). Es un patrimonio vulnerable y durante mucho tiempo ha estado en el olvido. Existen pocas publicaciones (libros) sobre el tema, pero existen otras fuentes de información muy importantes como proyectos, estudios, tesis, recomendaciones y estándares internacionales de grupos de trabajo, boletines, entrevistas y foros nacionales e internacionales, entre otros (Rodríguez, 2012). En Chiapas, mencionaré dos casos de trabajo en relación a las sonoridades, desde los paisajes sonoros. Una experiencia encabezada por Gabriela Barrios y Emilio Ruíz Llaven que se enfocan en los sonidos de Chiapas; su grabación, resguardo y difusión por medio de la página: www.archivosonoro.org en la cual manifiestan su interés en el tema:

Este sitio es una iniciativa que promueve la importancia de adquirir una nueva manera de escuchar el entorno y forma parte de las acciones de personas e instituciones preocupadas en el rescate y conservación del patrimonio intangible de la historia de la humanidad, integrada por encuentros y mezclas entre culturas que han dado como resultado una asombrosa diversidad. Este archivo sonoro será un punto de referencia, comunicación e intercambio entre habitantes de Chiapas, con otros del país y del mundo, interesados en conocer la distinción que existe en los lugares en que habitan,

debido a sus diferencias; de esta manera se brinda la oportunidad de que generaciones siguientes conozcan parte de su historia. (Barrios, Gabriela y Llaven, Emilio).

La otra, desde lo académico, la tesis para obtener el Doctorado en Estudios Regionales por la Universidad Autónoma de Chiapas de Sheila Xoloxóchitl Gutiérrez Zenteno titulada “Estudio del paisaje sonoro del mercado Dr. Rafael Pascasio Gamboa en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas” (2012). En este estudio nos acerca a la comprensión de los sonidos desde el paisaje sonoro, no como una herramienta sino como un concepto.

LAS SONORIDADES EN EL CAMPO DE LOS ESTUDIOS CULTURALES

Partiendo del entendido que los estudios culturales son:

un campo de conocimiento en el que confluyen diversas disciplinas que buscan comprender y explicar los procesos culturales que acompañan los cambios mundiales generados desde las últimas décadas del siglo XX. (Pons Bonals, 2013:16).

El presente trabajo se centró en las sonoridades de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez y cómo éstas le dan un sentido de pertenencia, de identidad, un sentido de comunicación a cada uno de sus miembros, analizar a los sonidos como un vehículo de conocimiento; entre los sonidos hegemónicos y los propios, es decir, un estudio cultural desde las sonoridades. Como apuntan José Luis Carles y Cristina Palmese:

Gran parte de la experiencia de los sujetos a lo largo de su existencia está relacionada con el sonido; cada situación, cada época de nuestra vida va acompañada de un fondo sonoro. Los sonidos forman parte de nuestra experiencia y su escucha puede desencadenar asociaciones inconscientes y hacer surgir de la memoria impresiones e imágenes, ayudando a recuperar vivencias del pasado. El sonido puede llegar a ser un estímulo cargado de significados. Así, la escucha de una frase musical, de determinadas voces o de sonidos vinculados al pasado de una persona puede hacer emerger con fuerza sentimientos, sensaciones y recuerdos que por su propia riqueza y expresividad pueden superar la propia realidad vivida. (Palmese, J.L.C. y Palmese, C., 1996).

De esta forma resulta importante reconocer la capacidad simbólica que tienen los sonidos de la Mayordomía para poder tener un entendimiento del sujeto y su relación con el medio para arribar a un estudio del sonido como experiencia epistemológica y caminar hacia una resignificación del concepto de patrimonio sonoro; teniendo presente que los estudios culturales

no son estáticos, día a día se incorporan otros (nuevos) conceptos y llegar a una retroalimentación de las disciplinas, en una mirada transdisciplinaria.

La metodología utilizada para desarrollar este trabajo, fue la grabación en audio del calendario festivo a través de los paisajes sonoros (grabar todo lo que se escucha) y la grabación de entrevistas a los creadores musicales y miembros de la Mayordomía. Y por supuesto ser escucha y observadora (y en algunas ocasiones participe³) del amplio calendario festivo de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez. Por tal motivo, invito a quien está dando lectura a esta tesis, a no sólo ser lector sino también escucha; a internarse en estos sonidos como un vehículo del conocimiento, de la historia, de la actualidad. Hacer hincapié sobre el sonido, me lleva a no incluir fotografías de las celebraciones ni videos; salvo en muy pocos ejemplos, es decir, el sonido “hablará” por si mismo.

Las siguientes palabras de Lucina Jiménez, engloban la posición que los estudiosos de la cultura debemos de tener ante los resultados de lo investigado:

El seminario de Estudios de la Cultura, creado por Guillermo Bonfil, me puso en contacto con los Estudios Culturales en México y la tarea de hacerlos accesibles a otros sectores no académicos (Jiménez, 2006: 17).

Por tal razón, uno de mis planteamientos principales será que este trabajo trascienda a otros espacios y a otros públicos por medio de formatos sonoros como el disco, la plataformas en la red, y la difusión en escritos digitales e impresos, programas de radio, etc.; pero finalmente que esta investigación regrese a los actores sociales, es decir, a la Mayordomía pero sobre todo a los músicos. Continuar con el trabajo respetuoso e incluyente que emprendimos hace algún tiempo.

Esta tesis está constituida de 4 capítulos y 31 audios en los que abordo al sonido como fuente de conocimiento. En el capítulo I Sonoridades, *ser* sonido, objeto de nuestra conciencia; planteo las diversas formas en las que nos relacionamos con los sonidos, desde lo individual hasta lo colectivo y las múltiples maneras en que los sonidos nos marcan nuestras vidas, es decir, desde la fenomenología. Realizo un pequeño recorrido de las diversas formas tecnológicas que el ser humano ha inventado a lo largo de la historia para encapsular los sonidos. Especifico los cuatro audios que redondean los conceptos que planteo, pues no se puede investigar ni analizar ni conceptualizar al sonido sin escucharlo, no son meros ejemplos, son *otras formas* de adquirir conocimiento. Así mismo, trabajo en las sonoridades, a grandes rasgos, de

³ En algunas celebraciones los músicos me han dado permiso de ejecutar el tambor. También soy madrina de Santa Cecilia, la patrona de los músicos.

las urbes; como una forma de dejar plasmado el principio de otra forma de sistematización de los sonidos. En este sentido, habría que analizar, desde los Estudios Culturales los sonidos hegemónicos y los sonidos subalternos de una urbe. Para desarrollar este capítulo realicé una investigación bibliográfica y fonográfica e incluyo una grabación realizada por mí en un área emblemática de Tuxtla Gutiérrez.

En el capítulo II Ecos, los caminos sonoros de los zokes de Chiapas analizo la diversidad de sonidos desde la perspectiva sonora, no desde el idioma como generalmente se ha estudiado. Esta diversidad sonora se enmarca en repertorios, agrupaciones instrumentales, objetos sonoros, melodías, armonías, ritmos, etcétera, haciendo hincapié en su uso y función al interior de las poblaciones. Para tal efecto, realicé una investigación bibliográfica, fonográfica y fui partícipe de diversas celebraciones musicales. También realicé entrevistas a diversos músicos para constatar que las músicas zokes son diversas, actuales y con un fuerte arraigo en los espacios rituales en donde se desarrollan. Para adentrarse en la comprensión de estas sonoridades es necesario escuchar los seis audios que se encuentran en el soporte sonoro que contiene esta tesis. Por otro lado, menciono a las agrupaciones musicales que están abriéndose camino desde géneros musicales como el rock, el ska, el blues y otros; partiendo del idioma zoque como fuente generadora, que tienen como la intención difundir el zoque entre los jóvenes de las comunidades así como a públicos más amplios. En los últimos años las mujeres han ido poco a poco abriéndose camino como ejecutantes en la música tradicional (en las culturas zokes su participación hace algunos años era casi nula), si bien aún no juegan un papel fundamental, es un proceso que desde lo Estudios Culturales deberemos estar al tanto, por lo tanto hago una pequeña mención de ello.

El capítulo III El costumbre, el mequé, adentra al lector hacia un primer acercamiento sobre el papel de la Mayordomía zoque del Rosario en Tuxtla Gutiérrez. Para lo cual realizo un recorrido de la conformación de la ciudad, desde su devenir en la historia hasta la actualidad. Explico la conformación y el calendario festivo de la Mayordomía zoque del Rosario. En este capítulo también retomo el patrimonio sonoro en sus dos aspectos, tanto el cultural como el soporte tecnológico, para dar cuenta de mi trabajo de campo a través de las grabaciones de los paisajes sonoros de las celebraciones, y comienzo el análisis de lo que se escucha: desde el género musical, las agrupaciones instrumentales y los diversos sonidos que interactúan en los rituales.

El capítulo IV la dimensión sonora de la cultura, el sonido como fuente de conocimiento, realizo el análisis partiendo desde la acustemología de las grabaciones de los paisajes sonoros. En este apartado doy cuenta del análisis conceptual y metodológico sobre la importancia la dimensión sonora de la cultura zoque de Tuxtla Gutiérrez por medio de lo que he denominado un cuarteto que se interrelaciona, sin uno no explicamos al otro: sonoridades *el Mequé*-ejecutantes-escuchas-instrumentos musicales. Por medio del paisaje sonoro como herramienta

metodológica, incluyo 22 audios⁴ de los que partí para el análisis acustemológico de las sonoridades de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez.

Finalmente, concluyo esta tesis dejando huella sobre la importancia que revisten en nuestras vidas (tanto individual como colectivo) los sonidos y la música, cómo estos están presentes en momentos de ritualidad y de catarsis, cómo han transitado en el tiempo de generación en generación, se han desarrollado y han logrado traspasar fronteras y épocas. En estos sonidos y músicas existe un conocimiento que ha sido desdibujado por la preponderancia hacia lo escrito y lo visual.

⁴ Los paisajes sonoros son resultado del trabajo de campo.

CAPÍTULO I
SONORIDADES
SER SONIDO, OBJETO DE NUESTRA CONCIENCIA

Nosotros estudiamos la cultura en todas partes y donde sea que podamos, nuestra preocupación última es con las personas, con representar de manera adecuada y evocadora su mundo de experiencia, sus voces, su humanidad.

STEVEN FELD, ETNOMUSICÓLOGO

En este primer capítulo planteo cómo el sonido, en la historia de la humanidad, ha quedado rezagado o se encuentra en desventaja hacia el conocimiento visual y escrito. Desde hace algunos años se han generado en diversos espacios tanto académicos como de difusión, las discusiones y encuentros sobre la sistematización de los sonidos, ya que en escuchar encontramos conocimiento. También en este apartado internarse, desde la fenomenología del sonido, es decir ¿cómo y qué escuchamos? Y ¿qué escuchamos cuando escuchamos? Sin perder de vista la cultura en la que se desarrollan las sonoridades. La acustemología será el punto de partida para internarse en las explicaciones de los mundos sonoros.

1.1 PRIMACÍA DEL SONIDO

Adentrarnos a investigar los sonidos⁵ en una cultura, una sociedad determinada, un grupo de personas, un individuo, en las urbes, en lo rural; nos lleva por diversos senderos, que devienen en un serie de interrogantes que desde la etnomusicología, la antropología, la psicología, la

⁵ El sonido es la energía de movimiento vibratorio y el estímulo adecuado para el oír; el sonido se trasmite a los oídos, generalmente, por el aire o el agua, y a veces a través de los huesos de la cabeza. El sonido se origina siempre en una fuente vibrante. (Cohen, 1991:10).

filosofía, la arquitectura (por mencionar algunas) se han hecho en el devenir del tiempo: el *ser escucha* ¿qué escuchamos y cómo interpretamos una cultura sonora?, ¿qué escuchan *los escuchas* de esa cultura?, ¿qué conocimiento “encierran” los sonidos?, ¿cómo entendemos la realidad, la visión del mundo desde los sonidos que realizan (mos) y escuchan (mos)?, ¿cómo a través y desde el sonido se comprende, se explica, se analiza un fenómeno sonoro/musical?, ¿cómo se realizan y perciben los sonidos?, ¿cómo comprender el mundo por medio de los sonidos?, ¿cómo los sonidos/músicas son parte fundamental en nuestra formación como seres humanos?, ¿cómo entender los sonidos desde la ecología, la psicología, la filosofía, y otras disciplinas?, ¿qué importancia tiene del silencio?, ¿cómo se perciben los sonidos y el silencio?.

En los últimos años han surgido diversos conceptos⁶ para dar respuesta a estas interrogantes, una de ellas es el término desarrollado por Steven Feld (2009): la acustemología. Partiré de este concepto, como una primera fase, como punto de partida; es decir, “reacomodándolo” a mi objeto de estudio: las sonoridades de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; plantear a éstos sonidos como una fuente de conocimiento que ha pasado por un proceso histórico, llega hasta nuestros días con un fuerte arraigo; que cada día, se encuentran en constante competencia con los sonidos hegemónicos que inundan la capital del Estado de Chiapas. Iniciar desde la acustemología es decir la epistemología de la acústica, del sonido. De tal forma, estudiar las sonoridades no es investigar el sonido por sí mismo, sino más bien analizar cómo éstos son portadores de conocimiento, cómo interactúan con hombres y mujeres, su interconexión con las deidades, cómo han trascendido en el tiempo. Steven Feld apunta sobre la acustemología:

Con el uso del término acustemología quiero sugerir una unión de la acústica con la epistemología, e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo. El sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los

Desde lo social, el sonido es un elemento identitario, que guarda saberes y refleja visiones del mundo. (Camacho, 2009:28)

Desde la fenomenología: Sonido es movimiento que esculpe su escultura con la figura que resta a su propia desaparición, es aquello que se consume a sí mismo mientras se hace y su ser es simultáneo a su desaparecer de tal manera que del sonido sólo se puede decir que es dejando de ser, que su ser es dejar de ser siendo. Aún más: sonido no es ni siquiera eso sino el vestigio de un movimiento, un resto, una huella que existe en un lugar en que ya no es sonido, y justo ahí es en donde se reconoce en su más plena existencia, aquella con que lo dotan mis sentidos; lo que nos podría llevar a decir que el sonido en ese sentido en realidad no es, y sin embargo puedo reconocerlo como objeto a pesar de que su condición objetiva es más bien la de ser un fantasma del objeto. (Rivas, 2009:2).

⁶ Antropología del sonido, etnología del sonido, ecoacústica, etnofonía, cosmoaudición por mencionar algunas.

lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. Así, la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas (*embodied competences*) que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados. Estas competencias contribuyen a la conformación de los modos diferenciados y compartidos de ser humanos, y a la apertura de las posibilidades y materializaciones efectivas de la autoridad, la comprensión, la reflexividad, la compasión y la identidad.

Siguiendo la pauta establecida por la Fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty (1962), de la que hizo eco Don Ihde en *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound* (1976), entiendo por acustemología la investigación de las relaciones reflexivas e históricas entre oír y hablar, entre escuchar y producir sonidos. Esta reflexividad está doblemente encarnada: en los actos de habla nos oímos a nosotros mismos, y en los actos de audición resonamos con el carácter físico del habla. La escucha y el habla se encuentran en una relación de profunda reciprocidad, en un diálogo encarnado entre la producción de sonidos y las resonancias internas y externas que surgen de la historización de la experiencia. El diálogo continuo del yo consigo mismo, del yo con otro, y su influencia recíproca a través de la acción y la reacción están constantemente presentes en la sensación del sonido, que es absorbido y reflejado, dado y recibido en un intercambio constante. El carácter sonoro de la audición y el habla constituye un sentido encarnado de la presencia y la memoria. Así, el habla faculta identidades de la misma manera que las identidades facultan el habla. El habla es evidencia encarnada como autoridad derivada de la experiencia, proferida hacia el exterior o el interior como una subjetividad que se hace pública, y reflejada en la audición como lo público que se vuelve subjetivo. (Feld, 2013: 222).

Percibir, hacernos conscientes de lo que escuchamos (no de lo que oímos)⁷, nos permite reflexionar cómo en las urbes (el caso de Tuxtla Gutiérrez), la música y los sonidos tradicionales continúan teniendo un lugar fundamental en los espacios donde se desarrollan. Los medios de comunicación, han marcado los gustos musicales de gran parte de la población, homogeneizando a los escuchas⁸. Sin embargo, los sonidos que se generan desde espacios rituales, están ahí y continúan dando cuenta del conocimiento, son parte fundamental en la formación de las poblaciones, también cuentan la historia (no la visual, ni la escrita) sino la sonora.

Para Gonzalo Camacho es su texto *Etnografía del Sonido*, nos dice:

⁷ Escuchar: percibir, encontrar el significado en lo que escucha, internalizarlo. Oír: simple mecanismo del sentido auditivo.

⁸ No es objeto de esta tesis ahondar este tema. Existen, desde la etnomusicología, la antropología de la música, la etnografía, la antropología del sonido, etc., diversas investigaciones que dan cuenta de ello desde las universidades e investigadores independientes de México, Colombia, España, Argentina, Estados Unidos. Actualmente existen una gran diversidad de investigadores ahondando en el tema del sonido como fuente de conocimiento.

En este atisbar el mundo desde el oído, las localidades, las ciudades, presentan otros semblantes. La sonoridad de la cultura muestra cómo se vive una urbe y cómo interactúan los individuos entre sí, incluso con sus muertos. Exhibe la forma en que un espacio determinado sufre una metamorfosis a partir de las transformaciones de esta sonoridad. En ésta se codifica la memoria colectiva, se expresa una cosmoaudición. A través de los sonidos nos vinculamos afectivamente con un espacio determinado, lo construimos, lo habitamos. A fin de cuentas, somos parte de ese flujo sonoro plurifocal, incansable, que marca nuestro transcurrir en el tiempo.

El mundo sonoro va más allá de ser un fenómeno acústico. La percepción tiene sus propios vericuetos, los sonidos pueden tomar vida sin su materialidad primigenia, devenir en realidad individual y comunal. Son resonancias de las representaciones sociales. (Camacho, 2014:7).

Internarse al estudio de los sonidos, a este *ser* intangible nos lleva a involucrar a los creadores, a los escuchas y por supuesto a uno mismo. Adentrarnos a las diversas interpretaciones subjetivas que surgen del *ser escucha*, posibilita la interpretación del otro desde la formación sonora propia. Estudiar el sonido desde sus continuidades, sus cambios, sus adaptaciones, nos lleva a enmarcarlo desde los Estudios Culturales.

Todos los que somos escuchas estamos permeados a lo largo de nuestra vida, desde el vientre materno de sonidos, voces y los ecos que recorrió nuestra progenitora. Al nacer, nuestro mundo sonoro se amplía y empezamos a adquirir conocimiento. Logramos distinguir las voces de nuestros parientes cercanos, todos los sonidos que nos rodean, los identificamos. A lo largo de nuestras vidas nos relacionamos con los sonidos, con los ruidos, con los silencios, con la música, la vivimos, nos marca:

La atención puesta en la dimensión auditiva conduce a una percepción particular de los tiempos y espacios vividos. Se toma conciencia de una realidad aural manifiesta, habitada, experimentada cotidianamente. Sonidos que brindan información constante sobre el mundo que nos rodea: sonoridad de la casa, de las calles, del trabajo. Se reconocen los flujos sónicos en los cuales estamos inmersos, oleadas de sentido que nos ubican en las coordenadas del mundo. Se reconocen los sonidos de los vecinos, de sus gustos musicales, sobre todo cuando contrastan con los nuestros o cuando se mantienen a todo volumen a las 2 de la madrugada y queremos dormir tranquilos para cumplir con algún compromiso que se acordó realizar a las 8 de la mañana. De ese taladrante ruido que nos hace saber del licuado preparado por la vecina todos los días por la mañana y que para soportarlo se acaba pensando en que es una obra de John Cage. El refrigerador siempre presente, acallado sólo por momentos paradisiacos, los pasos del padre, de la madre del hermano que ya reconocemos desde que van subiendo las escaleras y de alguna manera nos brinda cierta tranquilidad, en contraste con aquellos pasos desconocidos que nos ponen en alerta.

A partir de la escucha se identifican los estereotipos acústicos con que se han etiquetado los diferentes lugares, regiones y países del mundo. Una determinada pieza musical identifica a un país, ciertos instrumentos musicales, un género, como es el caso del tango que identifica a Argentina, la música de mariachi símbolo musical de México, Hava Naguila, la música de salterio interpretando “Sobre las Olas” que recuerda el México “Antiguo y porfiriano”, etcétera. (Camacho, 2014: 3).

Cada sonido, cada música, cada silencio, cada ruido; le damos nuestro sentido, lo hacemos nuestro, lo desechamos. Depende de nuestra formación, de nuestros recuerdos, de nuestra experiencia. Escuchar es una actividad cultural, ¿cómo se relacionan los sonidos con nuestra vida?, ¿con nuestra cotidianidad?, ¿cómo se relaciona con el espacio físico en el que habitamos?, ¿cómo adquirimos/escuchamos sonidos (otros) que nunca habíamos percibido?, ¿cómo los sonidos nos dan un sentido de identidad? Así, partir de la acustemología, nos dará las bases para emprender un trabajo sustentando que el sonido es una fuente de conocimiento.

1.2 FENOMENOLOGÍA DEL SONIDO

Steven Feld (2009), para arribar hacia la conceptualización de la acustemología, se basa en los principios de la fenomenología de la percepción planteado por el filósofo Merleau-Ponty. De acuerdo con Martínez Sánchez (2016)⁹ la fenomenología implica una filosofía que:

En general se debatió con el problema de armonizar la tesis de que el hombre, el sujeto existente, confiere sentidos o significados a su mundo con el hecho palmario de que, como seres conscientes, nos encontramos en medio de un mundo lleno ya de sentido. Su tratamiento de la percepción y del comportamiento perceptual al nivel preconsciente contribuyó a solucionar este problema. Pero Merleau-Ponty (1993) no sostuvo nunca que todos los niveles de la experiencia fuesen reducibles al nivel preconsciente, ni que las estructuras características de los niveles superiores pudieran describirse o analizarse simplemente en los términos de las estructuras que caracterizan el nivel de la percepción. El reino de la percepción, el mundo-vida constituía para él la base de los demás niveles. Todos continuamos viviendo en el reino de la percepción.

El aporte de la fenomenología hacia diversos campos ha sido vasto, continúa Martínez:

⁹Texto inédito.

El análisis fenomenológico se utilizó provechosamente en varios campos. Alexander Pfänder lo aplicó a la psicología. Oskar Becker a la filosofía y a las matemáticas, Adolf Reinach a la filosofía del derecho, Max Scheler al campo de los valores, y otros en los campos de la estética y de la conciencia religiosa. Pero hacer uso del método no implica ser discípulo de Husserl. Scheler, por ejemplo, fue por sí mismo un eminente filósofo. El análisis fenomenológico ha sido utilizado por pensadores cuya posición filosófica general es marcadamente distinta de la de Husserl. Baste con mencionar a los existencialistas franceses Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty¹⁰ o a los tomistas contemporáneos (Copleston, 2011).

En lo que a problemáticas metodológicas se refiere es posible sostener que la reflexión fenomenológica ha sido sumamente productiva; particularmente si partimos del hecho de que la metodología de las ciencias sociales se concentra en la relación entre individuo y colectividad o sociedad, problemática planteada por el individualismo metodológico de Max Weber. En este sentido, Alfred Schütz y su discípulo Thomas Luckmann fueron los dos representantes de las ciencias sociales que se concentraron específicamente en elaborar, desde la reflexión metodológica, el campo problemático de tensión entre la subjetividad del actor individual y la colectividad o la sociedad. Por un lado, Alfred Schütz se concentró en establecer los fundamentos de la sociología comprensiva de Max Weber que desarrolla en profundidad la noción del sentido subjetivo que el actor individual enlaza a su acción (Weber, 2002). Desde la perspectiva fenomenológica, Schütz analiza la problemática de la relación entre subjetividad y acción siguiendo a Weber y estableciendo los fundamentos de la disciplina sociológica. Por su parte, Luckmann aplicó, junto con Peter L. Berger, la fenomenología del mundo de la vida para redefinir la sociología del conocimiento que se había desarrollado hasta los años setenta con base en presupuestos materialistas (Berger y Luckmann, 2011). Para Luckmann, la fenomenología sirve como protosociología y su tarea consiste en definir la base epistemológica de la sociología como ciencia social. Además, Luckmann desarrolla a partir de la fenomenología, una teoría de la religión, de la acción social y de la comunicación.

En general, este enfoque fenomenológico lo constituyen las experiencias y las acciones humanas. Tanto Schütz (2003) como Luckmann y Berger (2011) adoptan esta posición y argumentan que las propiedades objetivas de las realidades sociohistóricas están en estructuras universales de orientación subjetiva en el mundo. Siguiendo estas consideraciones, la ciencia social sólo puede ser fundada sobre el principio de “reflexividad epistemológica” (Berger y Luckmann, 2011, p. 17). Esa reflexividad da cuenta de los prerequisites de todo conocimiento en ciencias sociales y centra en las realidades sociohistóricas del mundo de la vida. (Martínez, 2016:4).

¹⁰ Autor que recuperaremos en el siguiente apartado. Sus aportaciones da pie hablar de la acustemología como una perspectiva que nace de la influencia de los trabajos de este autor.

En el campo de la fenomenología del sonido, el investigador Pierre Schaeffer, (Rivas, 2009) fue uno de los primeros, desde lo artístico, lo pedagógico y lo teórico en hacerlo visible:

Además de ser uno de los precursores de la experimentación sonora moderna y un visionario de los procesos técnicos de composición sonora, su trabajo teórico incesante le permitió formular un estimulante acercamiento a una, en su tiempo, inédita comprensión del sonido a partir de fusionar e integrar en su reflexión sobre *lo musical*, importantes conceptos extraídos de la disciplina fenomenológica.

Aunque forjada en Alemania y proveniente de una tradición filosófica centenaria conocida como Idealismo Alemán, la fenomenología tuvo en Francia su mayor resonancia y eco (los trabajos de Merleau Ponty, Sartre, Levinas y Derrida son significativos), por lo que quizá no es de extrañar que a finales de los años cincuenta Schaeffer haya reutilizado nociones básicas de la fenomenología para intentar esclarecer las preguntas que las nuevas corrientes estéticas estaban demandando sobre el sonido. Cabe recordar que hablamos de una época en que la grabación sonora ya está plenamente instituida, lo cual contribuyó a desnudar dimensiones perceptuales y de conciencia de lo sonoro que antes de la fijación eran menos evidentes. Por otra parte la creación –debida a Schaeffer– de la llamada *música concreta* –porque trabaja con el aspecto concreto del sonido, más allá de lo abstracto musical– implica una conciencia y una noción del sonido como *objeto* mismo y como materia prima de trabajo para el artista y para la escucha.

Por supuesto la reflexión schafferiana se mueve en aquellos días sobre el intento de construir una nueva gramática de la música y un entendimiento mucho más profundo de lo que hasta el momento se entendía como lenguaje musical. Sin embargo, el propio desarrollo intelectual de Schaeffer así como el de sus seguidores, ha llevado a desarrollar una reflexión muy amplia sobre el fenómeno sonoro más allá incluso del fenómeno musical mismo. Y así como Schaeffer trazaba él mismo un camino que iba de la música concreta a la música misma y de la música misma a la experiencia humana de lo musical, así la reflexión fenomenológica nos permite explorar los enigmas del fenómeno sonoro desde el *sonido concreto* – desde su producción y factura hasta su suceder como *fenómeno para nosotros* y por tanto vinculado a la experiencia que de él hacemos a través de la escucha–, hasta alcanzar una idea de lo que sería en ésta el sonido por sí mismo, lo cual me parece, resulta de amplia importancia para esfuerzos tan interesantes como los que se plantea la ecología acústica. (Rivas, 2009: 7).

Así, entrar a comprender el sonido como una práctica fenomenológica, nos lleva a descifrar el cómo y qué escuchamos, cómo llega hasta nosotros el sonido (a la fenomenología no le interesa la parte física del sonido: cómo se propaga, en qué frecuencias, etc) es decir, más bien el cómo *entra* el sonido a nuestro *ser*, a nuestra conciencia y cómo lo desciframos: la experiencia sonora.

1.3 ¿QUÉ ESCUCHAMOS CUANDO ESCUCHAMOS?

Si bien estamos entendiendo al sonido como fuente de conocimiento, de la historia, también está sumamente ligado a nuestra formación, a nuestra cultura, a nuestros sentimientos, a nuestra forma de escuchar y entender el sonido. Steven Feld, en una entrevista que da a la Revista de Antropología de Sao Paulo, comentó:

es que el sentido de sí, los sentidos, la emoción, las prácticas corporales, la agencia social, que todas esas cosas están conectadas de algún modo al sonido, y que toda agencia humana implica escuchar, oír y hablar. Entonces, el sonido es una capacidad central de los seres humanos, tanto para entender el mundo como para actuar en él. Estoy más conectado a la perspectiva que considera el cuerpo, la historia, la fenomenología, la filosofía, y la materialidad del sonido como una preocupación con agencia y *habitus*. Es un movimiento que va de la antropología del sonido a la acustemología. Fue así como esas ideas se desarrollaron. (Ochoa, s./f.).

Todos somos escuchas, todos interpretamos, todos tenemos sentimientos, todos nos acercamos a los sonidos de diversas formas; entonces ¿qué escuchamos cuando escuchamos?.

Invito a quien está leyendo estas líneas, a que se relaje y escuche los siguientes tres ejemplos sonoros en el disco compacto incluido en esta tesis¹¹. Desde nuestros referentes identitarios, nuestra experiencia, desde nuestro conocimiento, preguntarnos y dar respuesta a la siguiente interrogante: ¿qué escuchamos cuando escuchamos?:



El sonido está cargado de significados: recordar una frase musical, un determinado sonido o una voz que esté vinculada al pasado nos puede hacer emerger con fuerza sentimientos, emociones,

¹¹ Cabe señalar que a partir de aquí iré entrelazando lo escrito con los audios (los cuales no son simplemente ejemplos) por lo que es importante colocarse no sólo en el papel de lector sino de escucha. Cada número del audio corresponde con los tracks del soporte sonoro que se adjunta al principio de esta tesis.

sensaciones y recuerdos (Carles y Palmese, 1996). Esto significa que un paisaje determinado puede ser recordado por el sonido que nos ha quedado guardado en la memoria. La experiencia que nos dejó un sonido nos hará recordar de una manera más potente lo vivido, nos permitirá mantener un recuerdo más completo de la sensación que nos ha transmitido un lugar determinado, nos trasportará a otro lugar o a otro momento en el tiempo. (De Gortari, 2013:35).

Y si no reconocemos un sonido al escucharlo, este nos llevará a internarnos en otra percepción, lo desintegraremos, lo haremos nuestro hasta relacionarlo con algún momento de nuestra vida o nos llevará, seguramente, a interesarnos en escuchar otras sonoridades o a desecharlo.

Escuchar es explorar nuestra propia conciencia en busca del objeto sonoro. Es una búsqueda *hacia dentro* que nos regala *el afuera* que se manifiesta mediante sonidos. Escuchando fenomenológicamente, no sólo desarrollamos una investigación más amplia del ser del sonido que se manifiesta ante nosotros, sino sobre todo, expandimos nuestra percepción hacia un proceso de autoconciencia que es deseable para cualquiera que esté interesado en profundizar en el poderoso y magnético misterio de los sonidos que pululan y chispean, poderosos e imprevisibles, a nuestro alrededor. (Rivas, 2009:26).

1.4 CRÓNICAS SONORAS

Desde los primeros tiempos, el sonido ha acompañado a los seres humanos; estos sonidos quedaron “guardados” en la memoria individual y colectiva. Pero los pueblos, al volverse sedentarios, empezaron a buscar distintas formas para que todas sus vivencias: sonidos, mitos, leyendas, rituales, poesía oral; quedaran de alguna forma resguardados, asegurar su permanencia en el tiempo y en el espacio.

Un primer ejemplo de conservación del patrimonio, lo encontramos en las cuevas, el ser humano empezó a resguardar lo que en su memoria individual y colectiva poseía. Al paso del tiempo, se han buscado formas de conservar el patrimonio, algunas sin éxito y buena parte del patrimonio cultural intangible, como los sonidos y la música, no ha llegado a nuestros días de una forma acústica. ¿Acaso no sería fascinante poder escuchar los sonidos y las músicas prehispánicas?, ¿esas primeras agrupaciones de rabeles y arpas?, ¿o cornetas y tambores?, ¿los cantos? ¿los idiomas?, ¿los rezos?, ¿las ceremonias?, ¿los sonidos de los animales ya extintos?

La primera faceta de conservación se dio en documentos: piedras labradas, imágenes, edificaciones y más adelante la escritura traducida a libros; caminamos de la memoria oral a la

escrita, y posteriormente a la tecnológica.¹² Diversos investigadores, científicos han realizado todo un recorrido, con el propósito de entendernos como humanidad, a través de la historia, y ha dado pie al desarrollo de la escritura, la grabación, el cine, la fotografía y actualmente otros medios de resguardo de la información. Una disciplina que está “reconstruyendo” las sonoridades es la arqueoacústica, es decir, desde los referentes de la arqueología se están comenzando trabajos que descifren la importancia de los sonidos en la época prehispánica. La arqueoacústica está tratando de reinterpretar como, tal vez, se escuchaban los sonidos o siendo más exactos, la función social que éstos tenían en particular en la época prehispánica, en particular con la cultura maya:

El variado espectro auditivo de los mayas también se puede estudiar en los diccionarios realizados por los españoles, como por ejemplo, en el caso de los *tzel* -tales de Copanaguastla, donde se describen sonidos vinculados con las estridencias, roces, graznidos y murmullos de animales, maderas, piedras o cosas que se rozan o quiebran, o de las que se extraen sonidos musicales (incluso diferenciando éstos según el utensilio con que se les arranca el sonido y clasificando además la suavidad, estridencia e incluso la “soberbia” del sonido obtenido). En cuanto a los sonidos que desprende el cuerpo humano, aparecen en múltiples entradas. Se especifica el ruido que hace la gente que pasa, se emplean voces que dan cuenta desde el rumor sordo comparable al que provocan el fluir del agua o el correr del viento (*tinitet*), hasta el transcurrir del gentío sobre la tierra, el murmullo “descomedido” que provoca una multitud (*cunan*: juntarse, amontonarse) que hormiguea (*tictonet*), bulle (*nic*) y se atropella (Ruz, 1995: 46).

Sin embargo, son pocos los trabajos que den cuenta sobre esos sonidos antes de la invención del fonógrafo y que, finalmente, es a través de lo escrito que se recupera lo sonoro.

Así, resultan interesantes las palabras del economista francés Jacques Attali, al principio de su ensayo sobre la economía política de la música titulado “Ruidos”, dice:

Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos com-

¹² No es propósito de esta tesis realizar una historia de las diversas formas de conservación de la memoria histórica. Solo enfatizar el desprendimiento de la memoria sonora. En los próximos capítulos esto se expone de acuerdo a las pretensiones de la investigación.

prados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente. (Attali, 1977:11).

Una herramienta fundamental con la que contamos hoy día es la oralidad, todo este conocimiento sonoro y musical que ha pasado de generación en generación y que ha llegado hasta nuestros días. Entendernos, reconocernos desde las sonoridades, es tarea pues, de todos.

Los griegos nos hablaron del fantástico e inusitado canto de Orfeo que detenía los mares, encantaba árboles, calmaba animales, y que, en Hades, convenció a los dioses infernales de que liberaran a la bella Eurídice. La Biblia cuenta que los sacerdotes de Israel derribaron los muros de Jericó con toques de trompeta y que la música de David calmaba al perturbado Saúl. La leyenda de Hammelin, en Sajonia, se basa en la magia del sonido; el flautista encantado hizo que se arrojaran al río Weser primero las ratas y después los niños del pueblo. En el siglo XVI, se creía que la música curaba el baile de San Vito, una enfermedad conductual causada, según se creía, por los mordiscos de los tarántulas; músicos profesionales provocaban en los afectos “crisis” convulsivas, y a su música frenética se le dio el nombre de tarantela. (Cohen, 1991:9).

1.5 ENCAPSULAR LOS SONIDOS

A partir de los siglos XIX y XX, después del auge de la fotografía y del cine, nació la conservación de los sonidos. Perla Rodríguez en su libro *El Archivo Sonoro*, nos adentra a la historia de la invención de los soportes técnicos que permitieron la grabación y posteriormente la reproducción de lo grabado: voces, músicas, sonidos de la naturaleza, etcétera.

El sonido como objeto de estudio de la acústica puede ser definido como las vibraciones producidas por objetos en movimiento que son transmitidas a través de ondas que se propagan, por distintos medios, principalmente el aire y que pueden ser percibidas por el oído. Cuando esas vibraciones son convertidas en señales mecánicas, eléctricas o digitales de audio se pueden grabar y con ello fijar el sonido en un determinado soporte dando lugar a la creación de un documento sonoro.

Hace más de 150 años, con la invención del fonógrafo fue posible fijar el sonido pero no reproducirlo. Dos décadas después en 1877, Thomas Alva Edison inventó el fonógrafo y con ello fue posible grabar y reproducir el sonido, es decir se inició la generación de documentos sonoros. Las nuevas técnicas de grabación sonora comenzaron a ser populares especialmente en las artes, en casa y en la industria del entretenimiento; por su parte la ciencia reconoció la importancia de la grabación sonora para la investigación en muchas áreas de conocimiento, así como para la sistemática producción, grabación y evaluación del fenómeno acústico.

Al respecto, Schuller ha señalado que “poco después de que el cilindro de Edison comenzó a estar a disposición de la sociedad, investigadores del ámbito de la etnomusicología, en primera instancia, comenzaron a grabar música y lenguas indígenas de América, Europa, Asia y África.”

Así, el uso del fonógrafo con fines de investigación inició 22 años después de su invención. J. Walter Fewes es considerado el primer investigador que llevó a cabo grabaciones sistemáticas de grupos étnicos de Estados Unidos, Canadá y América del Sur. Las grabaciones realizadas por Fewes se hicieron en cilindros de cera, con lo cual se creó la primera colección sonora de etnología en el mundo. Después de Fewes, otros investigadores que llevaron a cabo grabaciones de música folklórica fueron: Béla Vikar en 1898; y a partir de 1904, Béla Bartók, Zóltan Kodály y Lazlo Lájtha. De acuerdo con Miranda, el resultado de éstos trabajos de campo lo conforman “miles de cilindros de cera que fueron depositados en el Museo Nacional Húngaro.”

La formación de las primeras colecciones sonoras etnomusicológicas, resultado de las grabaciones de campo de lenguas indígenas en todo el mundo, fueron determinantes en la historia de los archivos sonoros dado que motivaron la creación de fonotecas, de éstas la primera fue la Phonogrammarchiv de la Academia de Ciencias y Artes en Viena (Phonogrammarchiv der Akademie der Wissenschafte). (Rodríguez, 2012:25).

Para poder conservar adecuadamente, la era digital ha permitido otras formas de registro y resguardo. Como leímos en la cita anterior, en 1877 Thomas Edison creó el fonógrafo, que fue el primer artefacto que podía grabar y reproducir el sonido. Éste fue desplazado por el gramófono, que en sus discos utilizaban el microsurco y la velocidad de 78 y posteriormente 33 RPM (revoluciones por minuto) logrando mejor calidad del sonido.

Para el año de 1940, utilizando los mismos principios del magnetófono, surgió el magnetófono de bobina abierta, permitiendo realizar grabaciones de extensa duración y buena calidad. Utilizando los mismos principios del magnetófono, Philips, en Europa, desarrolla el casete, que llega a tener un gran éxito comercial por su tamaño. Durante las siguientes décadas se comercializaron un sinnúmero de soportes basados en el casete: el microcasete, el minicasete y el VHS, entre otros. En 1979 se inventó el CD, el primer formato digital para audio, que terminó desplazando (comercialmente) al disco de vinilo y al casete. En 1986 se comenzó a desarrollar el formato MP3, el primer formato de compresión de audio y que internet popularizó y generalizó, ya que hizo posible el intercambio de ficheros musicales. Hoy en día, casi todos los formatos de grabación y reproducción de sonido son digitales, lo que permite que los archivos de audio almacenen toda la información que ocurra en el tiempo; el tamaño del archivo no varía, así contenga silencio o sonidos muy complejos. Este tipo de archivos, aunados a los programas de edición sonora, también permiten que los sonidos sean visibles y se logre un mayor control tanto en la edición como en su resguardo.

Escucha el siguiente ejemplo que nos refleja la historia y la importancia de “encapsular los sonidos”:¹³



Los cambios tecnológicos de los últimos tiempos han permitido que la grabación de los sonidos se extienda, es decir, que pueda realizarse desde múltiples dispositivos móviles: un teléfono, una tableta, una laptop o cualquier reproductor mp3, tiene la facilidad de grabar sonido. ¿Qué significado tiene esto?, ¿qué ventajas o desventajas tiene para la salvaguarda de los sonidos? El que la gran mayoría de las personas tenga a su alcance un aparato capaz de grabar sonidos es magnífico; apunta a que todos podemos encapsular, resguardar los sonidos de nuestros pueblos, de nuestras ciudades, de nuestras voces.

La tecnología ha abierto tantos caminos; por un lado, la grabación, la facilidad de registrar los sonidos (no entraré aquí en el tema de la calidad de las grabaciones) y por otro la “manipulación” de los propios sonidos. Un ejemplo: en los setenta no había opción de escoger el tono del teléfono, y ahora tenemos la posibilidad de decidir el sonido que nos avisará si alguien nos llama, nos manda un mensaje o nos llega un correo electrónico, etc. Nosotros manipulamos, transformamos el sonido.

Así, localizar, grabar, analizar los sonidos de una cultura determinada está en manos de nuestra generación. Grabar los sonidos que son parte de nuestra cultura, de nuestro entorno, esos paisajes sonoros, constituyen un gran paso para dejarles a las generaciones futuras nuestra memoria, nuestra historia, nuestra forma de entender del mundo sonoramente.

A más de 120 años de la primera grabación en el mundo y del comienzo del resguardo sonoro, resulta una obligación de las instancias culturales, educativas, de los investigadores, de las personas, abrir espacios de documentación sonora, pues la historia nos es sólo documentos escritos o imágenes “puras”, la historia son también los sonidos, que sin éstos tendríamos una visión fragmentada de la misma.

¹³ Voz del expresidente de México, Porfirio Díaz, en una grabación realizada en el Castillo de Chapultepec en 1909, en la que da lectura a una carta dirigida a Thomas Alva Edison y donde expresa su admiración y respeto al científico inventor del fonógrafo. <<http://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/113-audio-del-dia/363-porfirio-diaz>>

Los libros ofrecen una infinidad de conocimientos, los archivos sonoros cumplen con ese mismo objetivo. Algunos ejemplos de documentos sonoros son los programas que generan las radios, las grabaciones de las voces de escritores, poetas, pregoneros, estudiantes, deportistas, profesores, periodistas, vendedores ambulantes, políticos, científicos; en fin, todas las voces de la población. La sonoridad de los idiomas, los diversos géneros musicales, los sonidos de la naturaleza y todos los paisajes sonoros de nuestro país.

De ahí que estos documentos y archivos sonoros salvaguardan lo que llamamos patrimonio sonoro. En cuanto al término de patrimonio, apuntaré de manera muy breve,¹⁴ que se le ha relacionado íntimamente al Estado, pues éste se “apropió” del concepto, en mucho, para tener un control del patrimonio tangible y que se derivó en una “mayor difusión” para así atraer más al turismo, entre otras cuestiones de las cuáles no adentraré en este ensayo. Sin embargo, como apunta Antonio Machuca (1998): “...el patrimonio cultural no es algo ligado solamente al Estado, sino al pueblo-nación en un sentido más extenso y trascendente y, en este aspecto, tiene un valor propio que no se reduce a las vicisitudes de aquel.” Más adelante nos dice “El concepto del patrimonio cultural se está actualizando y desligando de su heteronomía con respecto del Estado.” También, me parece importante hacer hincapié en este término en palabras de Guillermo Bonfil (1995) “El patrimonio cultural, lo sabemos, no es una colección aleatoria de bienes aislados que se colecciona según determinados criterios; el patrimonio cultural es un repertorio articulado de elementos de diversa naturaleza, que adquiere sentido por su organización con base en una *matriz cultural* específica, que es tanto como decir: en base a un proyecto civilizatorio.” Para Fernando Híjar (2006:15) el “patrimonio continuamente se crea y recrea por las mismas comunidades en función de su contexto social y de su historia, otorgándoles un sentido de pertenencia e identidad, esto promueve aparte de la conservación y preservación de su cultura, la permanente creatividad de las comunidades, pueblos y naciones.” Cabe aclarar que algunos autores han dividido al patrimonio cultural como tangible o material e intangible o inmaterial, pero esta postura ha sido poco a poco rebasada y se entiende al patrimonio cultural como un todo. Analizar este concepto será una de las líneas de esta investigación para arribar a una definición del patrimonio sonoro.

Perla Rodríguez señala que

el patrimonio sonoro es una herencia que está conformada por el sonido como producto cultural; es decir, sonidos que forman parte de una visión del mundo que toda una sociedad a lo largo del tiempo ha reconocido como fundamental para entenderse así misma. Y desde la perspectiva tecnológica, el patrimonio sonoro está constituido por las grabaciones acústicas en diferentes formatos

¹⁴ Ya que lo desarrollaré en un siguiente capítulo.

y soportes; el patrimonio sonoro puede ser entendido como el conjunto de bienes culturales en soporte sonoro que constituyen el legado de una sociedad y que se preserva a través de los archivos sonoros. (Rodríguez, 2012:30).

El patrimonio sonoro es constituido por dos componentes igualmente importantes: la información y el soporte en donde está resguardado; es decir, el patrimonio sonoro tiene un doble valor: por su contenido (lo sonoro) y por ser un producto cultural y tecnológico (grabaciones en diversos formatos y soportes). El patrimonio sonoro, es una herencia que se conforma por el sonido como un producto cultural, la visión del mundo, la diversidad, la interculturalidad de una sociedad a lo largo de su historia. Y desde la parte tecnológica, el patrimonio está conformado por grabaciones en diversos formatos (cd, cintas, cassettes, archivos electrónicos, etc.) y pueden contener todo tipo de géneros musicales, idiomas, sonidos de la naturaleza, paisajes sonoros, testimonios, programas de radio, etc. (Rodríguez: 2012).

Resulta significativo apuntar que a nivel internacional y nacional, el estudio, sistematización, resguardo, catalogación y difusión del patrimonio sonoro¹⁵, es un campo relativamente nuevo. Es un patrimonio vulnerable y durante mucho tiempo estuvo en el olvido. Existen pocas publicaciones sobre el tema, pero existen otras fuentes de información muy importantes como proyectos, estudios, recomendaciones y estándares internacionales de grupos de trabajo, boletines, entrevistas y foros nacionales e internacionales, entre otros.

1.6 SONORIDADES DE LAS URBES ¿ECOS IGUALES?

En las urbes se escuchan una gran cantidad de sonidos y ruidos¹⁶ que están en constante intercambio: ruidos y sonidos que generan los coches, los aviones, los cláxones, voces, los pájaros, las bocinas (a todo volumen) de los comercios,¹⁷ las plazas comerciales, etc. Los habitantes de estos espacios ¿hemos perdido la sensibilidad de escuchar?, ¿de percibir los sonidos?, ¿las urbes se han estandarizado con los mismos sonidos? ¿sonidos hegemónicos que igualan las sonoridades de las urbes?, ¿son los mismos sonidos que se escuchan en las ciudades como

¹⁵ El término patrimonio sonoro lo desarrollaré en el último capítulo.

¹⁶ “El ruido es un sonido no deseado [...] el ruido es cualquier sonido no deseado. Ruido es el sonido equivocado en un lugar equivocado. Esto hace que el término ruido, seguramente, sea un término relativo” Murray Schafer, 1993. Traducción realizada por Jimena de Gortari Ludlow.

¹⁷ ¿Cómo nos afecta la contaminación sonora? tanto auditiva como cultural en una ciudad como Tuxtla Gutiérrez.

Buenos Aires, la Ciudad de México, Nueva York, Mérida o Tuxtla Gutiérrez?. Para la arquitecta Jimena de Gortari Ludlow:

Con la globalización, la ciudad tiende a sonar igual en todas partes; las calles y plazas de la ciudad cada vez son más difíciles de diferenciar entre sí, y las informaciones sonoras ya no sirven para orientarse e identificar ciertos lugares. La verdad es que los arquitectos y diseñadores de la ciudad podrían aportar en este campo multitud de ideas que no estuvieran únicamente encaminadas a la reducción del ruido (único aspecto sonoro que hasta ahora ha sido objeto de atención), sino a la integración o la producción de este ruido de forma cualificada, incidiendo en el mismo desde el punto de vista de su reverberación, su repetición o textura, contrastándolo con otras emisiones sonoras que se podrían tener en cuenta en la planeación urbana desde un principio. Ésta por construirse, en este sentido, la cultura acústica del urbanismo, por no decir la cultura acústica general. (Gortari Ludlow, 2013:34).

Estos sonidos que permean las ciudades, que las estandarizan, nos llevan a preguntarnos ¿qué sonidos son los que permean una ciudad cómo Tuxtla Gutiérrez? ¿Cuáles son sus paisajes sonoros? ¿las sonoridades de Tuxtla Gutiérrez se encuentran emparentados con los sonidos de otras urbes?. Los sonidos que escuchamos en los mercados, en las plazas, en los parques, en la calles ¿nos homogenizan?. Y aquí se abre esta entrada a conocer desde sus sonidos a Tuxtla Gutiérrez: ¿existen espacios que nos orienten sonoramente del llegar de un lugar a otro de la ciudad? ¿percibimos cómo parte del paisaje sonoro¹⁸ el sonido de las cotorritas al meterse el sol, o los ecos de las chachalacas al empezar el día? ¿tiene un significado aún para los habitantes de esta ciudad?, ¿se escuchan las campanas de la Catedral de San Marcos?, ¿las reconocemos?, ¿hacemos nuestros, los ecos de la señora que por las tardes recorre alguna tarde diciendo: ¡TAMALES, TAMALES, TAMALES y atol!¹⁹ ¿o aquél que vende pan?, ¿son sonidos que le dan identidad a Tuxtla Gutiérrez?, ¿los reconocemos?.

Hace falta también, buscar la identidad sonora de cada espacio, como medida de protección ante la indiferencia que tenemos del sonido de muchos de estos lugares urbanos. Cada rincón de la ciudad tiene su propia sonoridad; sin embargo, encontrar esta firma sonora resulta complicado ya que algunos de estos espacios nos son tan familiares, tan cotidianos: los hemos visto tantas veces que los pasamos por alto. (Gortari Ludlow, 2013:37).

¹⁸ Término acuñado por Muray Schafer (1977), que se refiere al momento sonoro en concreto.

¹⁹ Léase sonoramente: en mayúsculas con más intensidad, volumen, alargando la duración de cada sílaba TAAAA-MAAA-LEESSS y después en minúsculas, menos volumen sin alargar la palabra: y atol.

Es preciso, entonces, desde una mirada que nos lleve a diversas formas, analizar los sonidos desde la filosofía, la arquitectura, la antropología, la sociología, las artes, la etnomusicología y un sinfín más. Dejar por sentado que Chiapas cuenta una riqueza sonora que caracteriza nuestra vida, forma identidad, nos identifican. Esos sonidos, esa memoria sonora, siempre está en riesgo de quedar en el olvido, por eso la importancia de preservarla para las generaciones actuales y futuras. Concebir políticas en el ámbito educativo y cultural para fomentar la conciencia del valor de los documentos sonoros y promover, desde las finanzas públicas o privadas, la conservación de los archivos sonoros.

Así, una de las riquezas sonoras de Chiapas, son las sonoridades de las culturas zoques. Poco estudiadas, grabadas y sistematizadas, nos dan un testimonio de diversidades en agrupaciones musicales, objetos sonoros, géneros musicales, ejecutantes, escuchas; sonidos que emanan desde la historia, la continuidad, el hoy. Eso, lo plantearé en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II
ECOS.
LOS CAMINOS SONOROS DE LOS ZOQUES DE CHIAPAS

“en lo espiritual fui nombrado como maestro de música tradicional allá fue en Santa Ana el 25 de julio de 1953”.

LUIS HERNÁNDEZ, MÚSICO TRADICIONAL DE COPAINALÁ,
CHIAPAS

En el presente capítulo me centraré en analizar a la música zoque ritual desde la diversidad de sonoridades (no desde el idioma como generalmente se abordan los procesos culturales) realizando un pequeño recorrido histórico hasta llegar al presente a través de entrevistas a los mismos músicos tradiciones de algunas comunidades zoques de Chiapas. Dejaré plasmado en este capítulo que no existe una música zoque sino más bien existe una diversidad de repertorios, instrumentos musicales, objetos sonoros, enfatizando el uso y la función ritual que éstas tienen al interior de las comunidades y en esta diversidad está implícito el conocimiento que los propios músicos tradicionales tienen sobre sus sonoridades. Por otro lado hago mención a los géneros musicales no tradicionales que han impregnado a los jóvenes músicos en su intención de difundir el idioma zoque.

2.1 COMPLEJIDAD ACÚSTICA

Adentrarse a las diversas culturas musicales de los zoques de Chiapas nos conducen a un espectro sonoro que gira en torno a lo ritual, a las músicas dedicadas a la comunicación con las deidades que invitan a las celebraciones, a la catarsis, al *Mequé* (término utilizado en zoque para designar la fiesta) y por supuesto al gozo; enmarcadas en géneros musicales, agrupaciones instrumentales, objetos sonoros, repertorios, construcción de instrumentos, que han tenido una fuerza y un espacio dentro de las comunidades y en particular, de sus músicos y de sus escuchas que propician la cohesión social.

Realizaré un primer acercamiento a las sonoridades zoques de Chiapas que se desarrollaron (desde la época prehispánica) y permanecen (hasta hoy día), desde la interrelación de música–cultura–identidad–creadores–escuchas. Partir de un contexto general hasta llegar al objetivo particular de esta tesis: el estudio acustemológico de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (que desarrollaré en un capítulo más adelante). Por otro lado, dejar sentado en este apartado, que no existe una música zoque sino más bien músicas zoques, con diversidad de géneros musicales, instrumentos musicales, objetos sonoros, repertorios, creadores (y sus procesos de formación) que se desarrollan en contextos diferentes, y que guardan sus especificidades según el uso y la función. Estas músicas zoques, están vivas, vigentes –y en ese sentido es música contemporánea²⁰, es decir, que se ejecutan en las comunidades en la actualidad– que se han transformado, innovado y continúan con un fuerte arraigo simbólico en los espacios en los que se desenvuelven; también encontramos una resignificación hacia sus sonoridades desde idioma. Basándome en lo que para Guillermo Bonfil apuntaría en términos más amplios:

La cultura es dinámica. Se transforma constantemente: cambian hábitos, ideas, las maneras de hacer las cosas y las cosas mismas, para ajustarse a las transformaciones que ocurren en la realidad y para transformar a la realidad misma. Las causas de esta dinámica cultural son diversas y tienen un peso relativo diferente en cada situación concreta de cambio. En algunos casos pesan más los factores internos, la creatividad de la sociedad y el juego de circunstancias propias que obligan a que se modifiquen algunos aspectos de su cultura. En otros casos las causas determinantes de los cambios son externas: se alteran de alguna manera las relaciones que mantenía una sociedad con otras y esto exige ajustes en su cultura. Generalmente intervienen tanto factores internos como externos, entrelazados en una compleja dialéctica. Pero el hecho cierto es que las culturas están en permanente transformación. (Bonfil, 2004: 118).

De ahí se deriva la explicación de la diversidad musical, y en este caso de las músicas zoques. Como bien apunta Marina Alonso:

La diversidad musical en los grupos indígenas es infinita en géneros, repertorio, instrumentos, interpretaciones, etc. Las posibilidades sonoras de continuidad histórica, las innovaciones, los préstamos y la constante exploración musical hacen de la música un fenómeno muy complejo. Por otro lado, la música también es reveladora de la interculturalidad, de ahí que sea posible plantear una regionalización musical, si bien, como toda región, con fronteras movibles y permeables. (Alonso, 2008: 274).

²⁰ No desde la concepción de la música académica

Para arribar a un estudio de las músicas zoques es imprescindible analizar la función que tienen en las culturas en las que se desarrollan y su inclusión como patrimonio cultural de las mismas²¹. Para John Blacking (2003: 151) “las funciones de la música dentro de la sociedad pueden ser los factores decisivos que promuevan o inhiban un talento musical latente, al igual que afectan la elección de conceptos culturales y materiales con los cuales se compone la música. No podremos explicar los principios de la composición y los efectos de la música hasta que hayamos entendido la relación entre la experiencia musical y la humana”. Esta relación, mencionada por Blacking, es fundamental para la continuidad de las músicas, en una extensión de lo humano, no se conciben lo uno sin lo otro. Julio Mendivil nos refiere de esta concordancia:

más allá de sus facultades acústicas, los instrumentos musicales funcionan como una superficie sobre la cual proyectamos la imagen de lo que somos o, mejor dicho, de lo que queremos ser como individuos o colectividad. (Mendivil, 2015: 1).

Antes de continuar con otro aspecto del tema, es pertinente aclarar que se entiende por música. Así, que partiré de la pregunta que John Blacking se hizo y que dio título a uno de sus trabajos: ¿Qué tan musical es el hombre?, a lo que el autor da respuesta:

He definido la música como un sonido humanamente organizado. He discutido que deberíamos buscar relaciones entre los patrones de conducta humana y los patrones de sonido producido como resultado de la interacción de una organización. (Blacking, 2003: 149).

Para Lourdes Turrent la música:

es un lenguaje social. Es el conjunto de sonidos que el ser humano emplea desde su primera infancia para comunicarse a través del oído e identificarse con el grupo genitor. La música está presente en cada individuo antes del habla, la cual se desarrolla íntimamente ligada al lenguaje

²¹ Partiré el concepto de Guillermo Bonfil Batalla: “todos los pueblos tienen cultura, es decir, poseen y manejan un acervo de maneras de entender y hacer las cosas (la vida) según un esquema que les otorga un sentido y un significado particulares, que son compartidos por los actores sociales. La producción de la cultura es un proceso incesante, que obedece a factores internos y/o externos y que se traduce en la creación o la apropiación de bienes culturales de diversa naturaleza (materiales, de organización, de conocimiento, simbólicos, emotivos) que se añaden a los preexistentes o los sustituyen, según las circunstancias concretas de cada caso. Así se constituye el patrimonio cultural de cada pueblo, integrado por los objetos culturales que mantiene vigentes, bien sea con su sentido y significado originales, o bien como parte de su memoria histórica”. (Bonfil 2004:119).

sonoro. Por lo tanto, la música es una capacidad común a la especie y se incrementa de acuerdo con la cultura en la que el hombre nace.

Este lenguaje sonoro familiar que los miembros del núcleo social acostumbran, ligado a los rituales de la vida diaria, casi siempre se traduce en melodías que se cantan y se comparten con los grupos y estratos sociales a los que pertenece cada persona. La música se convierte así en un medio de identificación de los miembros del conglomerado social; en un conjunto de símbolos sonoros que se asocian a una forma de ver la vida, a una manera de entender el mundo. (Turrent, 1996: 186).

En el entendido de que la música y los sonidos realizados por los seres humanos están íntimamente ligados a la identidad, al patrimonio cultural, a la sociedad; que es un elemento fundamental de interconexión con las deidades pero también con lo(s) otro (s) encontramos la siguiente reflexión de Jaime Hormigos:

No se sabe muy bien cómo y porqué el hombre comenzó a hacer música pero sí está claro que la música es un medio para percibir el mundo, un potente instrumento de conocimiento. Es el lenguaje que está más allá del lenguaje ya que tradicionalmente ha ido ligado a la necesidad del hombre de comunicar sentimientos y vivencias que no se pueden expresar por medio del lenguaje común. Su poder comunicativo radica en que puede hablarnos de todo sin decir nada, ya que no es preciso que sea portadora de palabras o que éstas sean inteligibles para que haga referencia a un mundo infinito de significados que pueden variar con cada nueva interpretación. (Hormigos, 2010:92).

En este sentido se explica que la música no es un lenguaje universal, sino más bien una actividad universal que tiene sus especificidades según la cultura donde se desarrolle; cada cultura musical cuenta con su propio lenguaje, desde lo musical: escala, melodía, ritmo, armonía, etc; hasta lo cultural: el entorno natural, social así como el uso y la función, los creadores mismos y los escuchas; es decir la diversidad de lenguajes musicales está interrelacionada con las identidades. Cada cultura musical está configurada por diversos lenguajes musicales, es decir no todos los sonidos están relacionados con la escala occidental ni afinados en un *la* 440²². En el caso de algunas sonoridades zoques, por ejemplo, la afinación de la guitarra está en *la* en 330hz, lo cual no significa que esté desafinada, sino más bien está afinada según los parámetros sonoros de la cultura determinada.

²² Me refiero a la afinación desde la cultura Occidental, que designó al sonido *La* de la escala, en una frecuencia de 440 Hz para definir qué este es el sonido afinado; esta es la referencia de afinación para los instrumentos musicales que se desarrollaron desde occidente.

De aquí surge, ahora, la siguiente interrogante ¿qué entendemos por identidad musical? para Simon Frith:

es que cuando hablamos de identidad nos referimos a un tipo particular de experiencia o una manera de tratar un tipo particular de experiencia. La identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo. (Frith, 2003:185).

Así, en este capítulo, abordaré a las culturas zoques desde su música, como eje articulador, ya sea en agrupaciones instrumentales, instrumentos musicales, géneros musicales, objetos sonoros o trayectorias de las propias sonoridades o de los músicos y los escuchas como parte fundamental de su patrimonio cultural y de su identidad, con el objetivo de entablar un primer acercamiento a algunas de ellas, para sentar las bases que me conducirán en los siguientes capítulos, concretar el estudio de la música zoque de Tuxtla Gutiérrez.

2.2 SER ZOQUE²³

Las diversas instancias, instituciones, investigadores, pobladores dedicados al estudio de las comunidades zoques de Chiapas, plantean una regionalización a partir del idioma en primera instancia, y más adelante, otros aspectos culturales que unifican *el ser zoque*: la identidad. Es importante, también resaltar, que a partir de procesos migratorios por causas naturales y laborales, los territorios zoques ya no sólo son físicos. No partiré aquí de la designación de lo zoque a partir de lo lingüístico o del territorio, más bien me centraré en sus culturas musicales,

²³ Se ha delimitado en la actualidad, desde una visión territorial: en la cordillera montañosa del noroeste de Chiapas, en las poblaciones de Copainalá, Chapultenango, Francisco León, Ixtacomitán, Ocoatepec, Ostuacán, Pantepec, Rayón, Tapalapa, Tapilula, Tecpatán y Tuxtla Gutiérrez. (Cuadriello: 2008)

Para la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (DDI) lo delimitan: En la vertiente del Golfo de México los indígenas zoques se concentran en los municipios de Amatán, Chapultenango, Francisco León, Ixhuitán, Ixtacomitán, Ostuacán, Solosuchiapa y Tapilula; en la Depresión Central se encuentran los de Copainalá, Chicoasén, Ocozocoautla y Tecpatán; y, finalmente, en la sierra Madre de Chiapas en los municipios de Coapilla, Ocoatepec, Pantepec, Rayón y Tapalapa.

Cabe aclarar que ambos casos están partiendo de una delimitación solamente lingüística y no cultural, por lo que es importante aquí agregar a Tuxtla Gutiérrez, San Fernando, Ocozocoautla, y el asentamiento que fundaron los desplazados por la erupción del volcán Chichonal, Nueva Carmen Tonapac, municipio de Chiapa de Corzo.

en las diversas identidades musicales que le dan un sentido de pertenencia; es decir, partir de la reflexión sobre las músicas y los procesos identitarios. Las diversas formas de entender las realidades a partir de las músicas, de la variedad de géneros musicales, repertorios, etc.; nos llevan a definir socialmente a la música.

Para Daniel Gutiérrez:

Hablamos así de identidad(es) como el proceso de apropiación de elementos que permite la construcción de imágenes, símbolos, discursos, etcétera, que generan parámetros de interpretación y de representación en el proceso de interacción. Toda constitución de un yo, genera por tanto un discurso, una gramática, que se va atravesado por mecanismos culturales y evaluaciones morales, así como relacionado con las construcciones estructurales políticas y sociales del momento y de la memoria.

Este proceso se ve constituido a partir de la flexibilidad del individuo o del grupo. La flexibilidad del individuo o del sujeto social supone una respuesta de ida y vuelta entre los procesos de homogeneización y diferenciación, de separación-uniión que ahí surgen. Esta flexividad se ve también acompañada por la subjetividad del individuo o del sujeto social. Así, encontramos tanto estrategias reflexivas, como negociaciones subjetivas de las que dependen los procesos de constitución de un yo o de un nosotros. (Gutiérrez, 2010: 80).

Las identidades musicales están enmarcadas en sus culturas musicales, me basaré en los planteamientos de Gonzalo Camacho (2009), quien define a las culturas musicales:

como el conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad. Los hechos musicales son formas simbólicas configuradas en sistemas de relaciones que ayudan a la construcción, resignificación y organización de sentido de una determinada comunidad. (Camacho, 2009:26).

Las culturas musicales zoques han sido transmitidas de generación en generación, por un proceso histórico que ha cambiado a lo largo del tiempo. Sin embargo guarda especificidades con las que sus músicos y sus escuchas se identifican, (principalmente en las músicas rituales aquellas que se utilizan para obtener una conexión con las deidades) creando así sonoridades zoques en las cuales el idioma no es preponderante, es decir, no hay canto, no es a través de la palabra la forma en lograr una identidad sonora. De ahí que no sea el idioma el punto de partida, sino más bien la música, sus repertorios, sus objetos sonoros, sus instrumentos musicales y el uso y la función que tienen éstos en las comunidades o en los sujetos que se identifican con estas sonoridades. Si bien el idioma pareciera un punto de partida para adentrarse en las

culturas zoques, en algunas comunidades y urbes, ya está en desuso y eso no significa que se pierda el sentido de pertenencia. Están presentes más elementos: uno de ellos es la autodeterminación, la comida tradicional, la forma de entender el mundo, la literatura, la conformación del universo, etc., y por supuesto la música. Todas éstas, también, en constante cambio, pero que guardan especificidades.

2.3 ...Y SONARON LAS CUERDAS, LOS ALIENTOS, LOS TAMBORES

Según las investigaciones de arqueólogos, etnomusicólogos y otros científicos han determinado que en las culturas precortesianas la música jugaba un papel fundamental en esas sociedades. Mucho de este conocimiento ha llegado hasta nuestros días por las crónicas que a partir de la Colonia, los Frailes, algunos militares y los conquistadores dejaron plasmados en documentos. Guillermo Contreras apunta:

Durante mucho tiempo, la principal fuente de información fueron las crónicas, que desde la Conquista hasta la Colonia se encargaron de escribir algunos militares y evangelizadores españoles; estos documentos, si bien constituyen una fuente importante de información respecto a las culturas precortesianas, representan una versión parcial de los hechos; la visión de los conquistadores, quienes se enfrentaron a un mundo diferente al suyo, al que tenían que conquistar; por eso, estas versiones resultan insuficientes si no son complementadas con fuentes precortesianas, además de la investigación en fuentes vivas, representadas principalmente por culturas que en la actualidad se denominan indígenas, herederas directas de las ancestrales, y en las que permanecen muchos más elementos culturales precortesianos de lo que se supone comúnmente". (Contreras, 1988:30).

Recordemos que respecto a las culturas precortesianas, nos estamos refiriendo a una diversidad cultural y seguramente, también a una pluralidad de músicas, que desde esos tiempos convergían, se nutrían, dialogaban, se fusionaban; existían culturas dominadas y culturas dominantes. Gonzalo Camacho apunta:

Antes del contacto con las sociedades del continente europeo, las culturas del México prehispánico distaban mucho de ser una entidad homogénea. Arqueólogos, historiadores y mesoamericanistas han señalado que, para el periodo previo a la llegada de los españoles, el territorio mexicano se podía dividir en tres grandes regiones: Mesoamérica, Oasisamérica y Aridamérica. Cada una de estas regiones poseía sus correspondientes configuraciones pluriculturales. Esta distinción regional y cultural permite suponer la existencia de una diversidad musical prehispánica.

El contraste de las prácticas musicales del México prehispánico es más evidente cuando comparamos Mesoamérica y Aridamérica. Esta última demarcación topográfica, caracterizada por su aridez, se localiza al norte del actual territorio mexicano. Dicha región estaba habitada por una gran variedad de grupos humanos cuya principal actividad productiva era la recolección y la caza. Por su parte, los pueblos mesoamericanos eran principalmente agricultores. Esta diferencia no debe entenderse como «etapas de desarrollo» sino como formas de adaptación cultural a geografías diversas. En consecuencia, las prácticas musicales de los pueblos de estas regiones deben considerarse como formas diferenciadas de un saber hacer y de ninguna manera merecen ser ubicadas en una línea de «evolución». (Camacho, 2010:28).

Todo el conocimiento sobre las músicas antes de la llegada de los conquistadores europeos, las tenemos solamente en los escritos y en los instrumentos musicales y objetos sonoros mismos. Pero no tenemos el referente de cómo sonaban esas músicas, esos sonidos, es decir no tenemos un referente sonoro, pues no existía la grabación ni se había desarrollado una notación musical, o alguna otra forma de dejar plasmado los sonidos. Sin embargo, años más tarde, por los escritos de los frailes se tiene un conocimiento de la función y el uso de la música:

la música en las culturas precortesianas tenía diferentes connotaciones, según los ámbitos en que se desarrollaba, como estético, religioso, terapéutico, lúdico, entre otros. En la mayoría de las culturas precortesianas, las actividades y filosofías se concebían como un todo integrado; por esta razón, en distintas ocasiones solían entrecruzarse connotaciones y elementos musicales, por ejemplo: la trompeta de caracol, que en momentos funcionaba para señalar actividades religiosas y militares, en algún otro participaba en conjuntos de música que daban marco a fiestas, danzas, ritos o simples manifestaciones de júbilo, con lo que además se integraban funciones de instrumento y objeto. (Contreras, 1988:31).

Gonzalo Camacho también nos adentra a este tema:

En los primeros años del periodo novohispano, la música ibérica fue utilizada como instrumento de evangelización de los pueblos indios de México. Siguiendo esta política, los misioneros se encargaron de introducir instrumentos musicales en las comunidades denominadas «indias», tales como arpas, vihuelas, chirimías, órganos, sacabuches,²⁴ flautas y violones, entre otros. La imposición de los nuevos instrumentos y géneros musicales introducidos por los frailes fue desplazando las prácticas musicales precolombinas, que a su vez fueron prohibidas. No obstante, las nuevas

²⁴ Nombre que se le asignó al trombón de varas en la época colonial.

expresiones sonoras fueron resignificadas y empleadas bajo conceptos prehispánicos. Así, muchos instrumentos musicales de la familia de los cordófonos, desconocidos en las culturas prehispánicas, se utilizaron en rituales ancestrales e incorporados a una nueva forma de religiosidad. Incluso los nombres en náhuatl asignados a los instrumentos de cuerda dan cuenta de este entramado de saberes, como es el caso de la palabra mecahuéhuatl, literalmente «tambor de cuerda», para referirse al arpa. En el caso de los géneros musicales, como canarios, minuets, villancicos y otras danzas ibéricas, adquirieron una sacralidad particular transformándose en música asociada a ciertos rituales de matriz precortesiana. (Camacho, 2010: 30).

Sobre lo que se ha escrito o recopilado sobre la música en la época prehispánica en lo que ahora denominamos Chiapas, conviene comentar las investigaciones que realizó el arqueólogo Thomas Arvol Lee Whiting. En cuanto al periodo preclásico que abarcó de 2000 a.C a 100 d.C:

En este prolongado periodo de formación de todos los diferentes aspectos culturales del área cultural de Mesoamérica se ha encontrado en Chiapas idiófonos en forma de raspadores de hueso en el importante sitio zoque de Chiapa de Corzo, así como sartales de caracoles en el mismo. Entre los aerófonos hay silbatos, flautas, ocarinas y trompetas, todos de barro cocido en Chiapa de Corzo desde 1000 hasta el año 400 a.C., hechas en forma de efigie humana, pájaros a veces bicéfalos. Los aerófonos tienen un tubo o una cámara o a veces dos cámaras. Hay ocarinas de cuatro agujeros y flautas de doble cámara, pero por estar rotas no se sabe el número de agujeros, si los hubiera. Hay trompetas de barro cocido de forma cónica con cortas espigas de decoración. Los membranófonos son representados por un timbal de barro procedente de Chiapa de Corzo. (Lee, 2014:40).

Ya para el periodo clásico, 100 d.C-900 d. C, encontramos referencias pictóricas alusivas a los músicos y sus instrumentos musicales, como el caso de los murales de Bonampak (cultura maya), aunque de la cultura zoque no se tiene referencia. Sin embargo Thomas Arvol Lee apunta:

Los aerófonos son los más frecuentes y ocurren en casi todos los sitios ocupados en este periodo. Se encuentran flautas de dos agujeros de hueso en Chiapa de Corzo, una flauta antropomórfica de la muerte de dos agujeros del mismo sitio, así como silbatos, ocarinas y trompetas en los sitios Guajilar y Lagartero en la cuenca superior del río Grijalva, además de Chincultic en el Valle de Comitán, todos estos últimos de la cultura maya. Silbatos y ocarinas se encuentran en casi todos los sitios ocupados durante este periodo en la costa del Pacífico, así como en los que duermen ahora bajo el agua de las presas La Angostura, Malpaso y Peñitas. (Lee, 2014:41).

Realizando este panorama sobre los instrumentos musicales en la época prehispánica, encontramos que antes de la llegada de los europeos ya existían aerófonos²⁵ y membranófonos.²⁶ Las referencias que se tienen de una manera global, es que ya existían membranófonos de marco, de tubo y globulares en toda Mesoamérica; es decir, de diversas formas. Cada una de estas formas se relaciona con ritos, y actividades militares. Según Guillermo Contreras:

Entre los materiales de uso comprobado en la manufactura del cuerpo de estos instrumentos se encuentra la madera, el barro y el metal; respecto de la membrana, es difícil precisar; sin embargo, aparecen ilustraciones de instrumentos como el huéhuetl cuya piel presenta manchas como las de un animal felino –un jaguar–; además constantes referencias en culturas indígenas acerca de la utilización de la piel de venado o coyote en la manufactura de una diversidad de tambores. (Contreras, 1988:47).

Respecto a los aerófonos, ya también existía una gran variedad, entre su morfología (de embocadura, de cámara tubular o globular, de doble diafragma, de boquilla, aspirados, de caracol, rectos) como su material de construcción (huesos, tallos, barro, piedra).

A la llegada de los conquistadores, su influencia y conquista musical propició que algunos instrumentos musicales desaparecieran, otros más se fusionaron, otros más cambiaron en cuanto a su construcción y otros más se adoptaron.

En muchos de los instrumentos precortesianos, que sobrevivieron en la Colonia, fueron sustituidos los materiales con que se construían originalmente, obedeciendo esto a causas como: que los instrumentos en metal, piedra y cerámica requerían de un tiempo para su elaboración con que no contaban las culturas mesoamericanas cuando quedaron sometidas, además de que algunos de estos materiales formaron parte del tributo que debían entregar a los conquistadores; otro como posible táctica de resistencia cultural, fue la construcción de una gran cantidad de instrumentos como flautas y tambores que originalmente se hacían en cerámica, en materiales como el carrizo y la madera, que asumiendo algunos elementos constructivos como los tensores de corredera y el filo interno, semejaban a los españoles. (Contreras, 1988:68).

²⁵ Me basaré en los aportes de Erich von Hornbostel y Curt Sachs quienes en 1914 desarrollaron un sistema clasificatorio de los instrumentos musicales partiendo del criterio de emisión del sonido en primer lugar, pero también la ejecución y morfología; con estos criterios da pie a “ampliarse” la clasificación de cualquier instrumento musical, no sólo los que se encuentran en una orquesta sinfónica. Así, la clasificación es: idiófonos, membranófonos, aerófonos, cordófonos, electrófonos. Aerófono: se refiere a aquellos instrumentos musicales cuyo emisor es el aire.

²⁶ Membranófonos: son aquellos cuyo emisor es una membrana que emite el sonido por medio de la tensión de ésta.

Una gran influencia musical que se ejerció en la conquista musical, fueron las agrupaciones instrumentales que traían consigo los soldados españoles. Una de ellas es la combinación de aerófono/membranófono. Pero esta conquista también se desarrolló en la función de la música: todos los instrumentos y músicas que servía para los ritos católicos y la utilización de instrumentos precortesianos que serían “convertidos” al catolicismo; más la influencia de los instrumentos que traían consigo los africanos. Todas estas combinaciones, fusiones, sincretismos están compuestas las diversas músicas, que desde ese entonces, se han desarrollado en nuestro país.

Hasta donde se tiene conocimiento, en las culturas que habitaron en la época prehispánica, ninguna de ellas tenía cordófonos.²⁷ Así, que su ejecución, construcción y desarrollo de dio a partir de la conquista:

Al parecer estos instrumentos no se desarrollaron en las culturas precortesianas, y aunque algunos investigadores sugieren que ciertos monocordios utilizados actualmente en las culturas indígenas, pudieron haberse ejecutado desde aquellas épocas, tal hecho no ha sido demostrado y mientras no aparezca alguna información fidedigna, deberá considerarse su origen como postcortesiano. (Contreras, 1988: 54).

Después de este recorrido, resumiré que antes de la llegada de los conquistadores europeos, ya existía una diversidad de aerófonos y membranófonos (ya estaba establecida la relación entre estos dos instrumentos musicales); así como, al parecer, múltiples usos y funciones de las músicas. Dada la diversidad cultural en esa época, ya también existían fusiones, préstamos, interrelaciones, diálogos, interculturalidad. Con la llegada de los europeos (con toda la diversidad que ellos mismos traían consigo) más la influencia de los africanos; podemos determinar el porqué estas agrupaciones musicales y ciertos rasgos en las músicas siguen vigentes en las actuales culturas zoques. También, es imprescindible destacar, la apropiación que tuvieron las culturas de América, en especial los zoques, sobre los instrumentos de cuerdas en particular los violines, guitarras y para el caso de Tuxtla Gutiérrez, la jarana.²⁸

En el libro *La conquista musical de México* de Lourdes Turrent (1996) plantea que los constructores de instrumentos indígenas, alrededor de 1535, no se adhirieron como un gremio en la organización que estableció la Nueva España. Es decir, los constructores de instrumentos

²⁷ Cordófonos: son aquellos instrumentos musicales que requieren de un aditamento –las cuerdas– tensadas para lograr su sonoridad. Cabe mencionar que entre los rarámuris de Chihuahua, al parecer, antes de la llegada de los conquistadores ya existía el chapareque (instrumento de una cuerda).

²⁸ Cordófono de cinco órdenes de cuerdas metálicas. Para más referencia consulta el capítulo IV.

musicales no estuvieron bajo las órdenes y supervisión de los oficiales y por lo tanto no tenían que pagar tributo. Esto permitió, que la construcción de diversos instrumentos musicales (flautas, chirimías, sacabuches, violines, guitarras, etc) quedara libre de la inquisición y la esclavitud, permitiendo así su elaboración en un ámbito más familiar. Y más importante aún, los propios constructores fueran músicos, lo que permitió el desarrollo de la música y que su trasmisión se llevará a cabo de generación en generación, tal como sucede hoy día con las músicas zoques. (Turrent, 1996).

Más adelante ella apunta:

La riqueza musical de las fiestas que organizaban los naturales, aún después de la decadencia de las órdenes, y el hecho de que esta práctica no pudiera limitarse, se explica en gran medida por la independencia que adquirieron los músicos indígenas. Gracias a que se podían contratar libremente y a que fabricaban sus propios instrumentos, se convirtieron en maestros y enseñaron a otros jóvenes el arte de la ejecución y la fabricación. Así, al igual que las cofradías y los danzantes, los grupos de músicos indígenas se continuaron organizando a lo largo de los tres siglos de colonia. Su medio de subsistencia estuvo asegurado por las fiestas religiosas, las procesiones, las conmemoraciones civiles y los festejos particulares de cada comunidad. En gran medida se debe a ellos la conservación de la tradición musical en los pueblos de indios. (Turrent, 1996: 154).

Partiendo de estas ideas se puede sostener que las dos agrupaciones instrumentales preponderantes en las culturas zoques actuales, tambores y pito y violín, guitarra (y en Tuxtla Gutiérrez también la jarana), han permanecido hasta nuestros días por su construcción que se ha dado y se continúa en un ámbito familiar. En todas las zonas zoques, los mismos músicos y algunos casos sólo los lauderos, continúan construyendo diversidad de flautas de carrizo, tambores, violines (algunos tipos) y jaranas. La guitarra y algunos violines han sido sustituidos por los de manufactura industrial, pero su sonoridad continua con los rasgos musicales zoques (ritmo, melodía, armonía). La construcción de estos instrumentos musicales y algunos objetos sonoros (como las matracas, silbatos, espuelas, chicote o látigo) en un ámbito de músicos ha permitido su reproducción y su enseñanza a nuevas generaciones que lo han continuado y lo seguirán haciendo, ya que encontramos una gran cantidad de músicos/constructores.²⁹

No pretendo aquí realizar un recorrido histórico profundo, el objetivo es visibilizar cómo se da esta relación membranófono/aerófono, por un lado, y por otro las cuerdas, que a lo largo del tiempo ha tenido un uso, una función y que han sido las “guardadoras”, las depositarias del

²⁹ Sería interesante, en otro trabajo, arribar a un censo sobre músicos y/o constructores de instrumentos musicales.

conocimiento sonoro en particular, de las culturas musicales zoques actuales.

2.4 LA VIDA SE ENTIENDE EJECUTANDO, SONANDO UN INSTRUMENTO MUSICAL

El conocimiento que se tiene sobre las sonoridades y la música de las culturas zoques, ha sido poco estudiado por los investigadores y los propios creadores. Afortunadamente, contamos con una gran herramienta, fundamental para sustentar este trabajo y en particular este capítulo: la tradición oral (sonora en sí misma) y la propia música como un proceso acustemológico (la epistemología del sonido). También la formación de los músicos, su experiencia estética ante el sonido, por lo que retomando a Michel Fabre:

la experiencia de un sujeto en la búsqueda de sí: la vida misma en tanto que construye o destruye las formas. Sólo la forma narrativa puede llevar a la inteligibilidad esta aventura de la conciencia de sí. El género autobiográfico de la mirada retrospectiva compromete, en efecto, ese proceso de dominio de lo cronológico. (Fabre, 2011: 223/224).

Estas músicas zoques que hoy día se desarrollan en las comunidades y urbes; en lo que geográficamente se le ha denominado “como zonas zoques”; provienen de aquellas músicas que alguna vez tuvieron su entrecruce con otras culturas, para su posterior cambio y que en este devenir histórico también han cambiado pero que asimismo, han continuado con ciertos rasgos que le dan un sentido de pertenencia. Actualmente son músicas vivas, vigentes; acompañan danzas pero a la par, propician la fiesta, la catarsis. Cuando escuchamos estas músicas, constatamos una complejidad en ritmos, armonías, melodías, así como instrumentos musicales, objetos sonoros y formas de construcción, propio de cada contexto cultural, dependiendo también, de la formación y experiencia de cada músico. Es decir, no es la misma música (repertorio y sonoridad), de tambores y pito (flauta de carrizo) de Tuxtla Gutiérrez que la de Copainalá;³⁰ y en cuanto a los instrumentos musicales también cuentan con diferencias orgánicas. Dependiendo del lugar, de la región, del ejecutante, del constructor, encontramos diversidad en las flautas de carrizo y tambores; diferencias entre sus materiales de construcción y por supuesto en sus repertorios. De igual modo, podemos reconocer a estas músicas por sus usos y funciones en las culturas zoques; entendiendo que *la palabra* «uso» se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; «función» hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve. (Merriam, 2001:277).

³⁰ Copainalá está situada a 67 kilómetros de Tuxtla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas.

Las diversas formas de organización social, a partir de las instancias religiosas, (que algunas se independizaron de la estructura de la iglesia) han sido un factor fundamental para su continuidad y desarrollo y me refiero a las Mayordomías, cowinás, cofradías.³¹ Estas instancias dedicadas a conservar los cultos, se han convertido en el espacio ideal para transmitir y continuar retrasmitiendo la música ritual. El hecho de “tener contenta(o)” a una deidad, se da a partir de la música, entre otras cuestiones (la comida, la unidad, la danza, etcétera) lo que permite fortalecer la cohesión social y la identificación de un sector hacia una virgen o un santo o alguna deidad. Es pues, en estas organizaciones religiosas donde se continúa teniendo relación, interacción entre diversos miembros de una cultura y en la cual, es imposible no tener la música ritual presente. Así, estos espacios, no son estáticos, al contrario (el caso de la Mayordomía zoque del Rosario, es un ejemplo de ello) van cambiando, integran a “nuevas” imágenes a su culto.

Para constatar lo anterior descrito, el 21 de noviembre del 2015, por iniciativa de músicos tuxtlecos, se reunieron en casa de Luis Alias Tondopó (baile o danzante de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez) ubicada en la capital del Estado de Chiapas, músicos provenientes de San Fernando, Copainalá, El Jobo, San Fernando, Copoya y por supuesto Tuxtla Gutiérrez; con el fin de celebrar a Santa Cecilia patrona de los músicos. El punto de reunión fue en la casa de Cecilio Hernández, músico y quien tenía las imágenes de Santa Cecilia³² para *levantar la procesión* y arribar a casa de Luis Alias. Los primeros en llegar fueron los músicos de San Fernando: Humberto Hernández Díaz, pitero; Tomás Maza Hernández, Jaco-

³¹ No es objetivo de esta investigación adentrarse a las diversas organizaciones religiosas católicas pero si dejar sentado que por medio de ellas la música ritual ha tenido continuidad. En contraste a esto mencionaré que otras religiones como las adventistas que no tienen culto por las imágenes (las vírgenes y los santos) no requieren de esta música ritual (que se han dado de generación en generación) así que unifican la identidad musical de sus seguidores. Es decir, los adventistas de Tecpatán, con los del Distrito Federal, con los de Tijuana están regidos por los mismo Himnos. En palabras de Milton Marín en el ensayo colectivo titulado “Polifonía de los paisajes sonoros” (no publicado) nos dice: Como referente del análisis se ha retomado el encuentro religioso sabático que tiene la Iglesia Adventistas del Séptimo Día de Terán, pero que no difiere de cualquier otra iglesia de la misma denominación situada en un lugar distinto. Debido a su nivel de organización eclesíástica, los adventistas se rigen por una misma forma institucional de concebir el propósito de la música, la cual debe limitarse a “glorificar a Dios” (IASD, 2010:96).

En cualquiera de los “cultos” o “servicios” que realiza la Iglesia Adventista, la música se hace presente en primer plano a través de las piezas musicales bajo el formato de “himnos”, los cuales pueden concebirse de dos formas: la primera, como aquella compilación oficial integrada a manera de libro denominado Himnario Adventista, la segunda como composiciones personales de miembros la misma iglesia, que son presentados como “himnos especiales” dentro de cualquier servicio de la denominación. Estos últimos, pueden ser de autoría personal, o de un tercero, cuyo discurso se finque en las doctrinas de la misma iglesia.

³² Bendecidas un día antes en la Iglesia de San Pascualito. Cabe señalar que está iglesia está independizada de la Romana.

bo Jiménez Avendaño y Rodolfo Juárez Sánchez, tamboreros. Comenzaron ejecutando frente al altar, como marca *El Costumbre*, los sones, comenzando con el *Son de Levantamiento de la Vela*. La forma de ejecución tanto de Humberto Hernández, como de los tamboreros es muy diferente al de Tuxtla Gutiérrez. Es la primera vez que se lleva a cabo esta festividad en honor a Santa Cecilia por músicos tradicionales de Tuxtla, quienes invitaron a su vez a músicos de pito y tambor de Copainalá, San Fernando y Coita (otras regiones consideradas zoques). Fue una reunión de sonoridades zoques histórica, se cumplieron con todas las reglas que marca *El Costumbre*, es decir, la invitación se dio con regalitos, se organizó la comida, la música se desarrolló frente al Altar. Resulta importante señalar, que si bien alabar a Santa Cecilia, no es parte del calendario festivo de los zoques de Tuxtla (hasta el momento), tienen la apertura de incluir a otros santos o vírgenes. Cabe recordar que no son culturas estáticas, se encuentran en constantes cambios.

En el siguiente audio se escuchan los fragmentos del *son* de San Fernando, Chiapas ejecutado por Humberto Hernández Díaz, pitero; Tomás Maza Hernández, Jacobo Jiménez Avendaño y Rodolfo Juárez Sánchez, tamboreros y *son del Rosario* de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; ejecutado por Leopoldo Gallegos, carrizo; Agustín Hernández, tambor; Cecilio Hernández, tambor; Víctor Manuel Velázquez, tambor en 2015:



Es importante como escucha (sin entrar en detalles propios del análisis musical), abrir nuestros oídos y percatarnos de las grandes diferencias, partiendo de la misma agrupación instrumental (tambores y pito), del minuto los primeros minutos del 0 al 3:15 escuchamos a los músicos de San Fernando y a partir del minuto 3:16 a los músicos de Tuxtla Gutiérrez; por lo que resumo: 1.- el repertorio no es el mismo, 2.- organológicamente, tanto la flauta de carrizo como los tambores, son diferentes. 3.- la forma de ejecución, 4.- La melodía y ritmo difieren. Cabe destacar que lo que los une, es el uso y la función de estas músicas, es decir, están dedicadas a la deidad, en este caso a Santa Cecilia. Es decir, la música como factor unificador en cuanto a producir emociones, comunicación, formas de entender las realidades, como una forma estética; la música:

refuerza la conformidad a las normas sociales y reafirma instituciones y ritos religiosos, sin duda contribuye a la continuidad y estabilidad de una cultura.

Al mismo tiempo, no muchos elementos culturales expresan emociones, entretienen, comunican, etc., hasta el punto en que lo hace la música. Es más, la música es, en cierto sentido, una actividad en la que sintetiza la expresión de valores; un medio por el que lo más profundo de la psicología de una cultura es expuesto sin muchos de los mecanismos de defensa que rodean otras actividades. En este sentido, comparte su función con otras artes. Al ser vehículo de transmisión de la historia, de mitos y leyendas, ayuda a la continuidad; al transmitir educación, controlar a los sujetos marginales y proclamar lo que está bien, contribuye a la estabilidad. Simplemente por el hecho de existir, procura una actividad estable y normal que asegure a los miembros de la sociedad que el mundo sigue su curso adecuado. (Merriam, 2001: 292/293).

Así, en esta reunión de músicos zoques (a los que se sumaron más de 10 piteros y 60 tamboreros) corroboro que las músicas zoques nos enseñan, no sólo la historia, la cohesión social, si no las formas de hacer, escuchar y sentir la fuerza de las músicas. Todos unidos por un mismo fin: alabar a Santa Cecilia. El significado está en un sentido comunicativo que a través de las diversas interpretaciones (tanto de los piteros como de los tamboreros) nos llevan a escuchar una constante relación entre el conocimiento, una epistemología propia de los zoques, todo esto, mediante los sonidos que emanan de las diversas flautas de carrizo y tambores; cada uno de éstos instrumentos musicales con sus variantes melódicas, rítmicas, tímbricas, afinaciones, repertorios y por supuesto desde la experiencia de cada uno de los músicos.

Por otro lado es importante resaltar el desempeño musical que tuvieron las mujeres en esta celebración; estuvieron presentes una tamborera de Ocozocoautla, tres de Tuxtla Gutiérrez y una de Suchiapa. Poco a poco las mujeres van abriéndose espacios y el mundo de la música tradicional, que es dominado por los hombres, está encontrando en ellas otras maneras sonoras, es decir, otro tipo de toque al tambor. La incorporación de ellas, denota y reafirma que las culturas no son estáticas, están en contaste movimiento; se abren nuevos espacios, en este caso, para las tamboreras. Seguramente, en unos años más, podremos escuchar a las primeras ejecutantes de carrizo, ya que he podido constatar a algunas compañeras que están recibiendo clases de los maestros.

En los estudios realizados por Carol E. Robertson sobre género y poder en la música, apunta:

En algún punto lejano de la historia las mujeres perdieron su poder o fueron sometidas mediante el engaño por sus competidores masculinos. Posteriormente aparecerían relatos mitológicos en los que se explica por qué las mujeres debían ser excluidas de las estructuras dominantes de poder y por qué los hombres han de temer y regular la conducta de las mujeres. En otros casos los hombres argumentan que las mujeres, dada su capacidad para concebir la vida, poseen una gran fuerza y por tanto deben mantenerse alejadas de otras formas de poder que les proporcionarían la capacidad de controlar por completo la vida y la fertilidad de una comunidad. En aquellos casos en

los que la música se mantiene alejada de las mujeres porque proporciona vías de conocimiento que los hombres desean reservarse para ellos, las restricciones en el desarrollo de la performance suelen referirse al uso de determinados instrumentos, a veces tambores y, más frecuentemente, flautas asociadas a imágenes fálicas o bramidos de toro. (Robertson, 2001: 387).

De esta forma, es imprescindible que investigadores de los Estudios Culturales, estemos al tanto de cómo se va transformando el papel de las mujeres en la música zoque de Chiapas; cómo van adquiriendo un papel hegemónico y transformando la sonoridad a través de la sororidad.

2.5 PALABRAS SONORAS

Ahora bien, abordaré (para ahondar un poco más en lo que planteé al comienzo de este capítulo) a tres músicos, quienes desde sus experiencias nos detallan lo que para ellos significa la música, su forma de hacerla, vivirla; me refiero a Luis Hernández Aguilar, Cirilo Meza Gómez y Alejandro Burguete Sarmiento. También, desde la visión del promotor cultural y músico Cicerón Aguilar, que a lo largo de los años ha tenido conocimiento de las músicas zoques. A través de estas cuatro miradas, de estas cuatro formas de escuchar, constatar lo que hasta aquí he planteado: que las músicas zoques están vigentes, tienen un conocimiento histórico y una función en sus sociedades. Sus repertorios son amplios y están relacionados con Vírgenes y Santos (sones de danza) pero también con el esparcimiento a través de los zapateados. Y por supuesto, la diversidad de sus músicos, constructores de instrumentos y los escuchas mismos.

2.5.1 Luis Hernández Aguilar, músico y constructor de instrumentos musicales de Copainalá, Chiapas

Es originario del Barrio de Trinidad de Copainalá, Chiapas; nació en 26 de agosto de 1930. Su padre (Alberto Hernández Gómez, músico zoque) le enseñó a tocar desde niño la guitarra y la flauta de carrizo (siendo un excelente ejecutante), y los pasos de las danzas tradicionales. Más adelante aprendió a tocar la marimba. El 25 de Julio de 1953 (celebración de la fiesta de a Santa Ana), sus maestros (músicos tradicionales) Agustín Sánchez y Flavio Méndez lo llevaron a la Iglesia y lo nombraron músico tradicional (maestro pitero) a través de un juramento. Él mismo nos relata (minuto 16:10):

Y me dice Filomeno: bueno Luisito dice pa que más queremos otro que nos venga a hace baila tú nos va hace baila ahora a cuenta de la tarde que nomas que vamos a bailá, verdad Francisco si él

nos tiene que hace baila a horita dice, bueno, entonces me da mi comida le digo no me den le digo, denme un caldazo y me echaron dos o tres sopa de tortilla de mano... comí bebí mi caldazo y enzi- ma de aquí no le miento le vuelvo a echar mi buchazo de agua ardiente para que yo tenga valor que me voy y empiezo a garrar los tamborista nos fuimos a garra el primer son y nos fuimos a la iglesia porque es costumbre que va uno a la iglesia que tiene que entrar el grupo de músico y danza a hin- carnos hay y apersinarnos para pedirle perdón a la virgen de Santa Ana, sea cualquiera imagen que vamo a entrar a actuar a danzar. Yo me pusieron lo que es la banca nos sentamos y agarro mi primer son, empecé a tocar el primero el segundo el tercero el cuarto y el quinto hasta que el sexto termi- nando mis sonos, bueno hay si, cuando no se como se revivieron mis maestros los dos maestros, mero el 25 de julio fue en el año de 1953 y bien medio ya bolito se levantaron llegando a la iglesia, se sentamos hay dijeron mis dos maestros donde es don Agustín y don Flavio, este muchacho va a queda parte de nosotros hay veálo si no lo van a estimar no lo va quiere otro ya no va ver igual a esté chamaco a este muchacho, que Luis Hernández decía ellos ... hay fue cuando onde ya me venían a nombra como maestro pitero de música tradicional hay ya me nombraron como maestro entre los viejitos juramental y entre las viejitas juramentadas hay fui nombrado en el barrio de Santa Ana espiritualmente ...en 1953... en 1953 hay fui declarado con todo lo que es, hay no es como a horita que ya nada más entre nosotros podemos hacer como jalca comí decimos hay si no eran 15 no habían 20 jalca comí de esos no habían nada las viejitas juramentadas si no habían unas 20-15 no habían nada en ese tiempo la primera cantadora que era doña este filomena de aquí de Concepción doña Viriana Córdoba y las viejitas también este también su abuelita de la maestra Fe que es doña Facunda, eran la únicas tres mujeres cantadoras que ellos cantaban no miraban libro como otros que voltean ve sus cuaderno todo lo tenían en la mente los alabados, que ellas no sabían leer, esas tres mujeres en la mente lo tenían todo los alabados de alegría de tristeza no sabían leer ... si fui ya ya cuando ya me nombraron como maestro ... a partir ese momento... si a partir de ese momento ya fui juramentado pero en lo espiritual fui nombrado como maestro de música tradicional allá fue en Santa Ana el 25 de julio. (entrevista a Luis Hernández, 2015).

Es así como Luis Hernández tiene este cargo espiritual toda su vida. En el campo terrenal, él trabajó en la Casa de la Cultura de Copainalá y ahí obtuvo el cargo de maestro de música, hasta que se jubiló en el 2013. También es constructor de la flauta de carrizo y tambores, conocimiento que adquirió de su maestro pitero y labor, en la cual se ha especializado. En la entrevista realizada comenta una dificultad a la que ahora se encuentra para la construcción de instrumentos: la madera de cedro (para los tambores) el carrizo y la cera de abeja para la flauta. Nos comenta que hace uno dos o tres años aún, de forma natural, podía acceder, pero ahora las abejas ya no llegan, ya no hay colmenas. Y en cuanto a los árboles de cedro su tala ha sido inmoderada y ya no tiene acceso a ella. Es importante destacar que Luis Hernández le está enseñando a su nieta Fabiola Hernández (de 20 años) a ejecutar el tambor, pues para él es

importante que se dé la continuidad musical y si a ella le interesa “ta bien yo le enseño”.

Del 2008 a la fecha ha recibido diversos homenajes por parte de instituciones. También participó en el disco *Lienzos de viento* (premio INAH 2012) compartiendo sonoridades con Horacio Franco (flautista), Ubaldino Villatoro (chirimitero mam de Tuxtla Chico), Cirilo Meza (violinista y tamborero zoque de Copainalá). Luis Hernández, es uno de los músicos con más conocimientos de las sonoridades zoques de Copinalá. Ahora, pasemos a la escucha de la pista siete: Luis Hernández, pito; Carlos Gabriel Orozco Velasco y Luis Fernando Vázquez Vázquez, tambores.



2.5.2 Cirilo Meza Gómez, músico y danzante de Copainalá, Chiapas

Nació en la Ribera de Morelos en Copainalá, Chiapas el 10 de agosto de 1936. Al lado de su padre empezó a bailar en las danzas tradicionales de Copinalá y también le enseñó a cantar los alabados. Fue nombrado por el Obispo como director de los alabados en la iglesia. En 1992, obtuvo el Premio Chiapas en la rama de Artes. Es jubilado como maestro de la Casa de la Cultura de Copinalá de violín, guitarra y danzas tradicionales zoques. También es ejecutante de violín, guitarra, tambor, armónica, cantante de alabados en latín y danzante. Participó en el disco *Lienzos de Viento* (premio INAH 2012) compartiendo sonoridades con Horacio Franco (flautista), Ubaldino Villatoro (chirimitero mam de Tuxtla Chico), Luis Hernández (pitero zoque de Copainalá). Cirilo Meza nos comenta:

como en 1946 estuve al lado de mis abuelitos Galino Meza Hernández y Juana Hernández Sánchez... intenté ir a la escuela pero no sabía español y a puro reglazo me trataban y mejor me regresé a la casa con mi papá a trabajar en campo. Ya mis tíos y mis abuelos eran costumbristas, ellos tocaban guitarra, cantaban, mi papá también, luego mi papá tocaba en velorios y yo lo acompañaba. Mi gusto era bailar, esa de Pastores pero allá en mi comunidad tenía otros grupos.

Gané con mi grupo [de danza] el primer lugar en Misión Cultural de ahí tengo mi primer diploma otorgado por el Gobierno del Estado... de 1972 me vine a vivir del rancho a aquí en Copainalá, ...mi papá como tenía todos esos libros antiguos del alabado cantaba mi papá me fue enseñando, enseñando tanto de violín guitarra bailaba yo y cantaba, el primer nombramiento que

recibí como director de los alabados fue el Sr. Obispo, le pidieron a él que como ya nos hay quien canta, aquí hay un muchacho, pero le vamos a autorizar su nombramiento, así que me hicieron un nombramiento reunieron los ancianos, los viejitos y me llamaron y ahí fui a recibir el nombramiento enfrente del sr. Jesucristo fue a recibir ese cargo ese compromiso. ...Luego que vine acá él es mi medio pariente, me vine a juntar con estos [se refiere a Luis Hernández] ...ahorita el pueblo me conoce onde quiera ...fui de premios Chiapas en el 1992 ...toco violín, soy maestro de cantor, toco un poco de marimba y tambor, y baila la danza enseño todos los sones, como le digo a tío Luis lo único que no sé son canciones ...las danzas no se me va ni un son, hay danzas como Moctezu que son 14 sones... y los alabados son bastantes, tiene alabado Santo domingo, tiene alabado Santiago Apóstol, tiene alabado San Juan Bautista, San Juan Evangelista, bastantes alabados de santas mujeres [no se entiende] y de esos no se me va ni uno.

En la pista ocho escucharemos a Cirilo Meza, violín; Luis Hernández, guitarra, y Horacio Franco (flautista académico) juntos en el zapateado *Mazorca*, en un diálogo musical.³³



2.5.3 Alejandro Burguete Sarmiento, músico de Ocozocoautla,³⁴ Chiapas

Nació en Tuxtla Gutiérrez y de niño lo llevaron a vivir a Ocozocoautla. Desde chico le llamaba la atención las sonoridades, ya de adolescente acercó a los maestros, investigó, buscó grabaciones y por imitación aprendió los toques del tambor y posteriormente el carrizo. Al principio los adultos “no le daban la entrada a que se uniera con ellos”, es decir, los músicos tradicionales de edad avanzada no le abrían espacios para que Alejandro se incorporara con ellos en la ejecución que se desarrolla durante las celebraciones tradicionales en Ocozocoautla. Después de 5 años de aprendizaje, ya a los 22 años, volvió a acercarse a los músicos y ya lo aceptaron. Actualmente es uno de los músicos más reconocidos en Ocozocoautla y también es maestro de música a nivel secundaria. Alejandro nos comparte:

³³ Tomado el disco *Lienzos de viento*. Puertarbor, producciones culturales 2012.

³⁴ Ocozocoautla está situado de 38 kilómetros de Tuxtla Gutiérrez.

A pesar de que todos los pueblos estamos participando hoy [se refiere a la celebración de Santa Cecilia el 21 de noviembre 2015 en Tuxtla Gutiérrez], son diversos pero si coincidimos, entre todos hicimos llover hoy, lo que en noviembre en Tuxtla casi no pasa. Lo interesante de la música de todos los pueblos nos lleva a entender lo que es la identidad y es bien marcado, por cada pueblo tiene su propia música de danza, hay semejanzas Ocozocoautla y San Fernando nada más en la danza, pero al fin y al cabo tienen otra manera de realizar sus protocolos, de saludar a sus músicos, otras formas, somos muy diversos realmente pero si hay muchas coincidencias, por ejemplo el zapateado, el repertorio, en la forma melódica. (Burguete, Sobre la música de Ocozocoautla, 2015).

Escucha a Alejandro Burguete durante la celebración a Santa Cecilia realizada en Tuxtla Gutiérrez acompañado de tamboreros de Ocozocoautla, interpretando fragmentos de *Sones* de pedida y de permiso. Sones: La gallinita, La tortuguita, El caballito, Esperanza y San Bernabé; y *zapateado* Canané con frijol.

2.5.4 Cicerón Aguilar Acevedo, músico y promotor cultural de Chiapa de Corzo, Chiapas

Músico, musicalizador, promotor cultural, investigador, realizador de diversos programas de radio y de televisión. A lo largo de su carrera y por su especialización en la difusión, ha sido un conocedor de la música tradicional de Chiapas.

En todos los pueblos, la música los une. En cada fiesta que se hace en cada pueblo nos invitamos todos, que nadie falte y en particular los zoques más aún. En mi primera impresión que yo tuve con la música zoque en el pueblo de San Fernando [en 1989], fue una vivencia tan interesante, por qué pude entender dos cosas, en mi caso que he encontrado muchas cosas en la música tradicional de los pueblos, entendí que el mensaje humano es mucho más importante que esta misma música, es decir, une la música pero la reflexión es la camaradería. Esta fiesta invita a que todos participen: con las comideras, con los músicos; esta gran fiesta es hecha pero a través de esta gran colectividad, que no quede nadie fuera, la música une y más en los pueblos zoques que he entendido que cuidan que nadie quede fuera.

La música zoque es muy compleja, los ritmos y los patrones musicales no son cuadrados, hay una variabilidad de sonidos y danzas. Es muy interesante observar cómo desde el primer toque de la flauta se va uniendo la gente, acercando; cuando digo unir hablo de estos clásicos anuncios que ellos tienen, no es necesario que a gente vaya con ellos, van tocando y la gente se va asomando. (Aguilar, Sobre las músicas zoques, 2015).

Desde estas cuatro miradas, constatamos la diversidad musical zoque, misma que podemos ver reflejada en los siguientes cuadros, en un primer acercamiento a las músicas zoques de Tuxtla Gutiérrez, Ocozocoautla, San Fernando y Copainalá:

MÚSICA TRADICIONAL ZOQUE

Tabla 1. Copainalá

| <i>Género musical</i> | <i>Ocasión musical</i> | <i>Número de sones</i> | <i>Dotación instrumental</i> |
|-----------------------|---|------------------------|--|
| Son de Danza | Danza del Caballito | 6 | Tambor y flauta de carrizo (pito) |
| | Danza del Gigante Goliat | 6 | Tambor Cuachi (tambor doble, un ejecutante) y flauta de carrizo (armónica) |
| | Danza de Pastores | 6 | Violín y guitarra |
| | Danza del Sacramento | 7 | Violín y guitarra |
| | Danza de San Miguel | 12 | Violín y guitarra |
| | Danza de Moctezuma | 14 | Violín y guitarra |
| | Danza de La Encamisada | 7 | Violín y guitarra |
| | Danza de Santa Susana | 7 | Tambor Cuachi (Tambor doble, un ejecutante) y flauta de carrizo (armónica) |
| | Danza de San Jerónimo | 6 | Flauta de carrizo (pito) y tambor |
| | Danza de Carnaval Weya Weyá | 3 | Flauta de carrizo (pito) y tambor |
| Zapateado | Danzas no consideradas de la región como Parachicos y Azteca. Música para bailar | 6 | Flauta de carrizo (pito) y tambor Violín y guitarra |
| Alabados | Religioso (Pasión de Cristo) | 60 | Voz (en español y latín), violín y guitarra Flauta de carrizo (pito) y tambor |
| Procesión | Celebraciones Patronales | | Flauta de carrizo (pito) y tambor |

Fuente: elaboración propia a partir de la información proporcionada por los músicos Luis Hernández y Cirilo Meza.

Tabla 2. Ocozocoautla

| <i>Género musical</i> | <i>Ocasión musical</i> | <i>Número de sonos</i> | <i>Lugar y fecha donde se ejecuta</i> | <i>Dotación instrumental</i> |
|---|--|-------------------------|---------------------------------------|------------------------------|
| Sones de danza | Carnaval – Danza del tigre y el mono – Danza de los enlistonados | 89 sonos | | Tambor y pito |
| | Danza de copotí o torito | | Santa Cruz, 3 de mayo | Tambor y pito |
| | Danza de moros y cristianos | | 14 y 15 de agosto | Tambor y pito |
| | Danza de Pastú | 16 sonos 2 alabados | 8 y 9 de septiembre | |
| | Danza de Pastores | 12 sonos | 24 y 31 de diciembre y 6 de enero | |
| | Danza de Malinche | 5 sonos 7 pasacalles | 31 de mayo | Tambor y pito |
| | Danza de Parachico | | 20 de enero | Tambor y pito |
| Zapateado – Canané con frijol – Maria Manuela | Para bailar | | | Tambor y pito Cantado |
| Alabados – Pastores | Religioso | | | Tambor y pito Cantado |
| Sones de felicitación | Fiestas | | Las Mañanitas Diana En tu día | Tambor y pito |
| Procesión | | | | |

Fuente: elaboración propia a partir de la información proporcionada por el músico Alejandro Burguete.

Tabla 3. Tuxtla Gutiérrez

| <i>Género musical</i> | <i>Ocasión musical</i> | <i>Número de sones</i> | <i>Lugar y fecha donde se ejecuta</i> | <i>Dotación instrumental</i> |
|-----------------------|--|------------------------|---|------------------------------|
| Son de danza | Carnaval o danza de la pluma napapók etzé | 9 sones | Carnaval de casa en casa en donde se tienen altares Bajadas y subidas de las vírgenes de Copoya | Pito y tambores |
| | Danza de la malinche (aunque ya no se realiza la danza, aún se cuenta con el repertorio) | 4 sones | Durante las comidas de la Mayordomía | Jarana y guitarra |
| | Danza de San Roque | 8 sones | En los altares de las casas | Pito y tambores |
| | Baile namanama o menudito | 8 sones | Es bailada por lo miembros de la Mayordomía al término de las celebraciones más importantes | Jarana y guitarra |
| Misterios | Música del Rosario | 8 misterios | Fiestas de la virgen mayor del Rosario Al inicio de cada celebración Inmaculada concepción o Ritual de la siembra | Jarana y guitarra |
| | Música de Candelaria | 9 misterios | Bajadas y subidas de las vírgenes de Copoya Mismas ocasiones | Tambores y pito |
| | | 6 misterios | Fiestas de la virgen del rosario Fiestas de la virgen de Doloritas Fiestas de la virgen de Candelaria | Jarana y guitarra |
| | | 5 misterios | Inmaculada concepción o ritual de la siembra Bajadas y subidas de las vírgenes de Copoya Mismas ocasiones | Tambores y pito |
| | Música de San Marcos | 6 misterios | Fiesta de San Marcos | Jarana y guitarra |
| | | 6 misterios | Misma ocasión | Tambores y pito |

Fuente: información proporcionada por los músicos Leopoldo Gallegos, Víctor Manuel Velázquez y Cecilio Hernández para el documento sonoro *¡Viva el Mequé! Música y celebraciones de los zoques de Tuxtla* (Puertarbor/FONCA 2013).

Tabla 4. San Fernando

| <i>Género musical</i> | <i>Ocasión musical</i> | <i>Número de sones</i> | <i>Lugar y fecha donde se ejecuta</i> | <i>Dotación instrumental</i> |
|--|---|---|---|---|
| | Danza de Pastores (Niña Cheo Etzé) Danzantes: 2 pastores y 1 niña | 4 sones (Niño que nace, Pastorcito, ten ten parabién, San José Patriarca) | 25 y 26 de diciembre 1 y 2 de enero | Violín y guitarra Fiscal: cantador de alabanzas |
| | Danza de Pastores Danzantes: Cópoty | Mismos | Mismos | Tambor y pito |
| Sones de danza. Alabanzas Zapateados | Danza del Carnaval Danzantes: variteros (los que gusten), 2 shures, 1 tigre, 1 mono, dos gigantes, 1 flechero y 1 petatero | 9 sones | Cohuiná (casa del Prioste) en honor a Jesucristo de las Buenas Esperanzas. Fecha variable, 4 días y concluye un día antes del miércoles de ceniza. | 1 pitero 2 o 3 tamboreteros |
| | Danza de la Candelaria Danzantes: número indefinido, pero se llegan a juntar de 200 a 300 mujeres (todas las edades) | 5 sones 1 zapateado | 1 al 3 de febrero en la Iglesia de la Candelaria y después al lugar donde sea requerida la danza | 1 pitero 2 o 3 tamboreteros |
| | Danza del Venado Danzantes: 25 personas | 4 sones (entrada de San Fernando, Cruces de San Fernando, Vals del Venado, Vals del Venado y del Rey) 1 zapateado | Se baila en las tres fiestas principales de San Fernando: Fiesta de la Candelaria, de San Fernando y de la Virgen del Rosario. 1 al 3 de febrero, 27 al 30 de mayo, 5 al 7 de octubre. Se baila en las Iglesias y los domicilios donde sean requeridos. | 1 pitero 2 o 3 tamboreteros |

Fuente: elaboración propia a partir de información proporcionada por el promotor cultural, tamboretero y pitero: Rodolfo Juárez Sánchez.

Tabla 5. Agrupaciones instrumentales más utilizadas según la zona

| Lugar | Tambores y pito | Guitarra y violín | Guitarra y jarana |
|--|-----------------|-------------------|-------------------|
| Tuxtla Gutiérrez | muy utilizado | no utilizado | muy utilizado |
| Tapalapa | poco utilizado | muy utilizado | no utilizado |
| Pantepec | poco utilizado | muy utilizado | no utilizado |
| Coita | muy utilizado | poco utilizado | no utilizado |
| San Fernando | muy utilizado | poco utilizado | no utilizado |
| Tecpatán. Cabe aclarar que han sido muy disminuidas por la religión adventista | muy utilizado | muy utilizado | no utilizado |
| Ocoatepec | poco utilizado | muy utilizado | no utilizado |
| Chapultenango | poco utilizado | muy utilizado | no utilizado |
| Copainalá | muy utilizado | poco utilizado | no utilizado |

Fuente: elaboración propia a partir de la información proporcionada por los músicos y del trabajo de campo.

2.6 OTRAS ACÚSTICAS: DESDE EL IDIOMA

Hasta aquí me he estado refiriendo a la música ritual, aquella ligada a la adoración de las vírgenes y santos y los zapateados. Ahora, haré mención de otras músicas fuera de este ámbito y que están “luchando” por abrirse un espacio en las comunidades zoques y fuera de éstas. Me refiero a los grupos musicales *Anuku*, *Kojama* y *La Sexta Vocal* de Ocoatepec; *Mabasi Tuk* de Tapalapa; que se han nutrido del ska, el punk, el rock, el metal, el pop, el reggae cuyo objetivo es revalorizar el idioma zoque a través de géneros musicales que interesen a los jóvenes y contribuir a la “protección” de su lengua materna. Estas agrupaciones son el caso contrario de lo que hasta aquí he estado relatando: su punto de partida es el canto y las letras de las canciones en zoque, buscan un reconocimiento en las comunidades pero también en otros espacios (otras comunidades y urbes). Su ejercicio musical se desenvuelve en los espacios que las presidencias municipales les destinan y en festivales organizados por instancias de gobierno, es decir, en un escenario con luces y equipo de sonido. Los instrumentos musicales son los propios de los géneros musicales antes mencionados: guitarra y bajo eléctrico, batería, voz con amplificación, teclado. El uso y la función de estos grupos es de esparcimiento dirigida a las juventudes. Casi todos sus integrantes son estudiantes universitarios y hasta ahora, no hay una presencia femenina en ninguna agrupación. Queda aquí, una serie de preguntas y esperar que

el tiempo camine, para constatar que no es una moda pasajera y que al contrario, han logrado su objetivo: acercar a las juventudes al idioma zoque, por un lado, y por otro abrirse fuentes de trabajo. Fusionar las sonoridades zoques con los instrumentos eléctricos, para arribar a un rock zoque, punk zoque, metal zoque, etcétera. Como apunta Margareth Kartomi:

La transculturación se produce sólo cuando un grupo de personas selecciona nuevos principios conceptuales o ideológicos organizadores -musicales y extramusicales- para adoptarlos, en oposición a pequeños o discretos rasgos ajenos. Las motivaciones para adoptar nuevos principios musicales generales, tales como el sistema temperado o la armonía, pueden ser: 1) el halo de prestigio de las culturas dominantes en situaciones de colonialismo; 2) la necesidad de comunicación artística entre grupos que no poseen una cultura en común; 3) ventajas materiales o políticas o las fuerzas del mercantilismo. El impulso y el ímpetu iniciales y propulsores de la transculturación musical son generalmente extramusicales.

Las etapas finales de un proceso completo de transculturación se alcanzan cuando las tensiones entre dos o más culturas musicales han interactuado y han sido resueltas en una nueva unidad a través de sucesivas generaciones. Dichas interacciones musicales unen creativamente y trascienden las progenitoras musicales parcialmente antitéticas para crear un estilo o género nuevo e independiente que es aceptado en sí mismo por un grupo relevante de personas como representativo de su propia identidad musical, a partir de lo cual los procesos de transculturación musical pueden comenzar nuevamente. (Kartomi, 2001:380).

Queda pues, el estar atento desde los Estudios Culturales, analizar este proceso de incorporación musical, y talvez, acercarse a estas propuestas sonoras desde la mirada de las músicas hegemónicas que cada día continúan sometiendo a las músicas que no están en el sonido temperado de *La 440* y la relación que van tejiendo al interior de las comunidades y urbes.

2.7 OTROS FACTORES

Otro elemento que debemos tomar en cuenta es el cambio climático, que afecta directamente en los materiales de construcción de los instrumentos musicales que la naturaleza brinda, por ejemplo, la tala inmoderada de árboles (cedro, ceiba, tulipán de la india, cucapé, entre otros), plantas (bambú o carrizo), la reducción de la población de las abejas (indispensables para la polinización de flores y plantas) que son las dadoras de cera, la disminución de los animales como el venado y el jabalí. Cabe aclarar que los materiales de construcción naturales, han sido utilizados desde la época prehispánica hasta nuestros días, en algunos lugares del país el carrizo se ha sustituido por tubo de pvc; las membranas por plásticos, etcétera, pero en las cul-

turas musicales zoques encontramos que en su mayoría (para consumo propio, ya que para los turistas se construyen de plástico) todavía se elaboran con materiales que la naturaleza brinda. Resulta importante comprender, desde los Estudios Culturales, cómo el cambio climático está afectando, no sólo a la vida natural, sino a la social:

El caos global, que sacude cada vez con más frecuencia a las sociedades, siempre es doble: ambiental y social. En ambos casos se trata de fenómenos de oscilación extrema que aparecen de manera sorpresiva y que, en consecuencia, incrementan la incertidumbre y el riesgo. En franca contradicción con la ilusión sistémica, que cada día construye la ideología de la modernidad, los datos duros provenientes de las ciencias naturales y sociales indican un desplazamiento del sistema-mundo hacia el caos o colapso que, dependiendo de cada país, puede ser suave o abrupto. Como señaló Wallerstein en su más reciente artículo (Es doloroso vivir en medio del caos), en las pasadas cuatro décadas han aumentado el desempleo y la inestabilidad geopolítica, y han oscilado locamente los precios de la energía. A lo anterior se suma el muy oportuno estudio de Thomas Piketty, el cual mostró cómo en los pasados 250 años se ha incrementado la desigualdad social, fenómeno confirmado por los reportes sobre la mayor concentración de riqueza entre los más ricos y entre las mayores 50 corporaciones. Mientras, la secuencia de informes del IPCC (<http://www.ipcc.ch/>) ofrece suficiente evidencia científica sobre el aumento de la inestabilidad climática provocada por la contaminación industrial, incluyendo los sistemas modernos de producción de alimentos, además del agotamiento de los recursos pesqueros, el agua, los suelos, los glaciares, los bosques y selvas y los mecanismos de autorregulación ecológica. Mientras los erráticos fenómenos económicos, políticos e institucionales se viven como huracanes, inundaciones o sequías, los desastres climáticos, la transformación de paisajes y la pérdida de recursos recuerdan de inmediato a los primeros. (Toledo, 2015). Ga es del periódico, cómo pongo número de página

Después de este recorrido por las sonoridades zoques, reafirmo lo que al principio de este capítulo mencioné: las diversas músicas zoques están enmarcadas, en primera instancia en el ámbito religioso que ha propiciado su continuidad, éste espacio de organización social, ya sea Mayordomía, cowiná, prostería, cofradía, en los cuales se venera a las deidades, vírgenes y santos a través de la música. Es decir, en las culturas zoques encontramos tres formas de entender el mundo: la católica, la evangelista y los costumbreros ³⁵ Así estas músicas están ligadas a lo social, a la identidad; teniendo un uso y una función muy específica: la comunica-

³⁵ Forma de resistencia que se desprende de la iglesia católica pero que se encuentra desligada de la iglesia como institución, son autónomos. Los que practican El Costumbre.

ción con las deidades a través de un repertorio amplio de sus dos agrupaciones instrumentales preponderantes: tambores y pito y violín y guitarra; con ritmos, melodías y armonías propias, que de generación en generación han sido transmitidas como una forma de resistencia ante las músicas occidentales hegemónicas, que son cambiantes, no están estáticas y cuyos músicos y constructores de instrumentos han sido portadores de estos conocimientos sonoros.

Cabe señalar, que en el siguiente capítulo ahondaré sobre la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, los costumbreros y su conformación en el devenir del tiempo, su resistencia y actualidad.

CAPÍTULO III
EL COSTUMBRE.
EL MEQUÉ

“...nosotros tenemos esa gran dicha como Mayordomía, que para nosotros El Costumbre es un tesoro, que tiene un valor incalculable... la Mayordomía y Priostería de los zoques, de nuestros antepasados, que todo lo que ellos hicieron y vivieron, lo sigamos conservando nosotros.”

SAMUEL RAMOS CASTRO, ALBACEA PRINCIPAL

En este capítulo abordaré cómo ha sido el proceso histórico de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, tanto en sus prácticas: *El Costumbre y el Mequé*, su conformación, su calendario festivo y por supuesto su patrimonio sonoro. Estas sonoridades están enmarcadas en el repertorio, las voces, los ejecutantes y las agrupaciones instrumentales.

3.1 TUXTLA SONANTE

En Tuxtla Gutiérrez, la capital del estado de Chiapas, está integrada por una sociedad contemporánea en donde convergen un pasado zoque y mestizo, una sociedad actual intercultural. Resulta imprescindible dar los primeros pasos para el análisis, teorización, salvaguarda y difusión de sus sonoridades. Me concentraré en los sonidos de la Mayordomía zoque del Rosario, por ser ésta el sistema de cargos con más historia en Tuxtla Gutiérrez; desde su creación (en 1731 aproximadamente) hasta nuestros días (Aramoni: 2014). Es importante aclarar, que los integrantes de la Mayordomía son descendientes de los zoques que habitaron en lo que hoy es Tuxtla Gutiérrez, más la población urbana que se identifica con las prácticas y cultos religiosos. Están organizados en un sistema de cargos que les ha permitido tener una continuidad de sus prácticas religiosas, las cuales se han ido modificando y transformando; por ejemplo se han incluido a nuevos santos que ahora ya son parte del calendario festivo, como la incursión de

San Juan en el 2013. La Mayordomía zoque del Rosario tiene una estrecha vinculación con la Junta de Festejos de Copoya, pues es la instancia encargada de cuidar a las tres vírgenes principales durante todo el año y preparar la “salida” a Tuxtla Gutiérrez; es decir, la bajada de las Vírgenes de Copoya a Tuxtla Gutiérrez. También, comparte relaciones con la Junta de Festejos de la Ermita del Cerrito, algunas de ellas consiste en que algunos mayordomos y sacerdotes después o antes de tener un cargo en la Mayordomía, adquieren la responsabilidad en esa junta.

En este sistema de cargos, la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, día a día, celebración tras celebración, se vive *El Costumbre*:

“Imposible hablar de *El Costumbre* en pocas líneas, hay que vivirlo en plenitud para entender la profundidad de este concepto, ya que *El Costumbre* lo es todo: un conjunto de valores, una forma de concebir la vida y la muerte, es algo que va más allá de un sistema normativo o lo que se ha llamado usos y costumbres. Es la forma de comportarse ante las imágenes respetadas y veneradas, es la jerarquía que posibilita el sistema de cargos, los estrictos códigos que rigen en las celebraciones, el orden del calendario festivo, las floreadas u otorgamiento de cargos, la confección de ramilletes, la cooperación y agradecimientos entre la Mayordomía, las formas y tiempos en que se sirven las comidas y bebidas (que tienen más un sentido de comunión que la de saciar algún apetito mundano), las famosas *vivas* a las imágenes religiosas, a los y las Albaceas, a los Priostes y Priostas, o alguna persona que haya contribuido para que se lleve a feliz término tal o cual celebración. *El Costumbre* es el prestigio que se lleva al adquirir un cargo, son las alabanzas, plegarias y cánticos, son la danza y la música, todo esto y más es *hacer costumbre*, forjar identidad, es decir, lo que los hace únicos y diferentes hacia los otros lo que hace posible que enriquezcan la diversidad cultural, condición indispensable para el desarrollo sano y viable de la sociedad.” (Puertarbor, 2013).³⁶

Lo que posibilita que se desarrolle, que se reafirme todo lo anterior, es el espacio festivo, es decir, *el Mequé*: la fiesta, la reunión, la algarabía; que se realiza en las casas de las mayordomas y mayordomos, sacerdotes y sacerdotas en diversos barrios y colonias de la Ciudad. Por más de dos años he vivido en toda su extensión *el Mequé*, la Mayordomía me permitió (también a Fernando Híjar, productor discográfico y René Araujo, fotógrafo) integrarme (nos) a sus celebraciones. Derivado de este acercamiento producimos el documento sonoro *¡Viva el Mequé! Música y celebraciones de los zoques de Tuxtla*; con el objetivo de difundir su presencia, su vigencia y su caminar por la historia de esta ciudad. De ahí mi interés, ahora desde el ámbito académico, de analizar cómo el patrimonio sonoro es un elemento fundamental para la continuación

³⁶ Texto de presentación del documento sonoro *triple ¡Viva el Mequé!, música y celebraciones de los zoques de Tuxtla*. Puertarbor / FONCA 2013.

de la Mayordomía; es decir, sin sonidos una buena parte de la Mayordomía y del *Mequé* no existirían y no habría sido posible su caminar en el tiempo. Dar cuenta cómo estos sonidos, que se dan dentro de un contexto urbano, subsisten; cómo estos sonidos interactúan con los sonidos hegemónicos de la urbe. Por otro lado, contrarrestar la arraigada ignorancia que la historia oral y sonora es solamente una, una sola voz, una única forma de percibir, concebir e identificarse con las sonoridades. Para Gonzalo Camacho:

El Mequé es la existencia de los zoques de Tuxtla dentro de un centro urbano sorteando la estigmatización, la discriminación, el racismo que sigue campeando libremente en el estado de Chiapas. Racismo que se ve cada vez más acentuado por los políticos en turno que defienden a las empresas extranjeras devastadoras de nuestros ecosistemas y violentan a los pueblos y naciones matriciales que han cuidado por siglos a la madre tierra. El *Mequé* es afirmación de una cultura ante un estado mexicano que sigue atentando contra los derechos más vitales de las comunidades indígenas. A la violencia simbólica ejercida sobre las innumerables culturas que enriquecen nuestro país, no sólo desde una perspectiva cultural sino económica. La riqueza de este país, apropiada en unas cuantas manos, es también gracias al trabajo del campesino indígena, al intercambio desigual de los productos agrícolas, a los precios irrisorios que se les paga a los agricultores, es gracias a las tierras que se les arrebató, es gracias a los migrantes que son explotados, a las mujeres que trabajan en las maquiladoras y como recompensa por esa explotación brutal son asesinadas. La pobreza de las comunidades indígenas es resultado de la una colonización que continua hasta nuestros días (a pesar que se nos ha dicho que esta concluyó con el movimiento independentista de 1810, ya no lo creemos), la comunidad zoque responde con flores y cantos, con danzas, con fiesta, con su historia representada una y otra vez en este gran convivio comunitario. (Camacho: s/p)³⁷

Así, desde mi experiencia, iré llevando al lector a adentrarse en los sonidos, a la importancia de los mismos dentro de la cultura zoque de Tuxtla Gutiérrez.

3.1.1 Tuxtla Gutiérrez, antigua ciudad de agua y conejos

No pretendo aquí entrar a realizar una minuciosa historia de Tuxtla Gutiérrez, daré algunos datos en el entendido que existe diversa bibliografía sobre la conformación de lo que ahora es la ciudad de Tuxtla Gutiérrez. Mi intención es determinar cómo se ha ido desarrollando y

³⁷ Parte del texto leído por Gonzalo Camacho en la presentación del disco *¡Viva el Mequé!, música y celebraciones de los zoques de Tuxtla*; que se realizó en la Fonoteca Nacional, Ciudad de México, agosto 2014.

adaptando la Mayordomía zoque del Rosario en la capital del estado de Chiapas. Si bien en capítulos anteriores he realizado la aclaración de que no partiré desde el idioma, es decir del zoque, al entrar a su historia los referentes siempre son desde el lenguaje.

Los zoques pertenecen a la familia lingüística mixe – zoque – popoluca y su territorio abarca desde el istmo de Tehuantepec y de las altiplanicies de lo que hoy se conocen como Chiapas, Tabasco y Veracruz. Los referentes nos indican que aproximadamente hasta el año 1600 a. C., fue un solo idioma y a partir de ese periodo empezó a diversificarse y comenzó su crecimiento cultural. También, existe una hipótesis que los zoques, tuvieron una estrecha relación con los Olmecas.

Campbell y Kaufman han señalado la coincidencia de la distribución territorial de los olmecas con la de la familia mixe-zoque-popoluca. Según Thomas Lee, también hay coincidencia entre la fecha glotocronológica (1600 a. C.) que marca la diversificación del tronco lingüístico original, con la fecha de inicio de la cultura olmeca en San Lorenzo (1150 a. C.). El estudio lingüístico llevado a cabo por los autores mencionados se basa en el préstamo de términos relacionados con cultivos básicos mesoamericanos (frijol, calabaza, tomate, jícara, cacao, etc.) rituales calendáricos, que hizo que la familia mixe-zoque-popoluca a otras lenguas como la totonaca, las mayas y la nahua, dato que, entre otros, les permite postular la hipótesis de que los olmecas eran hablantes de mixe-zoque. (Aramoni, 2014:117).

Los historiadores han señalado que en la actual Tuxtla Gutiérrez, en la época prehispánica, se asentó un grupo hablante del zoque a las orillas del río Quistimback (Sabinal) y se le denominó Coyatok (lugar y casa de conejos). Tiempo después de la llegada de los españoles a Tuxtla, ésta se fue conformando en una villa conforme a los nuevos lineamientos establecidos por éstos; lo que dio pie a la constitución de los barrios en los cuáles se asentaron los zoques: San Miguel, San Andrés, San Jacinto y Santo Domingo. Para 1829 Tuxtla, alcanzará el rango de ciudad.

La actual capital de Chiapas, en su devenir histórico, ha sufrido diversas transformaciones. En las últimas décadas del siglo XX, Tuxtla Gutiérrez sufrió cambios definitivos para su conformación como urbe. Cuando fue declarada capital, apenas contaba con nueve calles a la redonda, más o menos como dos kilómetros en la su parte más ancha. Entre 1940 y 1970, las acciones que llevaron a cabo los diversos gobernadores se enfocaron en la construcción de infraestructura, carreteras, parques, oficinas administrativas, mercados públicos, centros recreativos, calles, etc., permitiendo que Tuxtla se consolidara como capital y ciudad. A partir de 1970, en Chiapas, se llevaron a cabo obras grandes, entre las que destaca la construcción de presas hidroeléctricas. Por esa época Tuxtla Gutiérrez, recibió a diversos pobladores del interior del estado por diversas razones, entre ellas el terremoto ocurrido en Chiapa de Corzo. Esto generó que la población

zoque se integrará al espacio urbano cambiando sus formas de trabajo, es decir, de la agricultura al trabajo en oficinas, en servicios y en el comercio y por tanto, poco a poco el uso del zoque como idioma, como medio de comunicación, se fue diluyendo.

Pero ¿cómo entender que en la capital del estado de Chiapas, que poco a poco se ha vuelto más acelerada, más grande, con más tráfico, que las distancias cada vez más son más lejanas, etc.; se encuentre una Mayordomía que se ha ido adaptado a la misma y que guarda sus propias sonoridades?. Daniel Hiernaux nos da parte de estas respuestas:

El tiempo de las sociedades rurales tradicionales difiere sensiblemente de las temporalidades del mundo urbano. La ciudad implica movimiento, pero quizás, y sobre todo, velocidad. Los ritmos lentos de transformación de las sociedades tradicionales remitían a una vida tranquila, al peso de la tradición, a la omnipresencia de la memoria y de la continuidad que imponían las mismas formas y los mismos espacios de vida, de generación en generación. En otros términos, las posibilidades de cambio eran pocas y, si se manifestaban, ocurrían en el largo plazo.

Por el contrario, la ciudad implicó rápidamente la imposición de un ritmo muy diferente, marcado por la velocidad de las acciones y la escasa trascendencia temporal de los eventos. Es en ese sentido que lo fugaz se vuelve tiránico: no permite la lentitud, rechaza la permanencia, por lo que la ciudad maldice a quienes no son capaces de seguir las pautas de la fugacidad: ancianos, marginados, niños...

Ciertamente, la construcción de la ciudad denotaba siempre la permanencia, como en el caso de la lenta construcción de las catedrales, pero aun así, los críticos de la arquitectura han evidenciado cómo se transformaba el estilo constructivo a lo largo del proceso de edificación, permitiendo que la transformación pueda y deba leerse en la misma piedra.

La vida urbana, por su parte, estuvo marcada, desde sus principios, por otra temporalidad, cuya racionalidad se puede entender por el paso de la comunidad a la asociación, en el sentido que desarrollaron Tönnies (1979) y Simmel (1986), entre otros. Mientras que la presencia de la comunidad implicó que las relaciones sociales siempre estuvieran marcadas por la omnipresencia del pasado en el presente —reflejado en costumbres, normas y rituales precisos—, la asociación se alcanza sobre la base de un acuerdo entre partes que no tiene más objeto que cumplir con un fin determinado: no existe por tanto una tradición tan fuerte, las costumbres pueden modificarse, por ejemplo, en la medida en que la asociación se logra mejor bajo nuevos parámetros. (Hiernaux, 2006: 12).

La Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez realiza sus festividades en casas de los sacerdotes y mayordomos; hasta los años 70 éstas se encontraban, principalmente en la zona centro, en los barrios San Francisco, El Cerrito, San Pascualito. Al ir creciendo la ciudad y al convertirse el centro en zona preponderantemente comercial; los integrantes de la Mayordomía comenzaron a “irse” (o fueron desplazados) a las afueras de la ciudad: Patria Nueva,

Mapa 1.

Ubicación de las casas de la mayoría de los integrantes de la Mayordomía zoque del Rosario en Tuxtla Gutiérrez, aproximadamente en los años setenta.



Mapa 2.

Ubicación de las casas de la mayoría de los integrantes de la Mayordomía zoque del Rosario en Tuxtla Gutiérrez a partir del año 2013.



Fuente: Planos de la Ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas (2014).

Lindavista Shanká, Albania Alta, Plan de Ayala, entre otros. En los siguientes mapas podemos observar lo antes descrito.

En esta expansión de la Mayordomía sus miembros deseaban tener presencia en San José Terán. Finalmente en el 2013 el Albacea principal le dio el cargo de 1er prioste a Manuel Teco Ramírez quien vive en San José Terán, de esta forma es la primera vez en la historia de esta organización, que se nombra a un prioste en ese delegación. Así, en la celebración de la Bajada de las Vírgenes, ese año la procesión fue de Copoya a San José Terán, durando el recorrido más de cinco horas.

Al crecer la ciudad, las danzas recorren ahora tramos muchos más largos, enfrentándose a la “Gran Ciudad”, a sus pobladores (que no se identifican con estas prácticas), a la contaminación acústica que emanan de los comercios; al repudio de vecinos y transeúntes por el hecho de “cerrar” una calle para llevar a cabo alguna celebración. Leopoldo Gallegos (pitero) apunta:

Hace como cincuenta años, aproximadamente, prácticamente toda la población tuxtleca, sin importar su clase social u profesión, participaban directa o indirectamente en las celebraciones. Por ejemplo, en una panadería se les daba el día a las panaderas para que fueran a bailar el yomo ezte y el patrón contribuía con pan. (Gallegos: 2012, entrevista).

Cabe aclarar que hasta entonces, la Mayordomía estaba integrada a la Iglesia Católica; es decir, algunas celebraciones se realizaban en conjunción. Aunque en el hecho de realizarse en los hogares, siempre ha tenido una especie de independencia. Las sonoridades como los ramilletes, las comidas, las danzas, el sistema de cargos, los textiles, la vestimenta; permiten una unión, una forma de entenderse en esta realidad, es decir, *El Costumbre* está fortalecido y se ha adaptado y reconfigurado a lo que significa como ciudad Tuxtla Gutiérrez. En este sentido, la Mayordomía zoque del Rosario continúa fortaleciéndose día a día.

En el 2004, ocurrió un hecho que llevó a la Mayordomía a separarse totalmente de la Iglesia Católica, lo cual se detalla en el estudio de Omar López Espinoza:

Los primeros indicios de desestabilización sociorreligiosa se presentaron a finales del año 2003, a raíz de que el sacerdote de Copoya —Severo Castellanos—, ordenara a un grupo de jóvenes derribar algunos árboles que se encontraban en el patio contiguo al templo porque impedían la construcción de una casa destinada al sacerdote. Este suceso provocó el descontento de los *costumbristas* debido a que no se tomó en cuenta la opinión de la Junta de Festejos de Copoya ni de la Mayordomía del Rosario. En meses posteriores, el nuevo párroco de Copoya pidió junto al entonces obispo de la diócesis de Tuxtla, Chávez Botello, que la Mayordomía y la Junta cambiaran la fecha de los festejos de las Vírgenes de Copoya; petición que fue negada por los *costumbristas*. (López, 2005:133).

Este acontecimiento derivó en la separación, entre la iglesia y la Mayordomía. Tan fuerte fue que:

El día 28 de marzo de 2004, durante la procesión que se organiza para el regreso de las Vírgenes de Copoya a su templo, se presentaron los primeros roces entre grupos: prodiocesanos y costumbristas.

La procesión partió a las 8 de la mañana de la casa del segundo Mayordomo de la Virgen de Candelaria. Este día el contingente de feligreses que transportaba las imágenes planeó hacer el recorrido por Tuxtla Gutiérrez, tomando una de las principales arterias de la ciudad, el bulevar Ángel Albino Corzo; continuaron por la Avenida Central hasta llegar a la catedral de San Marcos. Una vez aquí, las imágenes fueron colocadas frente al atrio de la Catedral durante unos minutos, posteriormente la procesión siguió su recorrido hacia Copoya. Más tarde, un par de kilómetros antes de llegar al santuario del mismo nombre, el grupo de costumbristas fue interceptado por aproximadamente 300 jóvenes de diferentes parroquias. Este grupo de prodiocesanos gritaba consignas en favor del párroco, el obispo y el papa; se identificaban porque llevaban una cinta colocada sobre la frente, tenían como signo particular una cruz al centro; otros más portaban globos de colores blanco y amarillo.

La procesión llegó hasta una cuadra antes de llegar a la parroquia, pues los costumbristas consideraron que la intención del otro grupo era que una vez que fueran depositadas las imágenes en el templo, se perdiera su resguardo; por lo que decidieron dirigirse a la casa del presidente de la Junta de Festejos —José Paredes Jiménez— para protegerlas en este lugar. La decisión tomada por los Albaceas, Priestes, Mayordomos y Socios desató el enojo entre los prodiocesanos y se presentaron los primeros brotes de violencia sin llegar a la agresión física.

...los habitantes de Copoya vieron movilizarse a varios grupos de personas que llegaban al pueblo y se retiraban; otros más se iban concentrando cerca del templo. La dinámica se mantuvo hasta aproximadamente las 19:00 horas, momento en que un grupo identificado como prodiocesanos convocó a una misa, la cual se llevaría a cabo en el templo de las “Copoyitas”. Terminado el servicio religioso un primer contingente de éstos se dirigió a la casa del presidente de la Junta de Festejos, algunos miembros entraron por la fuerza a la vivienda de don José Paredes, mientras que otros permanecían en el exterior de la casa para asegurarse que los costumbristas no pudieran asistir a sus compañeros.

La intención era ejercer presión en contra de la Mayordomía y la Junta de Festejos para que regresaran a las tres imágenes al lugar que les correspondía, el altar principal del templo de Copoya. Al mismo tiempo, otro grupo se concentraba en el atrio del templo y en la plaza central del pueblo.

Algunos prodiocesanos tenían como objetivo impedir que los costumbristas accedieran a la casa del presidente, y que entrara en el pueblo la fuerza pública. De hecho la policía llegó, pero varios prodiocesanos amenazaban con agredir al cuerpo de antimotines si intervenían, por lo que permanecieron a la entrada de la población sin poder hacer nada.

Aproximadamente a las 8:00 de la noche la agitación continuaba, los ánimos en los prodiocesanos se encontraban al máximo. Cuando llegó al lugar el Albacea de la Mayordomía del Rosario, don Paulino Jonapá, fue recibido por un grupo de personas que entre jalones y forcejeos trataban de llevarlo —junto con un Ramilletero— a la plaza central. Amenazaban con desnudarlos y amarrarlos a un árbol mientras no se solucionara el problema. Incluso en caso de que la Mayordomía y la Junta de Festejos no devolvieran las imágenes al templo, este grupo amenazó con quemar a los dos retenidos.

Al ver así la situación el Albacea tomó la decisión de entregar las imágenes. Para ello pidió a una persona de su confianza que fuera a decir a los principales retenidos en la casa del presidente de la Junta de Festejos de Copoya que llevaran a las Vírgenes al Templo. Haciendo caso de la orden dada por el Albacea, alrededor de las 11:00 o 12:00 de la noche algunos Priostes y Mayordomos, mediante procesión, devolvieron las imágenes a su santuario. Al término de ésta se hizo firmar un documento a los principales costumbristas. Finalmente, el grupo de prodiocesanos liberó a los retenidos y se marcharon de la población.

Las diferencias entre la Iglesia y las asociaciones religiosas populares en Tuxtla no son un fenómeno nuevo. Se sabe que durante todo el siglo XX se han presentado conflictos entre la Iglesia y las agrupaciones “católicas populares” conformadas por laicos, principalmente zoques. Por ejemplo, el actual templo del Niño de Atocha es un recinto que en sus inicios fue ermita administrada por una Junta de Festejos. Esta asociación se encargaba de organizar las celebraciones anuales al santo; sin embargo, la Iglesia intervino en sus festejos y despojó del control de las fiestas y del templo a la organización por considerar que algunas prácticas rituales rayaban en los excesos, como los gastos en comida, música, cohetes y alcohol. Por otra parte, a lo largo del siglo XX la Iglesia poco a poco fue ganando terreno, sus redes se extendieron por varias partes de la ciudad, llegaron a apropiarse de varias ermitas de barrio, las cuales fueron convertidas en templos. Ejemplo actual de ello son las iglesias del Señor de las Ampollas, el Señor con Diente, Guadalupe, entre otras. Espacios que originalmente eran controlados y administrados por los vecinos del lugar, lejos de la supervisión eclesial. (López, 2005:134 - 135).

La Mayordomía zoque del Rosario es un espacio de *El Costumbre*, así mismos se nombran *costumbreros*: rinden culto a las imágenes católicas pero no están de acuerdo con la iglesia como institución. Sobre este tema son diversas las investigaciones que se han realizado sobre estas organizaciones (mayordomías, cofradías, cowinás, etc) en Chiapas y en el país. Está ha sido una forma de fortalecerse, mantienen su autonomía, no están supeditados a las reglas de la iglesia católica. Y el *Mequé* es el espacio idóneo para desarrollarse como Mayordomía, para dar continuidad, en particular, al tema de esta investigación: las sonoridades.

3.2 JANTEPUSI ILAMA

En este apartado, realizaré un primer acercamiento a esta deidad femenina zoque, sin ahondar mucho en ello, ya que no es objetivo de esta tesis. Sin embargo, resulta interesante adentrarse a comprender cómo una deidad femenina era la principal en la cosmovisión de los zoques de Tuxtla Gutiérrez.

La sustitución de deidades prehispánicas a deidades impuestas por los evangelizadores se dio en toda Mesoamérica y está ampliamente documentado por investigadores como Alfredo López Austin, Dolores Aramoni, Miguel León Portilla. En algunos casos estas sustituciones no se consolidaron, en el caso de Tuxtla si fue posible. En 1684, los zoques de Jiquipilas, Ocozocoautla y Tuxtla, fueron “denunciados” por venerar en el interior de una cueva cercana al pueblo de Jiquipilas, a Jantepusi Ilama. El rito que se llevaba a cabo estaba ligado a la fertilidad, y consistía en darle a conocer al candidato que cuidaría la cueva, su nagual que sería indispensable para entrar a la cueva.

Los zoques de esta región (central), en donde poco años antes de que iniciara el proceso de lo que hemos hablado ya habían tenido conocimiento de la represión de prácticas poco ortodoxas, habían tomado ya precauciones para mantener el culto, para lo cual se necesitaba salir de la clandestinidad. Así, lo hicieron los zoques de Tuxtla, quienes, para salir de la clandestinidad y poder practicar un culto público, encontraron la solución de sustituir a Jantepusi Ilama por la Virgen, y bajo la advocación de Rosario y en la cofradía a ella dedicada continuaron rindiendo culto a la Madre Tierra. (Aramoni, 1992:92).

De esta forma, podemos entender que en el calendario festivo de la Mayordomía zoque del Rosario, hoy en día se continúen llevando ritos entorno a la petición de lluvias y buenas cosechas, como lo es el 8 de diciembre: El ritual de la siembra.

3.2.1 *El rito de Jantepusi Ilama:*

El rito de iniciación descrito está íntimamente relacionado con la fertilidad. El primer paso consistía en otorgarle o darle a conocer su nagual al candidato elegido para servir en la cueva; era al mismo tiempo el requisito indispensable para tener acceso a ella, pues era por medio del nagual que se transportaban por el aire a lo alto del cerro. Una vez recibido el nagual y habiendo renegado de Cristo y de la Virgen, se subía a la cueva, la cual se visitaba durante varios días para continuar con los subsecuentes pasos de la iniciación. Una de las personas iniciadas en el culto a Jantepusi Ilama fue María Sánchez, indígena de Jiquipilas, quien fue instruida por su propio padre brujo famoso

que fuera “encargado” de la cueva. Al describir su proceso de iniciación, una vez convencida por su padre, relató que la primera noche llegó hasta una pequeña loma situada al pie del cerro de Yayca, donde fue presentada a su nagual, un puerco espín abrazada de él fue transportada por los aires hasta la entrada de la cueva en donde vio a un diablo, con la apariencia con que lo pintan a los pies de San Miguel. Durante varias noches, mientras su padre penetraba en la cueva, ella se quedaba conversando con este personaje.

Una de tales noches vio salir debajo de la tierra una serpiente con alas y cuernos...otra noche paso más adentro y vio otro personaje parecido a un español, que le ofreció riquezas si perdía el miedo. Su padre continuo llevándola e incluso llegó a introducirla a la cueva totalmente desnuda. Más adelante, fue advertida por su maestro de que saldría un toro negro y le dio un paño para torearlo. El toro es también un animal asociado a las deidades de la fecundidad (los cuernos, en particular, simbolizan la luna creciente; es, además, símbolo de la tierra, de la madre y del principio húmedo. Hacer las suertes al toro le permitió, por fin, tener el paso libre al recinto interno de la cueva. (Aramoni, 1992:90).

3.3 COFRADÍA DEL ROSARIO

Respecto a la cofradía del Rosario, apuntaré (de manera muy breve), que fue fundada en Tuxtla Gutiérrez desde la época colonial y sus prácticas han llegado hasta nuestros días. En ella se venera a tres Vírgenes: Rosario, Olaechea María y Candelaria; mismas que *bajan* año con año de Copoya a Tuxtla Gutiérrez:

Un culto de gran relevancia para los zoques es el de las “Vírgenes de Copoya”. No existe documentación de cuando comenzó esta celebración entre los indígenas zoques y mestizos de Tuxtla, quizá data de fines del XVIII. Según la tradición oral, una de las tres imágenes (Candelaria) apareció en la laguna Huetzá (que se hallaba en el ejido de San José Terán, sobre el lado poniente de las faldas del cerro Mactumatzá), de donde fue llevada al pueblo de Copoya, que está en la meseta de la cima de dicho cerro. La segunda imagen mariana (Rosario) existía ya en el pequeño poblado; tenía una estancia de ganado, y se cree que es la imagen que perteneció a la hacienda que los frailes dominicos tuvieron en la parte sur poniente de Tuxtla. La tercera imagen, también de la virgen María, era propiedad de la familia Esponda y Olaechea (familia de hacendados que llegaron de España y se dedicaban al comercio), quienes la dieron encomendada a los indígenas zoques para que la celebrasen, al igual que venían haciendo con las otras dos imágenes marianas; por ello los zoques llamaron a esta tercera imagen “virgen de Olaechea María”.

Por diversas cuestiones tanto políticas como económicas, las imágenes son trasladadas de Copoya a Tuxtla (y luego regresadas a Copoya), dos veces al año, para ser celebradas por sus Mayordomos

que viven en Tuxtla. En 2013, por primera vez, el recorrido incluirá al pueblo de Terán, donde también hay Mayordomos.

El origen de esta mayordomía zoque de Tuxtla, posiblemente se encuentra en la cofradía de la virgen del Rosario, que con el paso del tiempo se fue enriqueciendo de nuevos cargos y en la antigua hacienda dedicada a la virgen del Rosario que estaba en Copoya, la cual contaba con estancia de ganado y era administrada para 1809 por miembros del Cabildo indígena. Al desintegrarse la hacienda del Rosario en 1939, la virgen pasó a ser venerada dentro del ejido de Copoya, por lo que los indígenas zoques construyeron una ermita para venerarla. Esta permaneció edificada hasta 1976 cuando los integrantes de la mayordomía con ayuda de gente de Tuxtla cooperaron y levantaron un nuevo templo de mayor tamaño en el mismo lugar de la ermita. Así desde hace tres siglos los zoques de Tuxtla rinden culto a las vírgenes de Copoya y sus celebraciones son de gran relevancia, fiestas que duran hasta más de dos meses seguidos y que están relacionadas directamente con el resto de los cargos. (Álvarez, 2013:4).

Es importante dejar claro que la Mayordomía hoy día, no tiene un templo o un lugar en concreto en el que se lleven a cabo las celebraciones. Hasta los años setenta, la ciudad de Tuxtla Gutiérrez era relativamente chica y las casas de los mayordomos, priostes y personas afines a los cultos, estaban a unas cuantas cuadras. Lo que permitía que otros sectores de la población también participaran en ellas tanto directa como indirectamente.

3.4 CONFORMACIÓN DE LA MAYORDOMÍA ZOQUE DEL ROSARIO

Como he venido apuntando hasta aquí, el calendario festivo es muy amplio, esto se refleja también en la cantidad de cargos que tiene la Mayordomía, lo cual propicia una continuidad a la misma. Las personas que adquieren los cargos, principalmente se debe a una devoción a un santo o virgen en especial o por herencia familiar. Existen dos tipos de cargos, los religiosos y los tradicionales. Los religiosos están destinados a aquellas personas que se harán cargo de las celebraciones dedicada al santo o a la virgen. En el caso de los tradicionales, son aquellos cargos que dan continuidad al patrimonio cultural (con una fuerte influencia zoque), pues ahí encontramos a los músicos, danzantes, ramilleteros, comideras, etc.

La máxima autoridad es la Asamblea General que rige tanto a los cargos religiosos como a los tradicionales. Para adquirir el cargo se realiza el ritual denominado *floreada*, consiste en un momento solemne en el cual el Albacea principal, acompañado de los demás priostes y mayordomos otorgan el cargo a la persona previamente escogida.

Al momento de organizar las celebraciones, generalmente el prioste o mayordomo en turno junto con el *invitador*, llevarán un *regalito* (consiste en una canasta con cigarros, trago,

pan, entre otros) a los músicos y/o danzantes (si es que les requiere) para que estén presentes en la celebración y adquieran el compromiso. La invitación a los demás integrantes de la Mayordomía se realiza por medio de un escrito que se entrega directamente a sus hogares; ahora también, se envían por las redes sociales, en este caso por Facebook o WhatsApp.

Ejemplo de invitación por escrito:

Imagen 1: Carta invitación para mujer.

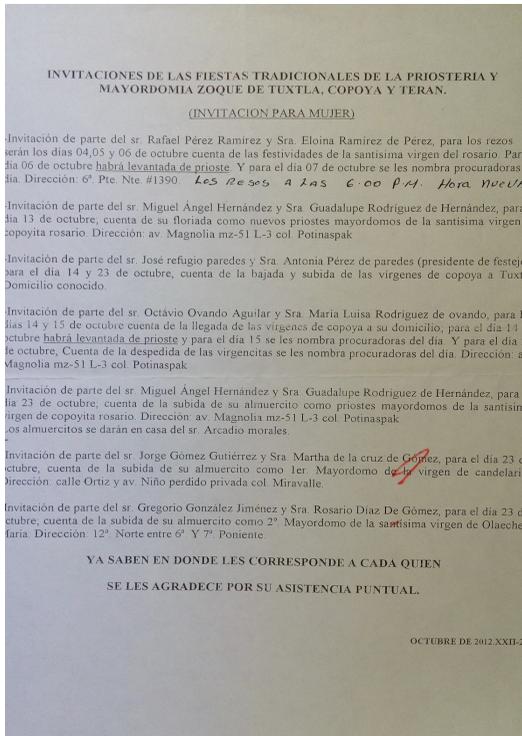
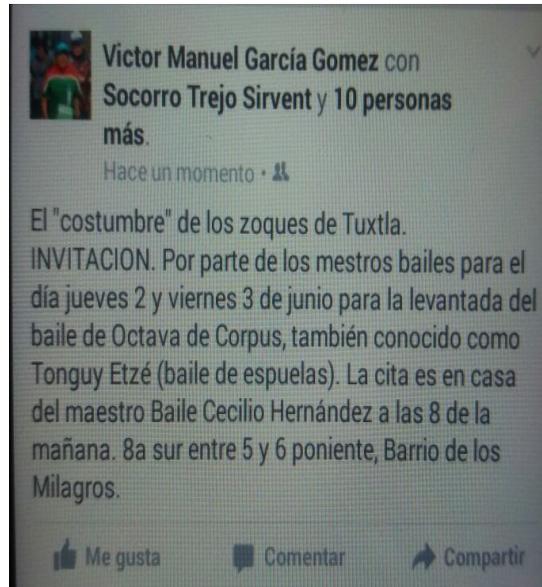


Imagen 2: Invitación vía Facebook.



Integrantes de la Mayordomía:

I. Cargos religiosos (hombres y mujeres):

a) Albaceas: el compromiso es vitalicio. Es renunciable por enfermedad o por acuerdo de la Asamblea General. Se divide en 4 albaceas, el primer Albacea es el cargo máximo.

b) Priostes y Mayordomos: El cargo se adquiere entre uno o tres años, por parejas (hombre y mujer). Se organizan de la siguiente forma:

Cargos máximos

- 1.- Prioste Mayor de la Virgen del Rosario
- 2.- Prioste del Santísimo Sacramento
- 3.- Prioste de San Pascualito
- 4.- Prioste de San Marcos

Cargos medianos

- 5.- Prioste Mayordomo de la Virgen de Rosario Copoyita
- 6.- Primer Mayordomo de la Virgen de Candelaria
- 7.- Segundo Mayordomo de la Virgen de Olaechea María
- 8.- Primer Madre Prioste de Espera de la Virgen de Candelaria
- 9.- Segundo Madre Prioste de Espera de la Virgen de Olaechea María

Cargos menores

- 10.- Prioste de Doloritas
- 11.- Prioste de Santa Catarina
- 12.- Prioste de San Juan

II. Cargos tradicionales: el compromiso es vitalicio.

Es renunciable por enfermedad o por acuerdo de la Asamblea General.

Hombres

- 1.- Maestro Sastre Lavandero
- 2.- Maestro Pitero
- 3.- Maestro Ramilletero (en el año 2000 aproximadamente se *floreo*, se le otorgó el cargo a la primera mujer)
- 4.- Maestro de Baile
- 5.- Maestro Lavandero

- 6.- Maestro de la Flor
- 7.- Maestro Jaranista
- 8.- Maestro Cantor
- 9.- Maestro Candelero
- 10.- Maestro Tamborero
- 11.- Maestro Casitero
- 12.- Hace Somé
- 13.- Pone Cielito
- 14.- Invitador

Mujeres

- 15.- Maestra Comidera
- 16.- Maestra de Baile
- 17.- Maestra Pozolera
- 18.- Maestra Chocolatera
- 19.- Maestra Rezadora

3.5 CALENDARIO FESTIVO

El calendario festivo de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, es uno de los más complejos de México en el sentido de la multiplicidad de festividades encaminadas al servicio de las imágenes, en particular de las vírgenes. Inicia en diciembre con la celebración de la Virgen de Candelaria y el ritual de petición de lluvias, terminando en octubre con el festejo a la virgen del Rosario; 260 días del año de celebraciones. Cada semana en casa de los sacerdotes y mayordomos, existen celebraciones; también encontramos las procesiones, pues las imágenes son llevadas a casas de los futuros sacerdotes y mayordomos. En el caso de las danzas, éstas se desarrollan por las calles de Tuxtla Gutiérrez en su recorrido de casa en casa, de altar en altar; de los sacerdotes y mayordomos pero también de aquellas personas que se identifican con estos cultos. En todas las celebraciones de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, la música y los sonidos están presentes y se convierten en imprescindibles para que éstas se lleven a cabo. Cabe mencionar que del amplio calendario festivo, en sólo dos celebraciones está prohibido tomar fotografías de las imágenes, en la celebración a las Vírgenes de Copoya, en el momento que se sacan de sus camarines y se postran en el altar; y San Pascualito, durante la limpieza de sus huesos; estas situaciones reflejan la profunda devoción hacia estas deidades, cobrando más relevancia el sonido.

Calendario de fiestas de la Mayordomía zoque del Rosario

Tabla 6. Vírgenes y Santos

| <i>Celebración</i> | <i>Fecha</i> |
|---|--|
| La casita de la siembra | 8 de diciembre |
| El Belén zoque | 21, 22, 23, 24 y 31 de diciembre 6 de enero |
| San Pascualito | 4 de enero 16 de mayo 28 de agosto 4 de octubre |
| Bajada de las Vírgenes de Copoya en honor a la Virgen de Candelaria | 30 de enero |
| Virgen de Doloritas | Miércoles santo 5to viernes de cuaresma |
| Visita a la cueva del ramillete | Último domingo de abril |
| San Marcos | 25 de abril |
| Santísimo Sacramento | Semana Santa |
| San Juan | Junio |
| Procesión de agosto | 4 de agosto |
| Virgen del Rosario | Primer domingo de octubre |
| Virgen de Copoyita Rosario | Antes de la bajada de las vírgenes de Copoya |
| Santa Catarina | Noviembre |

Fuente: elaboración propia a partir de la información contenida en el documento sonoro *¡Viva el Mequé!, música y celebraciones de los zoques de Tuxtla*. Puertarbor/FONCA 2013.

Tabla 7. Danzas

| | |
|--|-------------------------|
| Napapók etzé, de la pluma de guacamaya o carnaval junto con Yomo Etzé (danza de mujeres) | Carnaval, fecha movable |
| De la Santa Cruz | 3 de mayo |
| De Nas etzé (baile de la tierra) o de Corpus | Junio |
| Del Tonguy Etzé (baile de las Espuelas) o de la Octava de Corpus | Junio |
| De San Roque | Julio |

Fuente: elaboración propia a partir de la información contenida en el documento sonoro *¡Viva el Mequé!, música y celebraciones de los zoques de Tuxtla*. Puertarbor/FONCA 2013.

En el siguiente apartado ahondaré sobre el patrimonio sonoro que se desprende del calendario festivo, son estas sonoridades las que le dan sentido al Mequé y por lo tanto, son las que han dado una continuidad sonora a las danzas y celebraciones de las vírgenes y santos de Tuxtla Gutiérrez.

3.6 PATRIMONIO SONORO

La siguiente definición de patrimonio sonoro planteada por Perla Olivia Rodríguez, me servirá para concretar las sonoridades que conforman el patrimonio sonoro de una parte de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas:

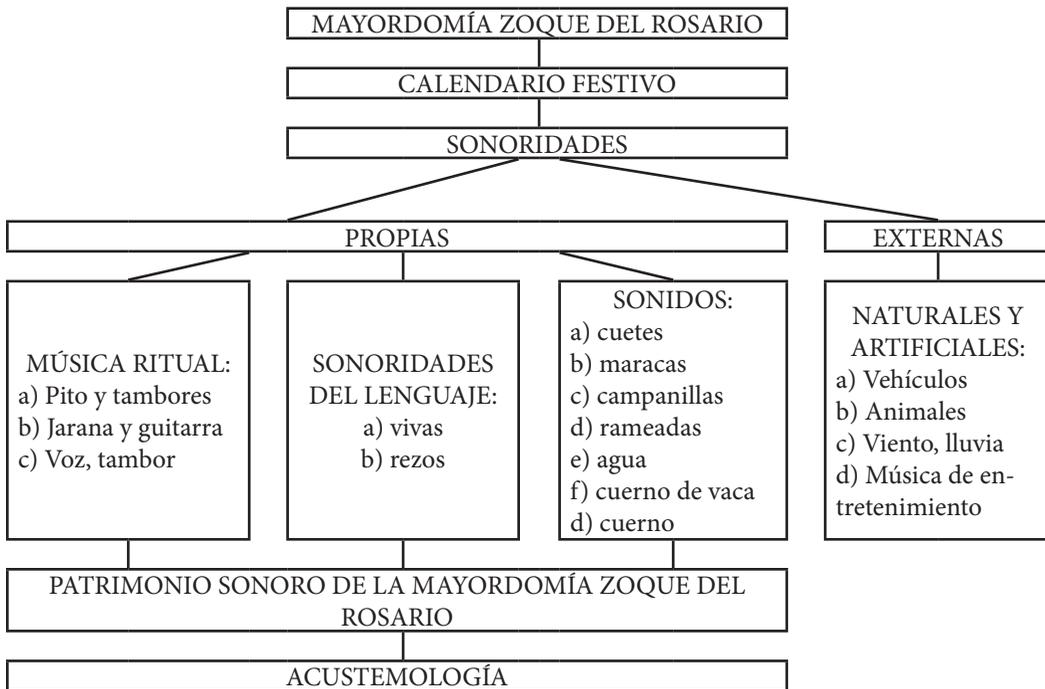
el patrimonio sonoro es una herencia que está conformada por el sonido como producto cultural; es decir, sonidos que forman parte de una visión del mundo que toda una sociedad a lo largo del tiempo ha reconocido como fundamental para entenderse a ella misma. Y desde la perspectiva tecnológica, el patrimonio sonoro está constituido por las grabaciones acústicas en diferentes formatos y soportes; y puede estar conformado por un solo documento sonoro de cualquier tipo y formato, o un grupo de documentos, como una colección, un fondo o incluso un archivo. (Rodríguez, 2011: 30)

El patrimonio sonoro de la Mayordomía zoque del Rosario es muy amplio y diverso, tan sólo en el repertorio de las dos agrupaciones instrumentales, suman más de 130 sones. Es pertinente aclarar que dentro de las celebraciones que conforman el calendario festivo, existen ciertos repertorios musicales que se ejecutan expreso para esa celebración pero que también pueden ser incluidos en otras, es decir, se pueden incorporar músicas de la fiesta anterior o de la que viene. Generalmente en las celebraciones destinadas a las vírgenes se ejecuta el repertorio sólo de vírgenes: Rosario, Candelaria, Santa Teresa. Y cuando es de santos, sólo la que corresponde a ellos: San Marcos, San Roque, etc. Esto es en cuanto a música se refiere, pero también un sonido que está presente en prácticamente todas las celebraciones es el de los cuetes, con este sonido “se abren” las celebraciones, enseguida el *son* de rompimiento (música del Rosario), en el caso de las danzas se llama *son* de camino; posteriormente se escuchan los ¡vivas!, sonidos imprescindibles.

En el diagrama 1 titulado: *esquema de análisis de patrimonio sonoro*; expongo el resultado de mi trabajo de campo que arrojó la clasificación de las sonoridades. Los sonidos que se desprenden, están íntimamente ligados al calendario festivo de ahí que propongo dos tipos de subclasificación: los sonidos propios y los externos. Con los propios (diagramas 2 al 7) me refiero a todos aquellos sonidos no se escuchan en otros espacios que no sean los de la Mayor-

domía; es decir, el repertorio de las tres agrupaciones instrumentales, los sonidos que emiten los propios integrantes de la Mayordomía pero que están ligadas a los rituales, por ejemplo, los ¡vivas! a las imágenes, los priostes, los maestros, etc. También encontramos la sonoridad que engloban los rezos (no realizaré un estudio de análisis del discurso) sino la acción sonora que desarrolla el habla durante los rituales. Otros sonidos que forman parte importante del patrimonio sonoro propio son los cuetes y diversos objetos sonoros que portan los danzantes. Con sonidos externos (diagrama 1) me refiero a todos aquellos que están día con día en Tuxtla Gutiérrez, que no están ligados al calendario festivo pero que sin embargo se escuchan durante las celebraciones. En este apartado también están aquellas otras agrupaciones musicales que si bien no pertenecen al patrimonio sonoro de la Mayordomía (en el sentido de ser transmitidas de generación en generación) si están presentes en las celebraciones y con ellas, generalmente se da paso al momento profano de la festividad:

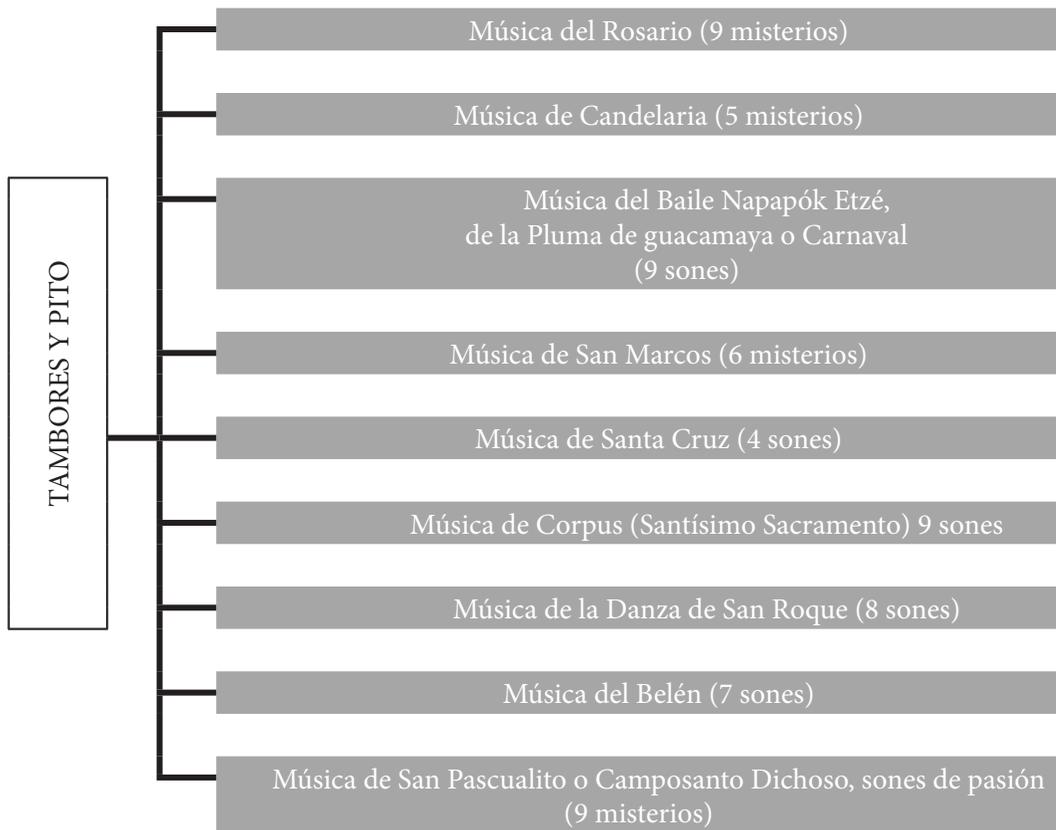
Diagrama 1: Esquema de análisis del patrimonio sonoro.



Fuente: elaboración propia.

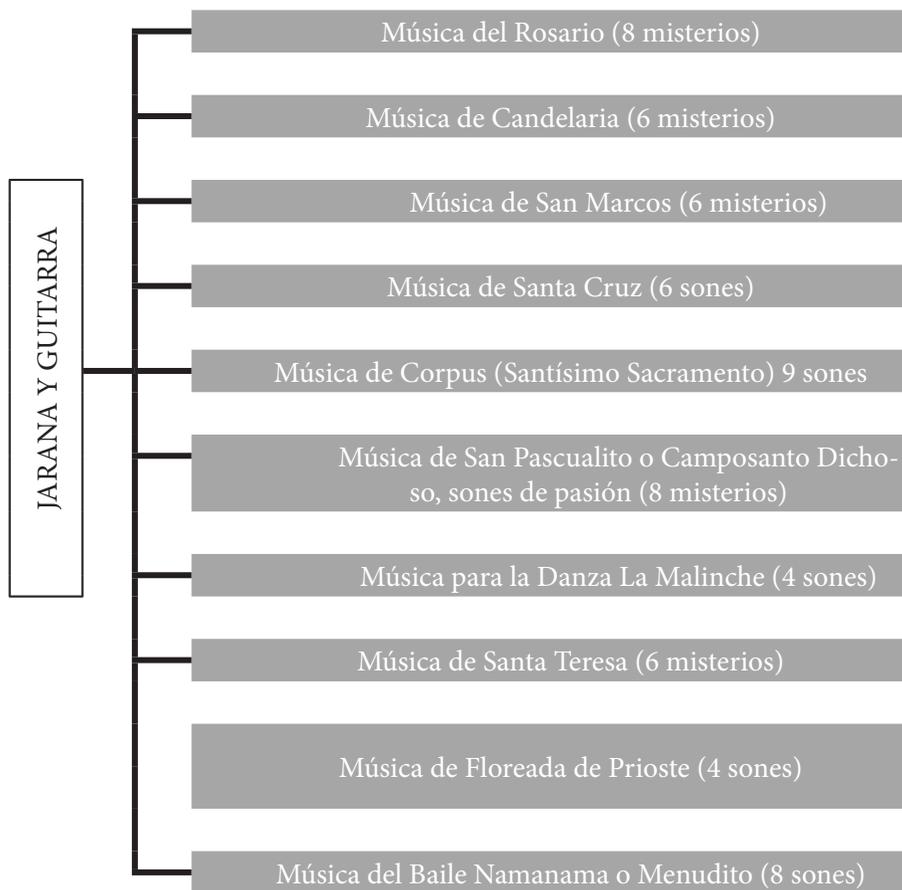
En los siguientes diagramas observamos las sonoridades propias mismas que (música ritual) mismas que se subdividen por agrupación musical:

Diagrama 2. Tambores y pito.



Fuente: elaboración propia.

Diagrama 3. Jarana y guitarra.



Fuente: elaboración propia.

Diagrama 4. Jarana, guitarra, tambor y voz (zoque, latín y castellano).



Fuente: elaboración propia.

Diagrama 5. Por género musical.



Fuente: elaboración propia.

Diagrama 6. Alabados



Diagrama 7. Música para danza



Resultado de los diagramas es lo que se engloba como el patrimonio sonoro de la Mayor-domía zoque del Rosario, en el siguiente capítulo ahondaré sobre la acustemología de estas sonoridades.

CAPÍTULO IV
DIMENSIÓN SONORA DE LA CULTURA
EL SONIDO COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO

*...de la fiesta me integro con los músicos
por que yo no me quiero olvidar todavía de la música,
es un recuerdo y una herencia que nos dejó mi papá.
Es escuchar bien la música de carrizo, para aprender a tocar
bien el tambor.*

CARMEN CHACÓN, PRIOSTA Y TAMBORERA
DE TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS.

En este capítulo realizo el análisis del patrimonio sonoro de la Mayordomía zoque del Rosario basándome en la acustemología. A través de las grabaciones de los paisajes sonoros del amplio calendario de celebraciones rituales de la Mayordomía, voy deshilando lo que se escucha para constatar que cada sonido escuchado tiene un uso y una función, es decir, conlleva a un conocimiento que se ha transmitido de generación en generación. Adentro al lector y escucha al desarrollo y permanencia de estas sonoridades a través del siguiente cuarteto: 1.- sonoridades: El Mequé- 2 ejecutantes- 3 escuchas- 4 instrumentos musicales; con lo cual concluyo que este cuarteto/círculo se crea y se recrea constantemente, tiene implícito un conocimiento, una forma de entender la realidad por medio del sonido.

4.1 APORTES DE LA ACUSTEMOLOGÍA

Diversos han sido los aportes de la acustemología al entendimiento de la acústica como fuente de conocimiento. Desde sonidos íntimamente a los rituales, a la comprensión de la creación del mundo, a descubrirse y redescubrirse cómo seres humanos, al tener sonidos que lleven a la catarsis, a la relación de los unos con los otros. Pero no sólo me refiero a las culturas originarias o indígenas, sino también a otras sociedades, ¿podríamos entender a una parte de Inglaterra sin

el rock o el punk? A partir de la industrialización, los sonidos que han generado y cómo estos se han internalizado en la vida diaria: los sonidos que emanan de las fábricas, los automóviles, los aviones, los trenes, el metro, etc., o aquellos como los sonidos de las campanas de una iglesia, los naturales (ríos, sonidos emitidos por animales, la lluvia...). Resulta imprescindible desde la etnomusicología y más aún desde los Estudios Culturales abrir espacios para la investigación sonora, analizar cómo los sonidos nos denotan una historia y cada día se abren paso para su reconocimiento, es decir, al escuchar, también hay información, historia, visión del mundo, etc. En una grabación (de cualquier soporte tecnológico) existe información que lo visual o lo escrito no nos adentra. Trabajar por el resguardo de los sonidos de nuestros entornos, es una tarea aún pendiente, la creación de fonotecas y de espacios para su conservación, será un primer paso.

Otro factor es la contaminación sonora, no todos los sonidos “son positivos” para la humanidad. Caminar por una calle del centro de Tuxtla Gutiérrez en donde los negocios “expulsan” con grandes bocinas música que aturde más las voces de los comerciantes anunciando alguna oferta, a grandes decibeles, ¿cómo afecta a nuestro *ser*? ¿cómo afecta a los animales? ¿cómo se convierten en sonidos hegemónicos? ¿somos conscientes de la estandarización cómo escuchas de esas músicas? ¿cuáles son sus causas, sus consecuencias? ¿cómo alteran nuestro entorno?, en fin, será tarea de nuevos investigadores contestar estas preguntas desde los postulados de los Estudios Culturales partiendo de la acustemología.

Desde los estudios del y para el sonido encontramos diversas posiciones epistemológicas. En su práctica como etnomusicólogo, Arturo Chamorro nos comenta:

En mi experiencia etnográfica, he mantenido la convicción de que es necesario registrar y documentar los sonidos polivalentes de la fiesta, dejando abierto el micrófono para grabar todos los detalles de ese universo audible de lo festivo, en donde se mezclan los sonidos de la música con los de la pirotecnia, la comunicación verbal, los gritos como comportamientos de euforia colectiva y los silbidos humanos como formas de comunicación y comportamiento. Los planteamientos que me han surgido a partir del registro y la documentación sonora de las fiestas religiosas, tanto en su parte teocéntrica como en su parte antropocéntrica, y reconsiderando los cuestionamientos de John Blacking (1974): ¿cómo es musical una cultura festiva?, ¿cuáles son los significados compartidos socialmente, derivados tanto de la música como de los sonidos no musicales?. (Chamorro, 2013:14).

En palabras de Gonzalo Camacho, doctor en antropología:

La importancia de estudiar la sonoridad de una cultura radica en que permite un conocimiento de la forma en que los mujeres y hombres interactúan a través de la dimensión acústica, es decir nos acerca a una acustemología, una epistemología acústica. En este sentido, todo el entorno sonoro de una práctica musical es fundamental para aproximarnos al sentido humano de dicha práctica.

No son los sonidos por sí mismos lo que importa sino la dimensión humana a la que nos remiten. (Camacho, 2009).

Para Miguel Olmos, doctor en antropología y etnomusicólogo:

En toda investigación, la traducción o representación de un fenómeno intangible ha sido un reto al que se enfrentan los etnomusicólogos. La interpretación de los fenómenos musicales son efectivamente representaciones de alguien o de algo, y dar cuenta de esta información no es inocente, sino que involucra al sujeto junto con todo su cuerpo identitario. (Olmos, 2003:50).

La acustemología nos ha llevado al entendimiento que somos culturas preponderantemente visuales, la investigación del sonido como conocimiento es relativamente reciente, en ese sentido apuntaré que la propia investigación de las sonoridades dentro de una cultura determinada, es un campo subalterno frente al conocimiento visual y escrito. Así, que desde los Estudios Culturales, hacer énfasis en los sonidos como vehículo de la historia, resulta de gran importancia. Se tendrá que profundizar aún más sobre esta forma de analizar los procesos culturales.

Por ejemplo, en Europa, con autores como Pierre Schaeffer (quien desarrolla en 1966 el tratado sobre los objetos sonoros) teoriza sobre la fenomenología de lo audible, que va más allá de la propia investigación musical. Trabaja más encaminado a la música concreta, a cómo trabajar “el sonido” desde un laboratorio, es decir, crear sonidos. Pero también recopilar los sonidos del entorno: una licuadora, los motores, la lavadora, etc. Estos sonidos los trabajó, para finalmente, dar sus aportes a la música concreta. Lo interesante es analizar la amplitud de entender no sólo a los sonidos para crear música, sino todos los sonidos que son captados por el cerebro humano.

En Canadá, Murray Schafer retoma a Pierre Schaeffer y plantea los paisajes sonoros. Estudiar al sonido desde su complejidad acústica, donde estos sonidos adquieren un significado por sus escuchas. Los paisajes sonoros de una comunidad, una plaza comercial, un teatro, etc.; son aquellos sonidos que los miembros de una comunidad una sociedad reconocen como parte de su entorno, de su mundo.

Finalmente es Steven Feld, quien desde la fenomenología plantea que el sonido no sólo está ahí, no sólo los miembros de una comunidad determinada le dan sentido; sino que estas sonoridades están íntimamente relacionadas a la visión del mundo, a la identidad, al quehacer cultural y en definitiva, analizar al sonido, a lo acústico como una modalidad del conocimiento. En esos sonidos (y también los silencios), existe una continuidad histórica, entran a un campo de reflexividad entre oír y hablar, escuchar y sonar. Entender la complejidad de las culturas a través de la dimensión sonora, estos sonidos hablan, protestan, se manifiestan, se

identifican, se rebelan, se controlan; a este conjunto de forma de analizar a los sonidos, Steven Feld le llamó acustemología.

De aquí se han desprendido una serie de investigaciones, en Europa y en América misma; transformándose ese concepto en algunos casos, en otros de la manera literal. Finalmente, las aportaciones de la acustemología, residen en analizar los sonidos como una dimensión del conocimiento y por lo tanto, de un proceso histórico.

En México, desde diversas universidades existen importantes aportes: Facultad de Música de la Universidad Autónoma de México, Universidad Autónoma de Yucatán, El Colegio de la Frontera Norte, Universidad de Guadalajara; por nombrar algunas instancias. En diciembre del 2008, se creó la Fonoteca Nacional de México, instancia gubernamental encargada de resguardar y difundir los sonidos de México. En su página de internet se lee sobre su misión:

Salvaguardar el patrimonio sonoro del país a través de la instrumentación de métodos de recopilación, conservación, preservación, acceso y conocimiento del acervo, de acuerdo con estándares internacionales, para dar acceso a los investigadores, docentes, estudiantes y al público en general a la herencia sonora de México; asimismo, realizar actividades artísticas, académicas, culturales y recreativas relacionadas con el sonido para fomentar de esta forma una cultura de la escucha. (Fonoteca Nacional de México, 2008 s/p).

Aún es largo el camino para la sistematización, salvaguarda, análisis y difusión de los sonidos como fuente de conocimiento, realizar trabajos encaminados hacia un público más amplio, propiciar que se tenga conciencia de lo que se escucha y de la forma en que éste forma parte imprescindible de la vida individual y comunitaria. De ahí, que esta primera aproximación a las sonoridades de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla, sea de importancia tanto para sus hacedores y escuchas como para la sociedad en general.

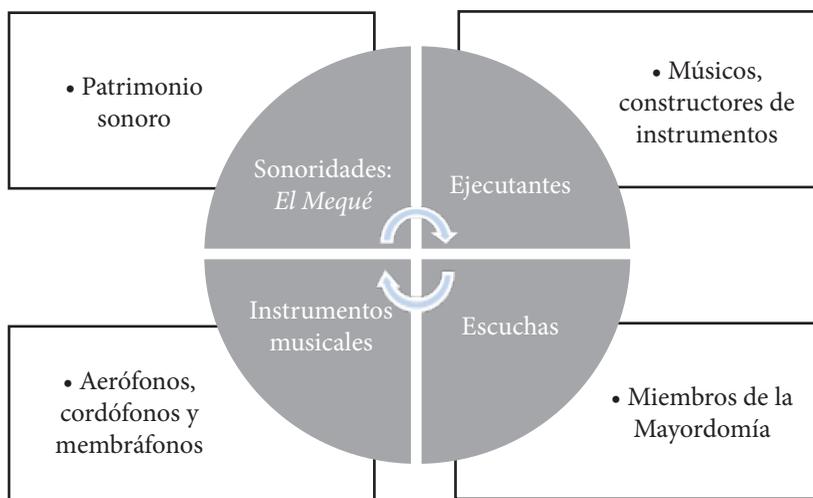
4.2 LAS SONORIDADES DE LA MAYORDOMÍA ZOQUE DEL ROSARIO DE TUXTLA GUTIÉRREZ

A partir del calendario festivo (véase capítulo III) iré desarrollando las sonoridades encontradas como un vehículo de conocimiento. Lo abordaré desde mi recuerdo sonoro y visual, cuando asistí a cada una de las celebraciones del calendario de la Mayordomía zoque de Tuxtla, así como las grabaciones que efectué de las mismas. Cabe aclarar, que éstas grabaciones las realicé con una grabadora tascam DR- 40 en formato waw; bajo la concepción del paisaje sonoro, es decir, encapsular todos los sonidos que capte la grabadora, sin editarlos ni manipularlos, sin hacer énfasis en un sonido determinado. Utilizar como herramienta al paisaje sonoro (así

como se utiliza una fotografía para inmortalizar un momento), deshilar todos los sonidos que se escuchan en las celebraciones y cómo éstos conforman un sentido de pertenencia a los integrantes de la Mayordomía. Sin embargo, para fines de incluir algunos de esos paisajes sonoros en esta tesis, los he transformado en formato mp3 y he realizado ediciones con el propósito de ejemplificar al máximo estos sonidos, pues en algunas ocasiones, las grabaciones de un sólo paisaje sonoro son horas de duración. El lector tendrá que ser escucha (es imprescindible) para redondear lo que he estado planteando en esta tesis: el sonido como vehículo de conocimiento.

Para arribar a lo siguiente, estoy convencida que el siguiente cuarteto (diagrama 8), se interrelaciona, se nutre uno con el otro, sin uno no existe el otro; y en su conjunto, son la fuente del conocimiento sonoro de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla:

Diagrama 8: Cuarteto acustemológico.



Fuente: elaboración propia.

Analizar a las sonoridades desde este cuarteto, me permitirá arribar, partiendo de la acustemología, a una conjunción de sonoridades, en su transitar en la historia, en el ahora, a su compromiso con las deidades, a la continuidad de instrumentos musicales de manufactura local para finalmente hacer hincapié que en la capital del estado de Chiapas, existen sonoridades de día a día juegan un papel fundamental en la conformación de misma de la urbe, pero que están en constante “competencia” con otros sonidos. En su espacio son sonidos preponderantes, hegemónicos y fuera del espacio ritual se convierten en ecos subalternos, ignorados y/o

discriminados por el resto de la población. Sin embargo, cuando una institución gubernamental estatal o municipal “necesita mostrar sus costumbres y tradiciones”, se acerca a estas sonoridades desde una mirada meramente folklórica y no abona en nada a que la población en general, por lo menos respete a estas sonoridades.

4.2.1 Sonoridades: El Costumbre y El Mequé

El Costumbre, es un concepto que encierra toda la forma de organización de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla. Ahí, están depositados los conocimientos, las reglas, la forma de actuar, las maneras de comportarse ante las imágenes, es una forma de concebir la vida y la muerte, las floreadas u otorgamientos de cargos, el orden del calendario festivo, la elaboración de los ramilletes o joyonaqués, las formas y los tiempos en que se sirven las comidas y bebidas. El Costumbre es el prestigio que se adquiere al recibir un cargo, es el espacio para los ¡vivas!, son las alabanzas, la música, la danza; en fin, en pocas palabras El Costumbre es la identidad de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla, lo que los hace *ser*. Pero El Costumbre no sería propicio sino se lleva a cabo *El Mequé*³⁸, la fiesta, el espacio en donde éste se desarrolla. Sin el Mequé, El Costumbre se debilitaría, no tendría el espacio para llevarse a cabo.

En este espacio que se denomina Mequé, confluyen las diversas sonoridades que le dan un sentido de pertenencia a la Mayordomía. De aquí parto para emprender a analizar algunas de las celebraciones desde la acustemología; haciendo hincapié que estas festividades están interrelacionadas en sonidos, no son espacios únicos, su amplio repertorio musical, sus vivas, sus rezos, etc., en ocasiones, permean o están presentes en varias a la vez.

En los siguientes apartados realizaré la descripción acustemológica del calendario festivo acompañado de su diagrama (del 9 al 21) y paisajes sonoros (audios del 10 al 21).

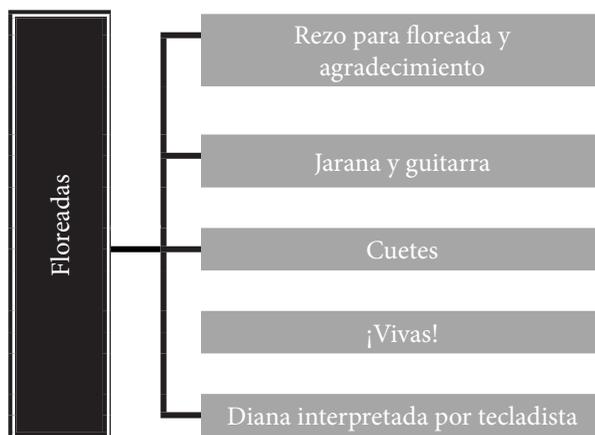
4.2.1.1 Los sonidos de las Floreadas

El Albacea principal más los priostes y priostas se reúne frente al altar de alguna de las casas destinadas para llevar a cabo la *floreada* u otorgamiento del cargo a un nuevo prioste, mayordomo o cargo tradicional. Samuel Ramos, Albacea principal, comienza con el rezo destinado para nombrar a (los) nuevo (s) cuidadores de alguna virgen, de algún santo, o de algún cargo tradicional. En sus manos lleva un ramillete pequeño llamado chocoltillo, es casi un cetro

³⁸ *Mequé*: término en zoque que designa la fiesta, el espacio donde se llevan a cabo las celebraciones, el espacio festivo.

con el cual marcará la cruz al entrante. El rezo, preponderantemente es en castellano, aunque se entrelaza con oraciones en zoque. Posteriormente se escuchan los 4 sones, especiales para la ocasión, en la guitarra y jarana, mientras los jercas de la Mayordomía pasan hacia *los nuevos* y les dicen algunas palabras de forma individual. Enseguida, las palabras del Albacea Principal dejándoles *su flor*; dándoles sugerencias y bienvenida. Se escuchan los ¡vivas!, los aplausos y posteriormente la *diana* ejecutada por el grupo versátil (teclados), las felicitaciones y bienvenida por parte de todos los integrantes. Pasado este momento, se convierte en esparcimiento, alegría, ahora serán los nuevos encargados de las imágenes. El paisaje sonoro de esta *floreada* que el lector escuchará, es un momento histórico, pues el nombrado el Primer Mayordomo de la Virgen Santísima de Candelaria en San José Terán, ya que todos los demás integrantes están en los barrios y colonias de Tuxtla. Acto seguido Cecilio Hernández (guitarra) y Benito Aquino (jarana) continúan unos momentos más ejecutando sones frente al altar.

Diagrama 9. Los sonidos de las floreadas.



Fuente: elaboración propia.



4.2.1.2 Comienzos del ritual: agua, risas, vivas

El 8 de diciembre en casa de alguno de los sacerdotes o mayordomos se construye *la casita de la siembra* de madera y recubierta de hojas secas de plátano, tanto el techo como las paredes. Dentro de *la casita* se coloca una canoa que se rellena con tierra. Las priostas y mayordomas en orden jerárquico, son las primeras en entrar, en sus manos llevan semillas y una vela encendida, entran en silencio. Por fuera, rodeando la casita, se encuentran los hombres quienes con cubetas o mangueras comienzan a mojar hacia el techo y por las paredes, el sonido del agua y las voces demostrando algarabía, nos llevan al entendido que lo importante es fertilizar, es un ritual propiciatorio para tener buenas cosechas, en el cual el agua y su sonoridad son imprescindibles. Las mujeres en sus manos llevan semillas y plantas las cuales proceden a sembrar en la canoa. Posteriormente, los varones entran a *la casita de la siembra* y las mujeres comienzan a mojarlos. Cuando hombres y mujeres están mojados, se reúnen; después se cambian de ropa. Posteriormente, todos, bailan el Nananamá o baile menudito acompañado por las cuerdas, de un lado en fila, los hombres y enfrente las mujeres. Cada pareja tiene un espacio determinado (generalmente frente a su esposo o esposa o frente con la persona que comparte el cargo).

Diagrama 10. Comienzos del ritual, agua, risas, vivas.



Fuente: elaboración propia.

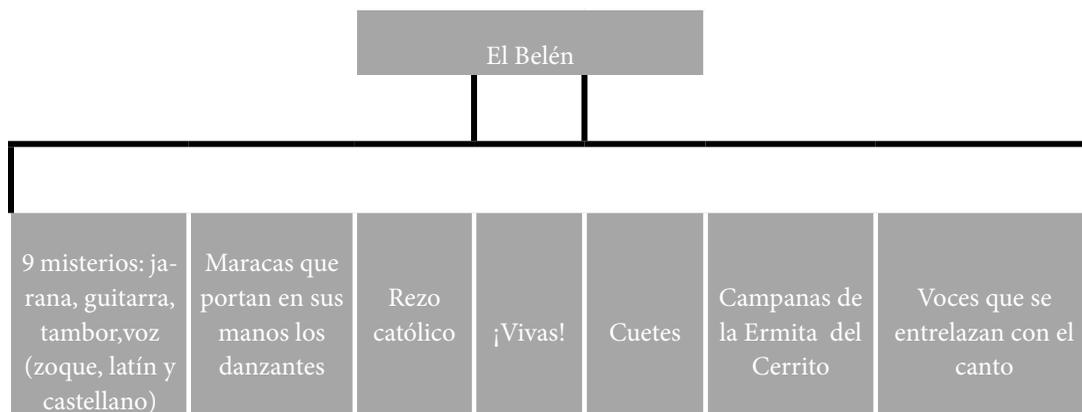
4.2.1.3 Y se escucha el zoque, latín y castellano...

El 21 de diciembre, se comienza, en casa del Prioste en turno, la elaboración de *la casita de la siembra* con el fin de recibir el día 22 de diciembre a la Danza de Pastores y continuar con el ritual propiciatorio. El 24 de diciembre, se monta un nacimiento (con las figuras de José y la

Virgen María, las luces, etc.) con un somé;³⁹ es decir, el Bélen. Por la noche, de las casas de las madrinas de los tres niños Dios, se trasladan hacia la casa en donde se encuentra el nacimiento y el somé; se interpreta el rezo católico y posteriormente el Baile de Pastores. Es el único momento que hace presencia la agrupación musical de tambor, voz, guitarra y jarana. Un mismo ejecutante (en el caso de la grabación es Fernando Sol, que falleció unos meses después de este momento) es el encargado del tambor y la voz, mientras que los danzantes portan en sus manos maracas, junto con Cecilio Hernández a la guitarra y Benito Aquino a la jarana; van interrelacionándose las sonoridades. 9 misterios son los que ejecuta esta agrupación en cada casa (frente al altar se danza y se ejecuta la música) que se visita hasta llegar (en este caso) a la Ermita del Cerrito. Los entrecuques de los pies de los danzantes en el piso forman parte de la sonoridad que engloba esta celebración. El sonido de los cuetes nos indica que se ha llegado a la Ermita del Cerrito, es decir, el fin del recorrido.

El 6 de enero, se desarma la estructura del Bélen. Se realiza la danza del Torito bailada por los sacerdotes.

Diagrama 11. Y se escucha, el zoque , latín, castellano.



Fuente: elaboración propia.

³⁹ Significa regalo en zoque, es sinónimo de ofrenda y es para los santos, vírgenes y Cristo. El somé tiene forma de un arco adornado por panes (llamados ponzoquis que significa muñeco o figura antropomorfas), productos de la tierra y recientemente utensilios de plástico y ollas de aluminio. El proceso de llevar el somé hacia el altar y fijarlo en él se le denomina *metida del somé*.



4.2.1.4 Entrechoques de hojas que llevan a la sanación frente a la deidad

Cada 5 de enero se reúnen a las seis de la mañana, afuera de la Iglesia de San Pascualito en Tuxtla Gutiérrez, el albacea y sus priostes para realizar la limpieza al mencionado santo. Por supuesto que los músicos están también presentes, las dos agrupaciones que conforman las músicas zoques de Tuxtla: tambores y pito (flauta de carrizo) y la segunda agrupación llamada jaranita conformada por una jarana y guitarra. Lo primero que se escucha son las voces de todos ellos, con gran respeto, diciendo “buenos días”. El interior de la iglesia se convierte en el espacio simbólico donde los sonidos dan cuenta de las relaciones entre deidad-hombre-instrumentos musicales-escuchas. Al frente del altar, en una mesa, está acostado San Pascualito. La música de jaranita empieza a escucharse, ejecutan el son de rompimiento (música con la que siempre se comienza) para dar paso a los ocho misterios (sones dedicados a las deidades) mientras, los integrantes de la Mayordomía poco a poco van quitando los mantos que lo cubren hasta despojarlo de su hábito franciscano.⁴⁰ Durante este ritual no se habla. No hay conversación entre los hombres. Cada uno sabe su encomienda. El silencio emana de los rostros pétreos dispuestos a desbordar en alegría, y sólo las cuerdas acaparan el ambiente. Los priostes y el albacea mojan algodones en una loción preparada para la ocasión y dan paso a la limpieza del esqueleto de madera mientras lo besan o se persignan. Las cuerdas dan paso al pito y tambor, nueve misterios. Los sonidos del carrizo y los tambores inundan la iglesia, es un momento solemne, de conexión con la deidad. Este ritual de limpieza del esqueleto de la imagen sagrada no debe de ser interrumpido por algún sonido que no forme parte de la ceremonia, por lo que, en una de las paredes se lee: *por favor, apague su celular o téngalo en vibrador, si necesita contestar una llamada hágalo afuera*. Este mensaje nos indica lo serio de la ritualidad y la necesidad que tienen los asistentes para llevar a cabo con solemnidad el trabajo que se les ha encomendado.

Al término de los nueve misterios, que pueden durar alrededor de 40 minutos, San Pascualito ya está limpio y nuevamente vestido. Se da paso a las rameadas: prevalece el sonido

⁴⁰ Cabe mencionar que a este ritual no dejan la videograbación, ni la fotografía. Se me permitió la grabación de audio, por lo que cobra más importancia el sonido, el momento ritual del sonido. También, me dieron permiso de estar presente, pues las mujeres no pueden estar en este ritual, ya que se ve el esqueleto de San Pascualito.

del entrechoque de las hojas, de los manojos de plantas en el cuerpo de los que así lo deseen, de los que quieran sanearse en presencia de la deidad. Con esto concluye este ritual, mientras tanto, en el atrio, las trompetas, guitarras, vihuelas y voces interpretan *Las Mañanitas*; es decir, la música ritual es silenciada por los mariachis que adquieren un estatus de hegemonía sonora.

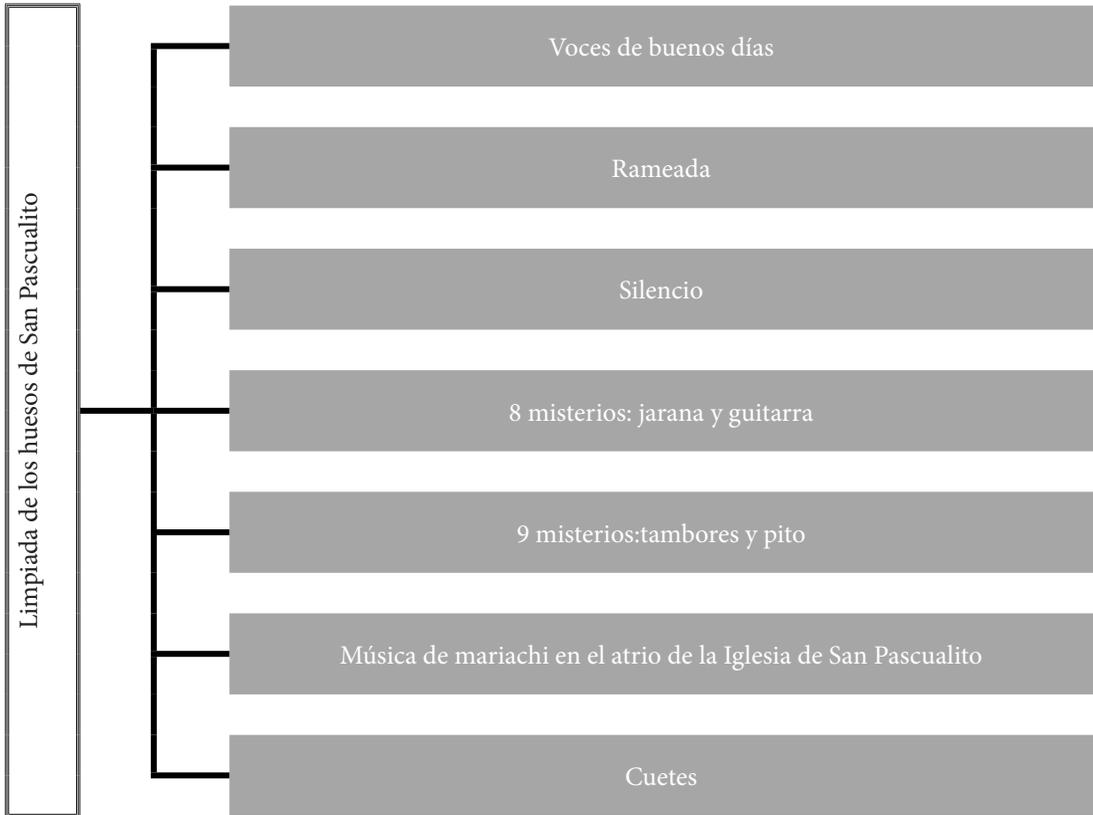
En la iglesia existe un espacio especial para la Mayordomía. Ahí se escuchan las palabras del albacea y del obispo de San Pascualito. Una hora después se trasladan hacia la casa del sacerdote en donde se llevará a cabo la fiesta. Ahí, las priostas y mayordomas esperan, se escuchan sus rezos y nuevamente la música de jaranita y pito y tambor hacen presencia, pero ahora se entrelazan con las voces de los presentes y se funden con los sonidos el grupo de música versátil que hace su aparición, de nuevo, silenciando a los sones. Finalmente, el momento ritual, termina con ¡vivas!, con ¡vivas a San Pascualito!, a la Mayordomía.

Vivir la experiencia sonora de la limpiada a San Pascualito nos lleva a concluir que existen otras formas de conexión con la deidad, a través de la música pero también del silencio, por medio no sólo de los oídos sino del cuerpo mismo. Steven Feld, apunta al respecto:

Esta reflexividad está doblemente encarnada: en los actos de habla nos oímos a nosotros mismos, y en los actos de audición resonamos con el carácter físico del habla. La escucha y el habla se encuentran en una relación de profunda reciprocidad, en un diálogo encarnado entre la producción de sonidos y las resonancias internas y externas que surgen de la historización de la experiencia. El diálogo continuo del yo consigo mismo, del yo con otro, y su influencia recíproca a través de la acción y la reacción están constantemente presentes en la sensación del sonido, que es absorbido y reflejado, dado y recibido en un intercambio constante. El carácter sonoro de la audición y el habla constituye un sentido encarnado de la presencia y la memoria. Así, el habla faculta identidades de la misma manera que las identidades facultan el habla. El habla es evidencia encarnada como autoridad derivada de la experiencia, proferida hacia el exterior o el interior como una subjetividad que se hace pública, y reflejada en la audición como lo público que se vuelve subjetivo (Feld, 2013: 66)

La celebración de San Pascualito y sus sonoridades es una de las celebraciones de la Mayordomía en donde se da una separación, un alejamiento de la tradición católica en cuanto a rendir culto a los santos. Y nos transporta a vivir en la actualidad momentos sonoros que forman parte de la formación, de la cosmovisión de los integrantes actuales de la Mayordomía. Lo acústico de esta celebración, une y forma lazos invisibles de identificación entre los miembros de esta Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla, Gutiérrez, Chiapas.

Diagrama 12. Entrechoques de hojas que llevan a la sanación frente a la deidad.



Fuente: elaboración propia.



4.2.1.5 Recorrido de las Vírgenes por Tuxtla Gutiérrez, sonidos que recorren las calles y avenidas de Tuxtla Gutiérrez

El 30 de enero se lleva a cabo una de las celebraciones más importantes de la Mayordomía llamada *La Bajada de las Vírgenes de Copoya* en honor a la virgen de la Candelaria. Días antes de la bajada de las vírgenes Candelaria, Rosario y Olaechea; se realizan diversos preparativos, entre ellos, la lavada y planchada de las ropitas de las vírgenes por los Maestros lavaderos en las casas de los 1ros y 2dos Mayordomos. Se preparan unas grandes cubetas en donde se pone el agua. El sonido del agua cobra una importancia tal, que los lavaderos prácticamente no hablan, es un momento solemne, pues se trata de dejar limpia la ropa para sus deidades. Se escucha el agua, los movimientos de las manos al frotar la ropa. Al otro día, se procede a la planchada. Momento totalmente ritual, mientras los hombres están planchando la ropa, frente al altar están los músicos; las dos agrupaciones instrumentales que van alternando. Las Priestas y Mayordomas son las encargadas de lavar las joyas de las vírgenes y las monedas. Todas sentadas, tienen en sus manos jícaras y cubetas. De una en una, van tomando las joyas y las monedas, las sumergen en agua con jabón. Mientras, en el altar, los músicos ejecutan música para la deidad.



En Copoya, el Maestro Ramilletero junto con sus ayudantes realizan ramilletes, flor costurada o joyonaqués⁴¹ que adornarán los altares, tanto del que salen como al que llegan. El 30 de enero, las Vírgenes, sus devotos, junto con danzantes y músicos (tanto de la Mayordomía como parachicos de Tuxtla Gutiérrez) y personas afines, comienzan el recorrido de la casa del Presidente de Festejos en Copoya para trasladarse a la casa, en Tuxtla Gutiérrez, del 1er Prioste Madre de espera, quien se hará cargo de ellas. Mientras las imágenes son guardadas en sus camarines, la música de tambor y pito comienza. Antes de comenzar el recorrido, el Albacea principal recita el rezo y augura un buen camino para todos los que acompañaran en su recorrido a las vírgenes. El recorrido comienza con los músicos y danzantes delante de las vírgenes, custodiándolas, abriendo camino, después van las tres vírgenes que van cargadas por

⁴¹ Ramilletes o joyonaqués son ofrendas (algunas con iconografías prehispánicas) que se realizan en forma circular cuyos materiales son orgánicos: hojas de árboles (sobre todo de mango) y flores que se van costurando hasta lograr las figuras.

sus priostes y devotas. Es el momento para hacer una petición. Durante esta procesión, los sonidos dedicados a las vírgenes se entrelazan con los sonidos propios de la ciudad: coches, motores, cláxones. Constantemente se escucha al prioste encargado de la procesión decir: *cambio* refiriéndose al momento en que deben pasar de cargador las vírgenes.

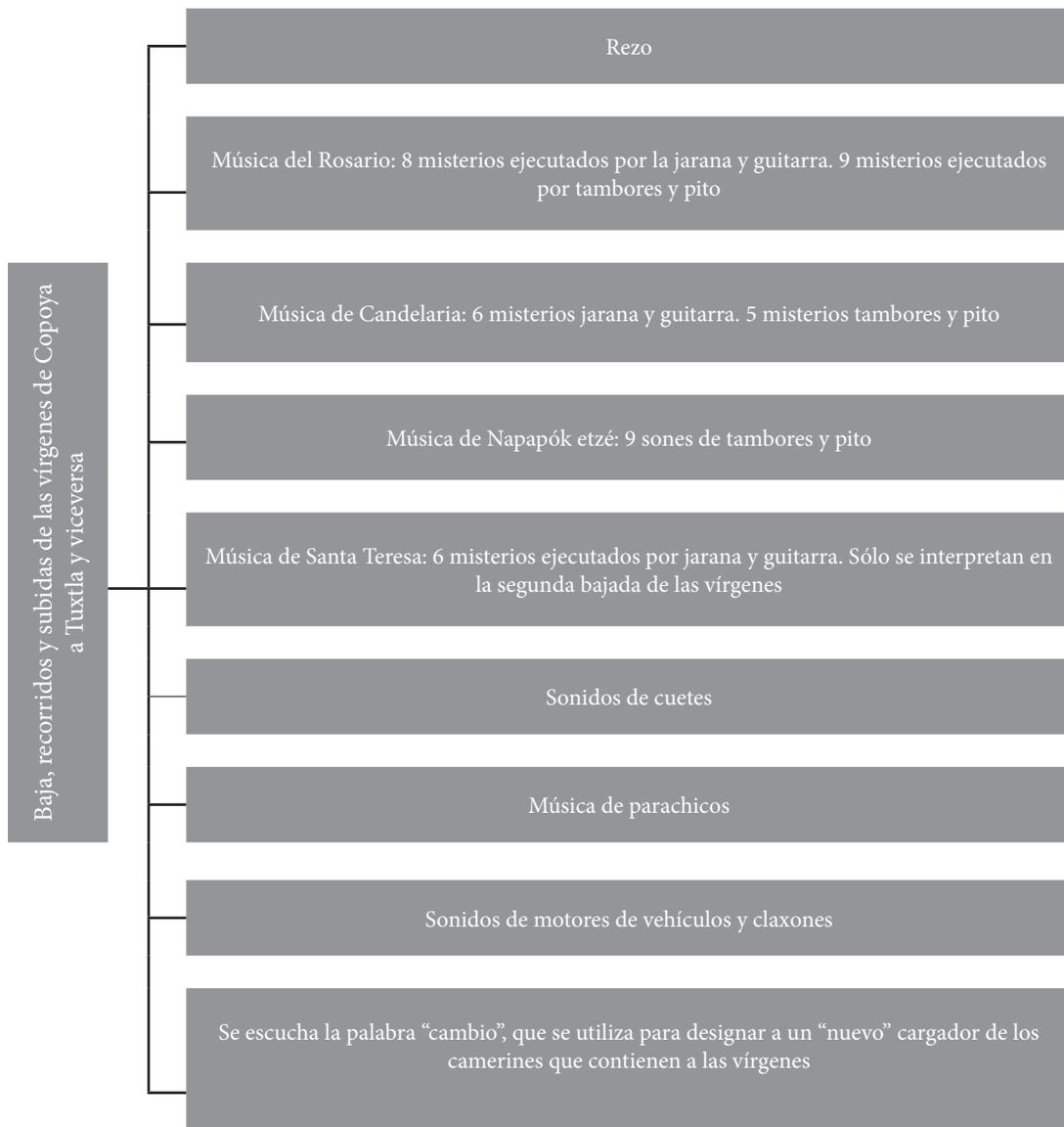


Después del recorrido (que puede durar algunas horas, depende del lugar de ubicación de la casa del prioste al que llegarán) se continúa con la música tradicional, también generalmente, en la casa de llegada ya hay un grupo de música versátil, que puede ser una marimba orquesta o un tecladista o un sonidero. También, es el momento para florear, es decir, se otorgan los nombramientos a los futuros priostes y mayordomos. La forma de otorgar el cargo es mediante un rezo en castellano con algunas palabras en zoque. Se escucha la música de floreada de priostes, 4 sones con guitarra y jarana.



Las vírgenes se instalan en Tuxtla de 40 a 60 días, dependiendo de las solicitudes previas (con un año de antelación) de las personas que las quieran tener en sus casas. Así, que todo febrero y marzo, podremos presenciar los recorridos que se realizan de casas en casas en Tuxtla Gutiérrez, las vírgenes estarán sólo por 24 horas en el hogar seleccionado. En estas procesiones, la música tradicional, los nueve misterios de la música del Rosario, se ejecutan en estos recorridos, aunados a los sonidos de los cuetes. Una semana antes de semana Santa, las Vírgenes son preparadas para la subida, es decir, su regreso a Copoya, a la casa del Presidente de Festejos, ahí permanecerán hasta octubre, mes en el que vuelven a bajar. De igual forma que la bajada, son acompañadas de músicos, danzantes y devotos.

Diagrama 13. Sonidos por la calles y avenidas de Tuxtla Gutiérrez.

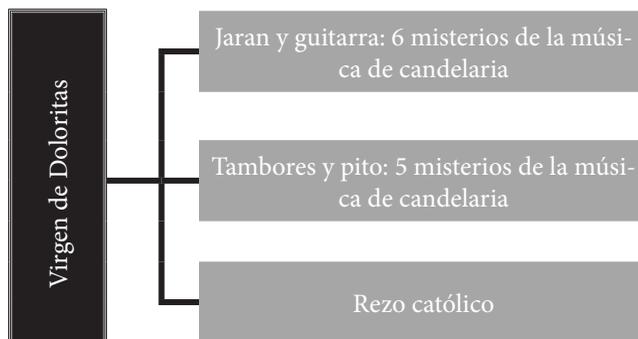


Fuente: elaboración propia.

4.2.1.6 Virgen de Doloritas

Cada miércoles Santo y cada 5to viernes de Cuaresma, se realiza la celebración a la Virgen de Doloritas. Los Mayordomos de las vírgenes de Candelaria, de Olaechea y del Rosario realizan la “subida del almuercito”, es decir, el prioste encargado ofrece tres almuerzos uno por cada virgen, a los priostes, priostas, mayordomos y mayordomas que asiste. Mientras esto sucede, frente al altar, están los músicos que interpretan 6 misterios en jarana y guitarra y 5 misterios en tambores y pito.

Diagrama 14. Virgen de Doloritas.



Fuente: elaboración propia.

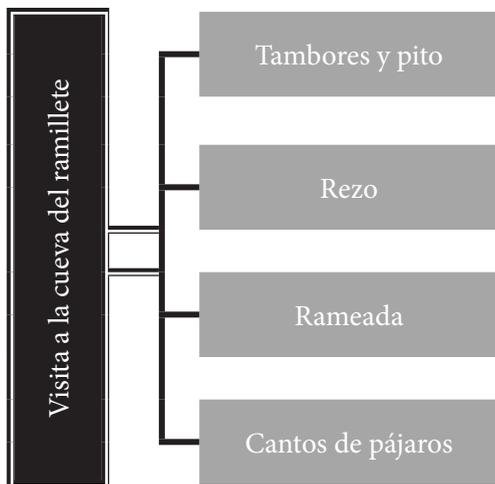
4.2.1.7 Sonidos cóncavos para implorar lluvias

La Visita a la Cueva del Ramillete se lleva a cabo el último domingo de abril, con la intención de realizar el ritual de petición de lluvias y buenas cosechas. La cueva se ubica en la Colonia Pomarroza de Tuxtla Gutiérrez. Actualmente tiene dueño, el maestro ramilletero le solicita deje pasar a los que participaran en el ritual. Antes de llegar a la cueva hay que realizar una caminata por un sendero, se escuchan pájaros, insectos, y los sonidos que emanan de las hojas secas al ser pisadas. Se llega a un estanque (construido) y ahí se realiza la bañada de los ramilletes que consiste en echarles agua a los joyonaqués, mientras los sonos que emanan de los tambores y el pito inundan el lugar. Se continúa con el recorrido hasta llegar a la entrada de la cueva. El Maestro ramilletero solicita el permiso a la cueva,⁴² por medio de unas palabras, para que se proceda a

⁴² Cabe comentar, que sólo dos mujeres entramos en esa ocasión y fue la primera vez que esto se permitió por parte del Maestro ramilletero, pues se piensa que una mujer no puede entrar a la cueva pues simboliza el vientre materno. Mi función fue grabar en audio ese momento ritual.

entrar. Dentro de la cueva, los cuatro sones de Santa Cruz retumban, mientras las luces de velas apenas permiten observar el interior. Mientras, los ramilleteros colocan sus joyonaqués en los espacios de la cueva, en una especie de altar. Posteriormente todos los asistentes son rameados con albahaca para que no “agarren algún mal”; ese sonido se convierte en preponderante. Al salir, se queman los cuetes mientras esos sonidos se funden con la “diana” que emerge de los tambores y el pito. Así termina el ritual de petición de lluvias y buenas cosechas.

Diagrama 15. Sonidos cóncavos para implorar lluvias.



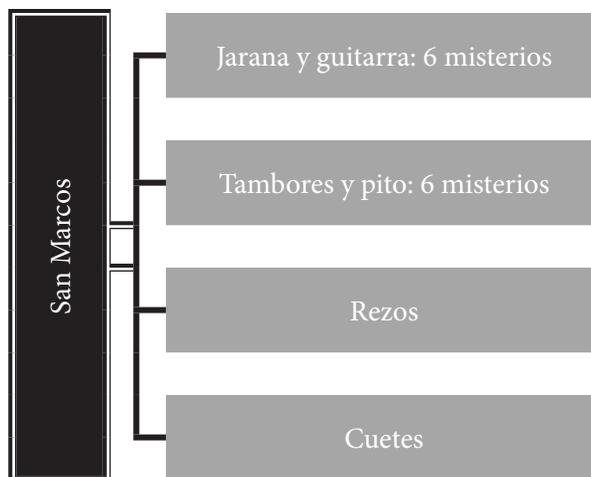
Fuente: elaboración propia.



4.2.1.8 Doce misterios dedicados a San Marcos

Cada 25 de abril se celebra en casa del Prioste en turno, resulta significativo apuntar que no es uno de los Santos más importantes del calendario, pese que en Tuxtla Gutiérrez san Marcos es el patrón desde finales del siglo XVI. La música se desarrolla frente al altar en honor a san Marcos.

Diagrama 16. Doce misterios dedicados a San Marcos.



Fuente: elaboración propia.

4.2.1.9 Música para un Santo que arropa a otro: San Juan

Desde el 2013, la Mayordomía ha celebrado a este santo. El cargo, antes de esa fecha, no existía. Así que la música dedicada a esta deidad, puede ser de San Marcos.

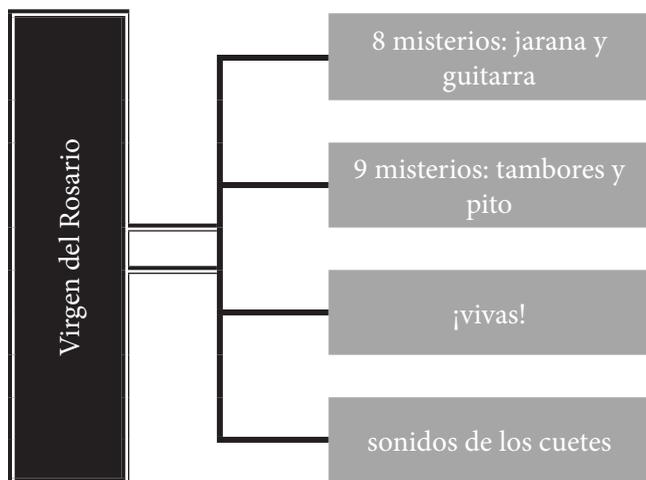
4.2.1.10 La Procesión de agosto

Cada primer domingo de agosto, se lleva a cabo esta celebración, entre grandes árboles, en San José Terán. Esta procesión es para propiciar lluvias, la música de Santa Cruz, 6 sones de jarana y guitarra y 4 sones de tambores y pito más los sonidos de los cuetes, se entrelazan para pedir que el cielo emane agua y fecunde a las semillas de maíz.

4.2.1.11 De Jantepusi llama a virgen del Rosario

El primer domingo y lunes de octubre, el Prioste Mayor, lleva a cabo la celebración a la virgen que da nombre a la Mayordomía. El primer *son* la música del Rosario se ejecuta al inicio de todas las celebraciones “por ley”, para ese momento se llama rompimiento. El mismo son también se toca antes de que inicien las danzas y se llama “de camino”. Pues Rosario siempre está viva, presente en todo el calendario festivo.

Diagrama 17. De Jantepusi Llama a la virgen del Rosario



Fuente: elaboración propia.

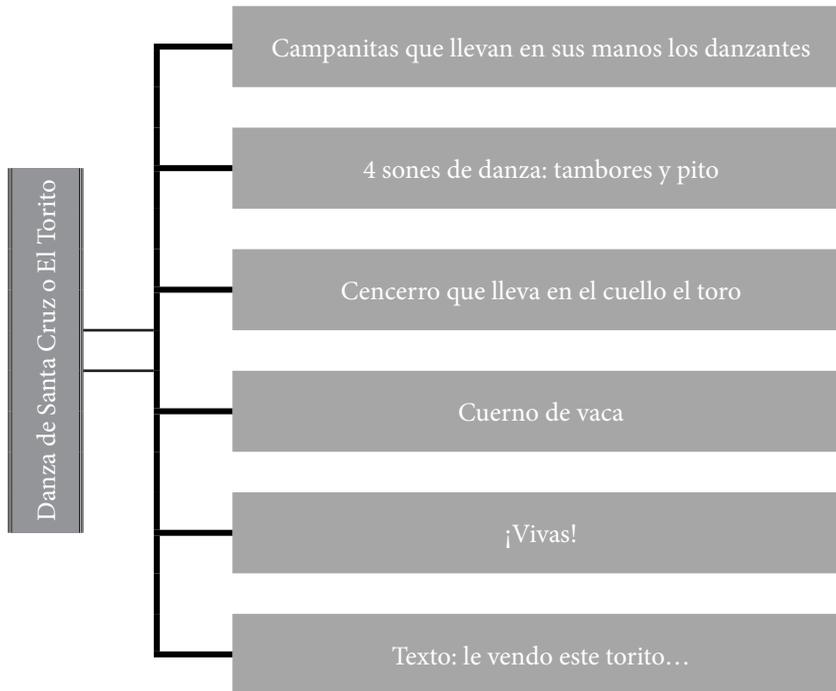
Dentro del amplio calendario festivo, se desarrollan también las danzas. Cabe mencionar que éstas son realizadas por miembros de la Mayordomía más personas que se suman a esta devoción. Las personas que tienen los cargos tradicionales son las encargadas de “levantar el baile”, es decir, los priostes y mayordomos no tienen esa responsabilidad. Así, que en este sentido, las danzas no están supeditadas a la Mayordomía. Se realizan de casa en casa, en los altares de las personas que *piden* que lleguen (los músicos y danzantes) a su hogar, pues tienen algún enfermo o una petición a las deidades o algún familiar fue *baile* o músico. Generalmente se llevan a cabo en dos días, uno del lado sur de la ciudad y al otro día, del lado norte (puede ser también a la inversa) por más de 8 horas continuas. Existen danzas inmersas en las propias celebraciones como la de Pastores, Napapók etzé, Yomo etzé, o el Baile Menudito o Namanamá que acompañan la fiesta de algún santo o virgen. Otras son exclusivamente dancísticas y musicales: Baile de la Santa Cruz, Baile de Corpus, de la Octava de Corpus y San Roque, que si bien están dedicadas a alguna deidad, no forman parte estricta del calendario.

4.2.1.12 Y vendo un torito

El baile de la Santa Cruz o del torito comienza muy temprano el 3 de mayo, en casa de la persona que *levantara el baile*, quien es la encargada de reunir a todos los bailes y músicos. Generalmente la cita es a la 8:00am. Poco a poco van llegando los hacedores de la danza y la música. Se comienzan a escuchar las campanitas que portan en las manos los danzantes. Una vez que está

la mayoría, comienzan a bailar frente al altar. La música de pito y tambor hace su aparición y funde con las voces (que simulan atar al toro y exclaman ohh, eh, toro), las campanitas, el cencerro (que está en el cuello del *toro*) y el cuerno. Una vez que el toro ha sido atado, nos indica que ha llegado el momento de *vender al torito*, y se escucha: ¿Quién va a comprar el torito?: comienza el diálogo entre los danzantes y los dueños de las casas. Se convierte un momento de esparcimiento, relajado, alegre.

Diagrama 18. Y vendo un torito.

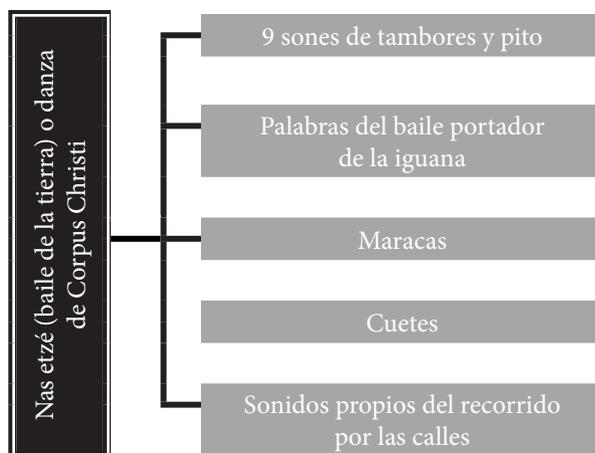


Fuente: elaboración propia.



4.3.1.13 El renacimiento de la tierra: Nas etzé (baile de la tierra) o danza de Corpus Christi
 En la mañana, se reúnen en casa de Cecilio Hernández, maestro encargado de *levantar* el baile. Poco a poco van llegando los músicos y danzantes. Ahí se cambian, se ponen ropa de manta con un saco negro, se pintan la cara de blanco, en sus manos portan maracas (chinchines), que ejecutarán mientras danzan. Al hombro portan garrobos (un tipo de iguana) vivos y otros de plástico (puede ser hasta un juguete de dinosaurio). También llevan una muñeca a la que llaman “juanita”. Se comienza a bailar frente al altar, el pito y los tambores comienzan, se entrelazan con los sonidos de las maracas, marcan el ritmo. Al terminar los sones, se comienza con un diálogo que simula en casamiento entre la iguana y la juanita. Posteriormente “se casan” y se simula la copulación.

Diagrama 19. El renacimiento de la tierra: Nas Etzé (baile de la tierra) o danza de Corpus Christi.



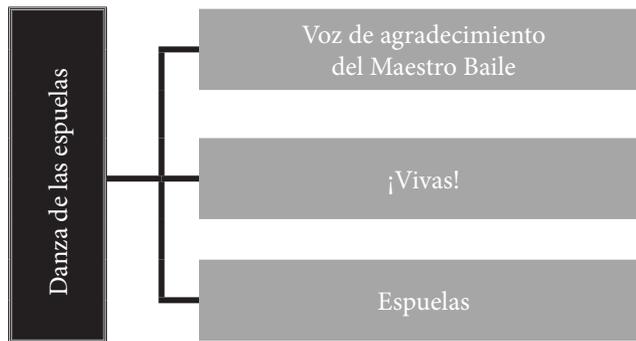
Fuente: elaboración propia.



4.2.1.14 El sonido de las espuelas anuncia un nuevo son

Ocho días después de la Danza de Corpus Christi, en junio, hombres y mujeres participan en el Baile del tonguy etzé o de las espuelas en la Octava de Corpus. En líneas (una de hombres y una de mujeres) por parejas comienzan a ejecutarla. Las espuelas comienzan a escucharse preponderantemente, mientras, la jarana y guitarra comienza “a calentar” dispuestos para recorrer las calles de Tuxtla Gutiérrez. Se escucha las palabras del Maestro baile dando su agradecimiento a los bailes, a la comidera, a los músicos; pidiendo los buenos augurios a las imágenes. Los ¡vivas! comienzan a escucharse, se entrelazan con las espuelas, las pisadas de los danzantes que llevan el ritmo que determina la cadencia de la danza.

Diagrama 20. El sonido de las espuelas anuncia un nuevo *son*.



Fuente: elaboración propia.

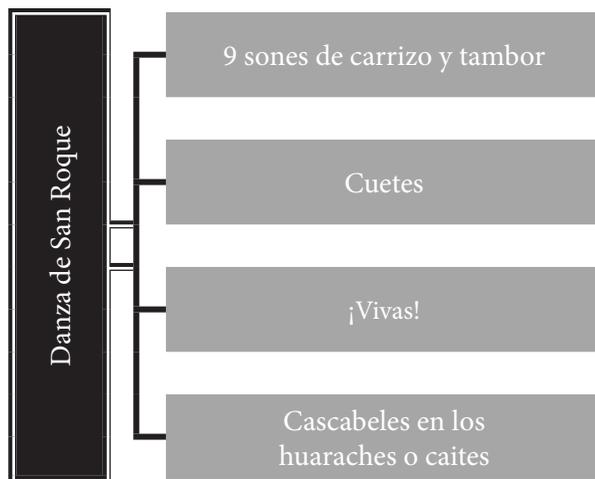


4.2.1.15 Y las plumas de pavo real fusionadas con los chokolillos evocan sonidos: Danza de San Roque

En casa del Maestro Baile, se reúnen los danzantes. Tienen que ser pocos, una cuadrilla, que en sus cabezas llevan el penacho que desprende del sombrero. Realizan la danza frente al altar, se escuchan los 8 sones de tambores y carrizo; los vivos y los buenos augurios, para salir a las calles de Tuxtla Gutiérrez a las casas en donde serán recibidos. También, previo acuerdo por el párroco, llegarán a la Iglesia de San Roque. Ya adentro de la Iglesia, también danzarán. Otra

parada será en el andador San Roque, frente al altar que han puesto los comerciantes. Al pasar más de 8 horas, se regresará a casa del Maestro Baile para “cerrar” la danza. Cascabeles en los caites.

Diagrama 21. Y las plumas de pavo real fusionadas con los chocolillos evocan sonidos.



Fuente: elaboración propia.



4.2.1.16 Y al término de las principales celebraciones, la unión, la conjunción de almas: Baile del Namanamá o baile menudito

Al finalizar las principales fiestas los priostes y mayordomos ejecutan el baile Menudito o Namanamá. Se dividen en dos líneas, de un lado los hombres y del otro las mujeres. Cara a cara con su pareja (ya sea esposo,a u con quien comparten el cargo). Se comienza a escuchar la jaranita y en seguida la guitarra. Se comienza el baile, se escuchan los vivas, cada quien en su línea, de vez en cuando una mirada hacia el de enfrente. Con esta interpretación se cierra la fiesta, el Mequé. Posteriormente vendrá la fiesta mundana, el que quiera quedarse lo hará, se escuchará, entonces, un grupo versátil interpretando “los éxitos del momento”.



21. Paisaje sonoro: Danza del Namanamá o baile menudito



Hasta aquí nos hemos internado en ser escuchas de las celebraciones más importantes de la Mayordomía zoque del Rosario. Constatando, que cada sonido, cada música tiene un sentido y un porqué. Que se desarrollan según lo marca *El Costumbre* en el Mequé.

Analizar los sonidos desde la herramienta de los paisajes sonoros para después interrelacionarlo con la acustemología, resulta una forma que nos permite deshilar lo que escuchamos y adentrarnos en cada uno de ellos; lo que nos lleva a la comprensión del sonido como generador de conocimiento.

4.2.2 Ejecutantes

Como es bien entendido para arribar a la comprensión de una cultura, de sus integrantes, es imprescindible considerar todas las constantes en su formación. Somos el resultado de nuestro tiempo, nuestros comportamientos están marcados por las circunstancias culturales e individuales que vivimos día a día. Y por supuesto nuestra formación sonora se torna presente en todas las actividades y acciones que emprendemos, ciertamente que ésta se transforma, cambia y pero también permanece. De esta forma, analizar al sonido desde la formación de los músicos, los productores del sonido, nos lleva a redondear el cuarteto que he planteado.

Imaginemos sonoramente a una de estas agrupaciones musicales de las que he estado mencionando hace unos 60 o 70 años. ¿Cómo se escuchaban? ¿Qué sonidos más intervenían? ¿qué entorno natural existía? ¿cómo eran acústicamente los espacios de los hogares en donde se llevaban a cabo las celebraciones?. La ciudad ha cambiado, los ejecutantes no son los mismos, sin embargo, la raíz de estas sonoridades están ahí, han caminado a lo largo de la historia, de generación en generación. El repertorio tradicional de los zoques de Tuxtla, ha permeado a los músicos desde antes de dedicarse a la ejecución.

Los sonidos que están presentes en la Mayordomía zoque del Rosario, son producidos principalmente por los músicos, los constructores de instrumentos, las rezadoras y el Albacea principal. Adentrarse a la formación auditiva de cada uno de ellos es un proceso que se ha ido gestando y desarrollando a lo largo de su vida. Me centraré en dos piteros, carriceros o tocadores de flauta de carrizo: Leopoldo Gallegos y Jorge de la Cruz. El primero por ser el que tiene más conocimiento del repertorio, es el de más años; aunque no ha querido que se le *flore* (se le otorgue el cargo de

Maestro pitero) pues es consciente de la responsabilidad que ello implica. En mayo del 2016, la mayordomía nombró al joven Pedro Chacón (nieto del pitero mayor de Tuxtla, Pedro Chacón) como Maestro pitero, sin embargo para análisis de esta tesis ya no fue posible incluir su testimonio.

Leopoldo Gallegos Vázquez, desde niño, al lado de su abuela vivió el Mequé. Estudió Antropología en la Universidad de Veracruz y a su regreso, continuo uniéndose a las celebraciones. Su maestro pitero (tanto musical, como en construcción de instrumentos musicales) fue Ramón Chacón, considerado como el pitero mayor de los últimos tiempos, fue maestro de diversos piteros de Tuxtla.

En el siguiente audio, escucharemos la narración del propio Leopoldo Gallegos sobre su formación como músico tradicional.



Leopoldo Gallegos, es el único pitero de Tuxtla que ejecuta los 66 sones que conforman el repertorio musical de las celebraciones. Su conocimiento no sólo se centra en lo musical: es un gran conocedor de las reglas de El Costumbre, conoce a la perfección todos los momentos solemnes y de esparcimiento que integran el Mequé. Ha sido también Maestro baile, ramilletero, constructor de penachos y es quien mantiene con vida las iconografías en los textiles. Desde niño, observó a su abuela confeccionando refajos y realizando bordados. También aprendió a tejer en telar de cintura, por lo que es considerado entre los pocos hombres que realizan este arte.

Leopoldo Gallegos sabe los pasos exactos para la construcción del carrizo, y la sonoridad que tiene que lograr, tanto en su ejecución como en su construcción. Ha sido maestro de diversos piteros de Tuxtla, entre los que destacan Pedro Chacón (nieto de Ramón Chacón, joven que recientemente fue nombrado como Maestro pitero de la Mayordomía) y Jorge de la Cruz, de quien más adelante mencionaré.

En el siguiente audio escucharemos a Leopoldo Gallegos refiriéndose a la deidad Jantepusi llama:



Leopoldo Gallegos, en cuanto a la música apunta:

en cuanto a su función, la música zoque está muy vigente dentro de las fiestas de la Mayordomía y dentro de sus ejecuciones de danzas tradicionales. Todavía por fuerza es la música de tambor y pito y la música de jarana que se sigue usando para los rituales de nombramientos de Priestes y Mayordomos o para las floreadas o para la fiesta del mero día del santo y para otras cosas más, a veces hasta para enterrar a los difuntos.

Todavía tiene una vigencia plena, porque, parece mentira, el baile del carnaval no se puede hacer si no hay música de tambor y pito, y la procesión de la bajada de las vírgenes de Copoya lo mismo, no puede venir de allá si no tiene su música porque además, aunque acompañen hoy día grupos de parachicos, la música de la virgen de Copoya es otra, tiene su propia música ella para se bajada de su estancia como para ser regresada en la subida, que le decimos. (Entrevista a Leopoldo Gallegos, 2015)

Jorge de la Cruz, pitero de una gran tradición familiar, comenta en el siguiente audio:



Es importante hacer hincapié en la formación sonora de Jorge de la Cruz, fue (y sigue siendo) vivencial-sonora y a partir del cassette que grabó el Centro de Arte y Literatura Indígena (CELALI). Su sed de aprendizaje lo llevó a aprender por medio de la grabación. Esto le permitió, escuchar una y otra vez, un *son* determinado, aprendérselo y así ejecutarlo en vivo en alguna celebración. Es relevante que en estos tiempos que tenemos las herramientas tecnológicas para realizar grabaciones de audio, le demos la importancia que se merecen como portadoras de conocimiento. Con este ejemplo, constato la importancia de la grabación como herramienta fundamental para adquirir el conocimiento sonoro.

Un ejemplo, el Profesor Eduardo J. Selvas realizó en 1954 la partitura (la transcripción) del uno de los sones de Napapók etzé desde su notación occidental. Como un referente académico es un importante aporte, sin embargo, para los hacedores sonoros, para los músicos, este tipo de resguardo no les significa nada, pues no conocen ese tipo de códigos que resultan especializados. En cambio la grabación sí, y no sólo a Jorge de la Cruz le sucedió, sino también a Pedro Chacón quien ha crecido escuchando *el toque* de su abuelo; Óscar Castellanos (pitero de Tuxtla) también es otro ejemplo de ello.

De aquí que es importante resaltar a la grabación como una herramienta fundamental en la recopilación y continuación de músicas tradicionales. Los propios piteros en sus celulares incorporan grabaciones de los sones y en momentos específicos las escuchan y reproducen en su instrumento, por supuesto dándole su toque particular, su esencia, su personalidad. Es importante aclarar que como todo músico, los tradicionales, mantienen una estética, un estilo y una cadencia.

Respecto a los tamboreros presentaré el testimonio de dos de ellos: Agustín Hernández y Víctor Manuel Velázquez.

En 1998 Agustín Hernández se integra como tamborero en el recorrido de las vírgenes de Copoya por invitación de su maestro Pedro Chacón. Agustín, a lo largo de estos años ha perfeccionado su toque en el tambor, está convencido que por ese medio se comunica con las imágenes y también es consciente que es un continuador de las sonoridades, aquellas heredadas por los músicos zoques.



Fotografía 1. Baile de napapók etzé en la Ermita del Cerrito en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Acervo de Agustín Hernández, 2002.



En la foto se observa al maestro Agustín Hernández (al frente, camisa blanca y pantalón azul fuerte) al lado del difunto Ramón Chacón (pitero).

Agustín es un músico tradicional que conoce a la perfección las reglas de El Costumbre, del Mequé. Es un tamborero entregado, dedicado a emitir sonoridades que nos transportan al ritual. En su mano derecha lleva la baqueta con la cual produce los acentos fuertes que se emparejan con el toque del carrizo, pues éste *manda*; mientras la izquierda (que se recarga en el tambor cómo se observa en

la foto), con una finura lleva un toque más pausado. Conoce a la perfección los toques del tambor según la pieza que se ejecute del amplio repertorio. He constatado su entrega hacia su

devoción y también su compromiso de continuar y difundir (en diversos espacios no rituales) la música zoque de Tuxtla Gutiérrez.

Víctor Manuel Velázquez⁴³ comenzó a invitación de Leopoldo Gallegos en el 2006 en una lavada de la ropa de la Virgen de Copoyita Rosario. Ese día, Víctor se sentó frente al altar con los otros tamboreros, escuchó y observó a los maestros. El maestro pitero le fue marcando las pautas que seguir. A su mente llegó el recuerdo cuando su abuela materna, desde que él era niño, lo llevaba a las celebraciones de las vírgenes de Copoya cuando éstas se encontraban en alguna casa de algún sacerdote. Víctor Velázquez también es ramilletero, baile y artesano del arte plumario, es de los pocos que sabe toda la forma de armar los penachos de las danzas de San Roque, de Pastores y de Napapók Etzé.



26. Palabras Víctor Manuel Velázquez. Sus comienzos en el tambor

Cecilio Hernández es considerado como uno de los grandes maestros: fue floreado como tamborero y bajero (designación por ser ejecutante de la guitarra sexta), así como maestro casillero, ramilletero y baile. Sabe perfectamente todas las reglas de El Costumbre las cuales aprendió de su padre Isaac Hernández y su madre Antonieta Hernández quienes tuvieron diversos cargos en la Mayordomía. Isaac Hernández fue conocido como “el Abuelo de todas las fiestas zoques” por su gran conocimiento de El Costumbre. También aprendió con Miguel Pérez (carricero y jaranista), José Mejía Hernández (jaranista), Julio Aquino (jaranista).

Desde niño comenzó a acompañar a su padre a las celebraciones, ya fuera con el tambor o con la guitarra; poco a poco se fue internando y dándose cuenta de las reglas y el funcionamiento de la música.

Actualmente junto con José Benito Aquino de la Cruz (jaranista) conforman el dúo de cuerdas y llevan más de 20 años juntos.

Cecilio Hernández en cuanto a su ejecución de la guitarra sexta nos dice: “El bajero lleva el compás de la música, la va contestando, va contestando al jaranista. (Hernández C., 2013-2015)”.

José Benito Aquino de la Cruz es el único ejecutante de la jarana en Tuxtla Gutiérrez.

⁴³ Nace 29 de mayo de 1993 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

A los diez años empecé con la guitarra, mi maestro fue José Mejía Hernández, él era el mero jaranista; y había otro maestro que se llamaba Miguel Pérez que tocaba el carrizo y la jarana. Fui también bajero y tamborero, toqué con mi papá y de ahí aprendí la jarana, con lo que ando ahora. (Entrevista a José Benito Aquino).

4.2.2.1 La formación del músico

Michel Fabre (2011), desarrolla el concepto de la *Bildung*, partiendo de su historia, significados y desde sus diversas “facetas”. *Bildung* es una palabra alemana que en resumen se refiere al “perfeccionamiento propio”, es decir, al trabajo sobre uno mismo, por lo que está muy ligado a la experiencia. El autor define: “La *Bildung*, es, pues, la vida en el sentido más elevado”.

Así, la *Bildung* como proceso de formación estará interconectada con el nivel ontológico. Tiene que ver con el concepto griego de *Physis* en la filosofía de la vida y más adelante del espíritu. Es decir, la formación desde la “dialéctica de lo Mismo y de lo Otro”. Este concepto, en resumen, se refiere a la siempre búsqueda de la vida; es un proceso de búsqueda tanto individual como colectivo, es transformadora, no es estática, está en constante proceso: la experiencia, relacionada con el entorno, la historia, el lenguaje, el trabajo y por supuesto las sonoridades.

Wálter Navia Romero (2009), nos lleva a reflexionar la contribución que ha realizado la filosofía hermenéutica en el siglo XXI, en donde impera la ciencia y la tecnología. Comienza adentrándonos a la hermenéutica desde el punto de vista histórico: desde el griego que significa “interpretación” y surge para arribar a una comprensión de textos. Pasando por Aristóteles (interpretación); como una manera de acceder al conocimiento (herencia de Platón: conocimiento - lógica). Más adelante la posición de Descartes, en la cual deshumaniza al ser humano, es decir, “despoja al ser humano por una parte, de todos los atributos que le permiten tener experiencia de mundo (sensaciones, percepciones, memoria) transformándolo en un sujeto cognoscente puro, el ego cogito, y, por otra, convierte al mundo en un objeto de conocimiento también puro. En otras palabras, deshumaniza y desmundaniza al hombre real. También se refiere a la posición de Kant (filosofía trascendental), que apunta que el conocimiento de los fenómenos es lo único que se puede conocer, “la noción de sujeto trascendental o conciencia trascendental”. Así Heidegger (discípulo de Husserl- quien desarrolla desde la filosofía el camino del conocimiento científico y verdadero) desarrolló sus postulados desde el método fenomenológico internándose en la intencionalidad y el lenguaje.

Reflexionar sobre las miradas de la filosofía, osea, hacia la experiencia humana: una es la receptiva (la que nos atrapa y nos transforma) y la segunda se refiere a la activa (experiencia de la acción, de la conquista). Finalmente todos estos postulados desde la hermenéutica y la fenomenología nos llevan a la comunicación; esta relación que existe entre personas, la relación del uno con el otro; y a las formas de escuchar (nos).

Continuando con los conceptos para entender la formación –experiencia como parte fundamental del ser humano, pasando por la paideia, la building y finalmente la relación humana entre sociedad y naturaleza; nos adentramos al texto de Sigifredo Esquivel Marin (2012). Él realiza un recorrido entre los pensamientos y la relación (o no) entre Foucault, Ricoeur, Buber y Lévinas desde la identidad, la subjetividad y la alteridad entrelazándolo con “experimentar, narrar, formar y pensar”.

Sigifredo Esquivel (2012) , nos lleva repensar el proceso de formación. Darnos cuenta que todo lo que sucede, desde lo individual hasta lo colectivo, tendrá que visualizarse desde otras miradas. Repensar la identidad(es), la alteridad(es) y la formación como espacios de interconexión, que están en constante comunicación, nutriéndose; que nos llevan a repensar nuestra existencia y coexistencia. Desde lo subjetivo y la interacción de los seres humanos. Ser conscientes de nuestra formación, de cómo nos crea y nos recrea.

Finalmente, podemos arribar a pensar la formación como un proceso que se nutre de las diversas experiencias, tanto individuales como colectivas, desde las estéticas, subjetivas, de conocimiento. La interacción del yo con los otros, de la relación con la sociedad y la naturaleza; la formación como un proceso desde que naces hasta que mueres. Así, estas formaciones sonoras de los individuos, finalmente están nutridas de interconexiones, interrelaciones, interlenguajes, y por lo tanto continuarán nutriéndose a lo largo de su existencia. Estas experiencias también nutren al escucha. (Fabre M. , 2011) (Navia, 2009) (Esquivel, 2012).

4.2.3 *Los escuchas*

El papel del escucha es primordial, me refiero a todos los integrantes de la Mayordomía en primer lugar, más todas las personas, ya sea al paso de las danzas, o invitados a las celebraciones. Pero ¿qué importancia tienen los escuchas en este estudio cultural?: una buena parte, pues todos somos escuchas, ya sea que generemos el sonido o seamos los reproductores del mismo. Para redondear el cuarteto que he planteado, los escuchas son fundamentales, son los encargados, también de darle continuidad al Mequé, a la fiesta. Todos los seres humanos hemos crecido escuchando sonidos, algunos los hemos desechados, otros forman parte fundamental de nuestra formación. A lo largo de la vidas, cada individuo ha hecho suyas músicas y sonidos con los que se identifica, evoca recuerdos, historias y continúa *recopilando o haciendo suyas* a lo largo de su vida. Como sociedades, culturas, grupos humanos, etc., también se cuenta con sonoridades ligadas a la formas de entender las realidades comunitarias, sonidos que tienen una significación para un grupo de escuchas determinado.

La vida cotidiana tiene una banda sonora. Si no la escuchamos, es porque ya estamos acostumbrados a oírla. Hemos emparejado el sonido con el silencio, o con lo que creemos es el silencio. Podemos contemplar un paisaje, sentir el perfume de las flores, los olores de un bosque o de la tierra después de la lluvia, o gustar de una comida sin percibir los sonidos de nuestro entorno. A no ser que su volumen o su repetición obsesiva revelen su capacidad de molestar hasta el punto de devenir insoportables y dañar la salud. Entre el silencio absoluto —aquel que pone fronteras a la vida de un organismo— y lo que nuestra cultura ha sancionado convencionalmente como «música», hay una multitud de sonidos del entorno cotidiano que van desde el murmullo de un arroyuelo pasando por toda suerte de susurros, rumores, arrullos, cantos de animales, zumbidos, crujidos, estridencias hasta estruendos, fragores, explosiones, ruidos del tránsito terrestre y aéreo, el estallido de las bombas de ruido en las guerras que parecen lejanas, o la utilización bélica del sonido como tortura. (Pelinski, 2016).

Si los mayordomos o priostes (escuchas) no requirieran de la música tradicional, ésta seguramente no tendría una continuidad. Aparentemente en una celebración de la Mayordomía zoque del Rosario, los asistentes no escuchan, sólo oyen; pero esto no es así. Al preguntarle a algunos integrantes su respuesta fue: sin el pito y tambor, se estaría triste. Por ejemplo la Maestra pozolera nos dice al respecto:



Los escuchas, aparentemente pasivos por momentos, se convierten en cómplices de las sonoridades tradicionales. Adquieren fuerza cuando llega el momento de ser los hacedores de sonidos, es decir, cuando emanan de sus voces, con una gran seguridad y devoción: los famosos ¡vivas! a las vírgenes a los santos, a los integrantes de la mayordomía y a los maestros (a) de los cargos tradicionales. Su voz adquiere fuerza tal, que los ¡vivas! se convierten en ecos predominantes, de unión: así el Mequé (sonoridades), los ejecutantes, los escuchas y los instrumentos en franca conjunción, cierran el círculo del cuarteto que planteo.

Los escuchas son respetuosos de la música tradicional, de aquella que se dedica a las deidades, saben perfectamente que ese repertorio es exclusivo para *tener contenta a la virgen*. Se mantienen *escuchas* ante los rituales, en ocasiones (si así lo amerita la celebración) rezan, se involucran sonoramente. Sabedores de que una celebración a la virgen o al santo no estaría completa sin la música tradicional, llevan el *regalito* al pitero o contratan a *la jaranita* para

que estén presentes y se conjugue con la comida, el trago, los ramilletes, el pozol. También son los encargados de contratar al grupo de música versátil (ya sea una marimba-orquesta, un tecladista o una agrupación completa) *esa si es música para bailar, para la diversión*. Misma que terminando el ritual, en la mayoría de los casos, son los encargados de apoderarse sonoramente del espacio ritual, en algunas ocasiones también ejecutan piezas para las deidades y emanan algunos ¡vivas!; pero fundamentalmente son los encargados de cubrir sonoramente el espacio de esparcimiento.

Porque los sentidos comunican. La música no está en el espacio visible, pero lo mina, lo inviste, lo desplaza, y bien pronto esos oyentes demasiado bien ataviados, que toman el aire de jueces e intercambian algunas palabras o sonrisas, sin percatarse de que el suelo se agita debajo de ellos, son como un equipaje zarandeado sobre la superficie de una tempestad. Los dos espacios solamente se distinguen sobre el trasfondo de un mundo común y solamente pueden entrar en rivalidad porque ambos tienen la misma pretensión al ser total. Se unen en el mismo instante en que se oponen. (Merleau-Ponty, 1994).

Durante mi escucha/observación en las celebraciones, constaté que al estar horas frente al altar, al lado de los músicos, la percepción de escuchar se va modificando. Al principio sólo se es oyente a medida que pasa el tiempo te conviertes en escucha: el sonido incesante y repetitivo de los tambores que siguen las pautas del carrizo, oliendo el humo del sahumero, te transporta a un mundo hipnótico. Las melodías emanadas del pito (pues cada *son* puede llegar a durar más de media hora, dependiendo del ánimo del carricero) se internalizan en la mente, el cuerpo; te llevan a una percepción de los sonidos y a comprender como éstos contienen una fuerte carga histórica y epistemológica. En estos momentos, tanto para escuchas como para los músicos, los sonidos se convierten en preponderantes, hegemónicos, cobran una fuerza tal que une a los todos los ahí presentes; los ecos de una ciudad (automóviles, cláxones, etc.) quedan invisibilizados. En Tuxtla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas existen pues, sonidos tradicionales que forman parte del entorno sonoro de la urbe.

Un ejemplo es la Maestra rezadora Virginia Sánchez Sarmiento, quien en momentos es escucha y en otros emana sonoridades, está al frente de los rezos cuando se *mete somé o enrame* y los momentos en que deben realizarse las oraciones o plegarias de alguna virgen.



28. Palabras de la maestra rezadora Virginia Sánchez Sarmiento



4.2.4 Instrumentos musicales

Cómo he estado apuntando a lo largo de esta tesis, existen tres agrupaciones instrumentales:

- 1.- tambores y pito (carrizo)
- 2.- jarana y guitarra
- 3.- tambor, voz, jarana y guitarra

En el capítulo II realicé un primer acercamiento a la historia de estas agrupaciones, apuntando que la primera agrupación (membranófonos y aerófonos) era ya utilizada en la época prehispánica. En cuanto a la segunda, las cuerdas fueron introducidas por los conquistadores iberoamericanos, y rápidamente entre las culturas originarias comenzaron con su construcción, adaptación, tanto musical como en materiales de fabricación. Tal fue su incorporación que a lo largo del país encontramos una gran variedad de cordófonos.

Una de las investigaciones que han aportado datos a la música de Chiapas y en concreto a las de Tuxtla Gutiérrez datan de 1943, cuando la etnomusicóloga de origen estadounidense Henrietta Yurchenco, publicara en *América Indígena*, un artículo sobre sus impresiones de la música tsotsil, tseltal, lacandon, tojolabal, chiapa y zoque de Chiapas. Sobre los instrumentos musicales que encontró en Tuxtla Gutiérrez apunta:

A través del Estado encontramos dos tipos de grupos instrumentales. Uno compuesto del pito de carrizo y tambor, el otro es una combinación de cuerdas formadas de guitarra, violín y arpa. Los pitos de carrizo varían desde 3 hasta 7 agujeros, siendo los de 3 y 7 los más comunes. En algunos lugares, como en Tuxtla, tanto los de 3 como los de 7 agujeros, se usan para tocar el mismo son: el primero, según los músicos, para los tonos bajos y el segundo para lo altos. Sin embargo, después de investigar, no pude advertir tal diferencia de tonos en esos instrumentos. (Yurchenco, 1943).

No es objeto de esta tesis desarrollar un estudio organológico de los instrumentos musicales, así que sólo apuntaré que los pitos o flautas de carrizo de Tuxtla Gutiérrez son manufacturados por los propios músicos y los constructores de instrumentos musicales. Actualmente los pitos o carrizos los encontramos de tres formas:

- 1.- Dos orificios al frente y uno atrás
- 2.- Tres orificios al frente y uno atrás
- 3.- Seis al frente y uno atrás

Generalmente las flautas de carrizo de dos y tres orificios son los que utilizan para ejecutar el *son de camino*; en el otro se ejecuta la mayoría del repertorio.

Jorge de la Cruz nos comenta: “Tío Ramón me regaló un carrizo de dos y me dijo: para que empieces a tocar (Cruz, 2015 - 2016)”.

En el siguiente audio escuchamos a Jorge de la Cruz:



Respecto a las cuerdas, existen evidencias fotográficas (acervo de familias tuxtlecas) en donde apreciamos conjuntos de cuerdas: violín, jaranas y guitarras. En otras (como el ejemplo siguiente) se observa a dos jaranistas y un guitarrista, aunque algunos músicos recuerdan que las guitarras que se utilizaban eran de doce cuerdas y se llamaba *bajo*.

Fotografía 2. Maestros jaranistas y guitarrista.



Fuente: Archivo fotográfico de Sergio de la Cruz (Maestro ramilletero).

En la siguiente fotografía se aprecia al violinista:



Grupo de danzantes del "Yomo-etzé". Fiesta de carnaval en Tuxtla Gutiérrez, 1923.

Fuente: Archivo fotográfico de Víctor Manuel Velázquez.

Hoy en día es un dúo integrado por guitarra y jarana. La guitarra sexta es de manufactura industrial, al músico se le nombra *bajero*, y lleva el acompañamiento. Mientras que la jarana es realizada por un laudero en San Fernando, Chiapas; lleva la parte melódica de una forma muy especial: la cuerda superior lleva la melodía (al contrario de otros instrumentos de cuerdas). Si realizamos una revisión a los cargos tradicionales de la Mayordomía, nos daremos cuenta que el cargo de Maestro bajero o guitarrista y jaranista no están incluidos. Entrevistando a Benito Aquino⁴⁴ y Cecilio Hernández,⁴⁵ jaranista y guitarrista respectivamente, nos comentan que de años atrás (desde sus abuelos), han solicitado un pago por participar en las celebraciones; tienen la devoción pero si no son remunerados económicamente no asisten a tocar. Esto no significa que no tengan una conexión con sus instrumentos. Como todo músico (sea tradicional o no), el instrumento guarda un lugar especial (tanto físico como espiritual).

⁴⁴ Su padre Julio Aquino Tondopó (1920- 2006) también era remunerado económicamente por ejecutar la jarana.

⁴⁵ Su padre Isacc Hernández Hernández (murió en 2010 a la edad de 100 años) fue el último ejecutante del bajo sexto y también recibía un pago por la encomienda.

Los tambores son manufacturados por Cecilio Hernández y Pedro Chacón, principalmente. Son de forma cilíndrica de madera de Tulipán de la india. Tienen dos parches (en la actualidad son de res y en ocasiones de venado), la membrana la sujeta de un aro de bejuco. Los ejecutantes lo cuelgan al hombro mediante mecates. En algunas celebraciones se llegan a juntar más de 15 tamboreros.

Es imprescindible para arribar a una comprensión de cuarteto que he planteado, analizar a los instrumentos musicales como entes vivos, clarificar como éstos se convierten en una extensión de los músicos. Los instrumentos musicales son parte esencial de una cultura sonora, no sólo por el hecho que a través de ellos se produzcan sonoridades, sino que por medio de ellos se llevan a cabo prácticas culturales. De esto, Julio Mendivil apunta:

No sería posible un retrato de los instrumentos musicales si obviáramos su vínculo con lo sobrehumano. En efecto, como Sue Carol DeVale ha constatado, la magia y el poder que emanan de los instrumentos radican a menudo en los espíritus que los habitan. Los tambores Akan de Ghana son venerados en rituales, por ejemplo, porque albergan el espíritu del tweneboa kadua, el árbol sagrado del cual son contruidos. En Java, igualmente, el enorme gong ageng del gamelan —la música cortesana por excelencia en la isla—, cobija el espíritu guardián de la orquesta que es, a su vez, el que custodia y suscita la excelencia musical de los instrumentistas locales. Por doquier se atribuye a los instrumentos el poder de comunicar con los dioses y los ancestros. El xilófono tzinza de los Bura, en Nigeria, es imprescindible para comunicarse con los parientes fallecidos, pues sin su mediación, los últimos dañarían a los mortales. En Amazonas, se estima que las maracas favorecen la comunicación entre curanderos y espíritus sanadores, mientras que en Siberia son los tambores de marco los que asisten a los chamanes cuando hablan con las ánimas. Es esta familiaridad con las deidades lo que hace que se atribuya a los tañidos de ciertos instrumentos dotes perlocutivas. En Potosí, en Bolivia, se cree que los pinkullos y las kitharras despiertan la lluvia, al igual que en algunas aldeas de Java, donde se ejecuta ciertos *gamelangs* para asegurar un buen riego para los sembríos de arroz. Si, como en el caso potosino, el uso de los instrumentos está regido por las épocas del año, se evita entonces tocar los de la estación seca en tiempos de lluvia a fin de no provocar sequía. (Mendivil, s.f.).

En Tuxtla Gutiérrez, los instrumentos musicales (pito, tambor o cuerdas) poseen una relación íntima con sus ejecutantes, *juntos* los llevan a comunicarse con las deidades, por lo tanto no se pueden separar. No son seres inanimados al contrario, son el vehículo para comprender la producción y reproducción de las sonoridades, de la acustemología zoque de Tuxtla Gutiérrez. Por lo tanto, los instrumentos musicales dan un sentido de pertenencia, son un vínculo muy estrecho entre el músico, el escucha y la deidad. De aquí se explica la diversidad de sonoridades y repertorios que engloban al sistema musical zoque de Tuxtla.

Un claro ejemplo de lo anterior es lo que nos comenta Leopoldo Gallegos sobre el tambor:

Según lo que me platicaba tío Ramón Chacon, que cuando los tamboreros dejaban destemplados los tambores y los guardaban, en algunas ocasiones estos tronaban o rechinaban, los mecates del tambor estaban destensados entonces no había razón alguna para esto sucediera, creo que los antiguos músicos llegaban en espíritu y ellos eran los que hacían rechinar los mecates, en señal de que no nos olvidáramos de ellos, así vendré yo algún día.... después de muerto... (Gallegos, 2013-2016).

También en una de las tantas celebraciones que he compartido con los músicos, he sido testiga de cómo el carrizo necesita su *traguito para sonar bien*. Leopoldo Gallegos solicita un vaso o una jícara con licor e introduce la punta del carrizo (la embocadura que generalmente está construida con madera de candox), ésta al estar mojada *suená mejor, se siente contenta*. Este vínculo entre músico e instrumento nos lleva a reafirmar la conexión entre músico – instrumento musical, es decir, el carrizo no es un aparato sonoro sin vida que se puede desechar sin que se involucre el sentimiento. Por el contrario, hay músicos tradicionales que antes de morir solicitan que su carrizo sea enterrado junto con ellos; o en otros casos realizan rituales para heredar a quien ellos consideren su sucesor natural.

Eliot Bates ha sostenido que los instrumentos musicales no son meros artefactos de los cuales se extrae sonidos, sino productos culturales que evidencian relaciones entre humanos, entre objetos de distinta índole y entre humanos y objetos, convirtiéndose en actores al interior de una red social. Partiendo del fetichismo metodológico de Arjun Appadurai, el estudio cultural de los instrumentos musicales los observa como entidades vivientes, complementando de esta manera el estudio de los aspectos formales que investiga la organología. (Mendivil, 2015).

Así, cuando los músicos de Tuxtla Gutiérrez se adentran en la ejecución, no sólo producen sonidos, sino que inundan el ambiente de la fiesta, estrechan lazos con sus escuchas, con las deidades, reafirman su identidad, su sentido de pertenencia. Cada sonido que emana desde su cuerpo, pasa por el instrumento y se dirige a nuestros oídos, tiene una historia, un símbolo, una representación; de ahí que cada son o cada pieza tiene su *momento*. Cada pitero o carricero siempre lleva consigo un morral, en él lleva sus carrizos, generalmente envueltos en una manta o paliacate (para protegerlos), también algunos pitos llevan una marca especial, realizada por el ejecutante. En el caso de los tamboreros, mientras no están utilizando el tambor, generalmente lo guardan, ya sea al lado del altar o debajo de alguna mesa cerca del mismo. Al término de alguna de las celebraciones (la lavada y planchada de la ropita, por ejemplo) se le regala al tamborero un listón que estuvo cerca de la virgen, es decir una reliquia la cual amarran al mecate del membranófono. Esto le da un simbolismo, que en palabras de Víctor Manuel Velázquez:



Como sucede en diversas culturas musicales del mundo existen instrumentos musicales que sólo deben ser ejecutados por hombres.

En otros casos los hombres argumentan que las mujeres, dada su capacidad para concebir la vida, poseen una gran fuerza y por lo tanto deben mantenerse alejadas de otras formas de poder que les proporcionarían la capacidad de controlar por completo la vida y la fertilidad de una comunidad. En aquellos casos en los que la música se mantiene alejada de las mujeres porque proporciona vías de conocimiento que los hombres desean reservarse para ellos, las restricciones en el desarrollo de la performance suelen referirse al uso de determinados instrumentos –a veces tambores, y, más frecuentemente, flautas asociadas a imágenes fálicas o a bramidos de toro. (Robertson, 2001: 387.)

Habría que adentrarse más al estudio de las mujeres en la música tradicional y corroborar la cita anterior de Carol Robertson, aunque para fines de esta tesis mencionaré que no me parece tal alejado de la realidad tuxtleca. Al realizarle la pregunta a diversos músicos sobre la no participación de mujeres ejecutando el pito o carrizo, sus respuestas están encaminadas a lo que Robertson menciona sobre el símil entre la figura fálica. Sin embargo, luchando y rompiendo este esquema tan internado entre los hombres, he visto a una jovencita en Suchiapa comenzar a ejecutar el carrizo con muy buena aceptación entre los hombres músicos.

En el caso del tambor existen más mujeres pero su ejecución no es tan constante y en ocasiones está supeditada “a que el esposo le dé permiso”. En el caso de Tuxtla Gutiérrez, Carmen Chacon (hija de Ramón Chacon, músico) desde joven y con permiso e impulso de su padre ejecutó el tambor antes de contraer matrimonio. Años más tarde, su esposo no le permite continuar ejecutando el tambor. Al quedar viuda, regresa nuevamente a tocarlo pero no de una forma constante, sino en algunas ocasiones. Carmen Chacon conoce perfectamente todos los toques del tambor, el amplio repertorio y ha mostrado su inquietud por enseñar a más mujeres. Al preguntarle a Carmen⁴⁶ si alguna vez intentó ejecutar el carrizo, contesta:

⁴⁶ Dentro de la serie radiofónica que llevo a cabo titulada “Alba, sonoridades de la luz” que se trasmite por Radio Universidad 102.5 UNICACH FM; realice un programa dedicado a Carmen Chacon. En la siguiente liga al youtube lo puedes escuchar: <https://youtu.be/c_MkFiUcal0?list=PLY_GoKqVhmjK9Wf4iAZuvSC7vtT82ovs3>



Entre los músicos de Tuxtla Gutiérrez:

El cuerpo humano y el instrumento musical juntos crean una asociación, un lenguaje y producen el elemento maravilloso, llamado música. La ejecución de un instrumento musical es un evento a fin de cuentas cultural. El cuerpo del músico se exterioriza para recrear sus fantasías, necesidades e identidades; entonces la magia del contacto con el instrumento musical da pauta a una asociación sensible, donde se dibujan asociaciones y alianzas entre ambos. Todo es posible por la creación de estructuras, sistemas de relaciones, equilibrio cualitativo de las formas, pactos seculares del hombre con su instrumento musical –artefacto sonoro– objeto sagrado- herramienta... (Ochoa, 2005:10).

Los instrumentos musicales no son los únicos generadores de sonido. También encontramos objetos sonoros que *complementan* el repertorio zoque de Tuxtla Gutiérrez. Por ejemplo, las maracas que portan en sus manos los danzantes cuando ejecutan en la Danza de Pastores, o el silbato de carrizo que lleva el *baile* principal de la Danza de Napokók Etzé (el portador del penacho). También las espuelas que llevan en sus pies los bailes de la Danza del Tonguy Etzé o de las espuelas; los cascabeles que portan en sus *caites*⁴⁷ los danzantes de San Roque. Las campanitas que llevan algunos danzantes en sus manos en la Danza de Corpus o el cuervo de vaca que llega a acompañar a la misma danza. Con objeto sonoro me refiero a aquellos instrumentos o artefactos sonoros que son ejecutados por los danzantes y que sólo se escuchan al momento de bailar. También, guardan una relación muy estrecha con su ejecutor, los almacenan en lugares especiales y al momento de bailar no se puede prescindir de ellos. Los objetos sonoros antes mencionados, son parte fundamental para comprender la acustemología de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, sin estas sonoridades las celebraciones estarían truncadas.

Nadie puede negar la magia de los instrumentos musicales, algunas personas han cambiado su forma de vida cuando han aprendido a ejecutarlos y otras al escucharlos, ya sea una sonaja, una flauta de carrizo, un pequeño tambor o una humilde maraca, poseen una seducción y al color tonal,

⁴⁷ Designación en Tuxtla Gutiérrez de un tipo de huarache de cuero local de pie de gallo.

en el escenario ceremonial, en la fiesta, o en cualquier otro espacio y tiempo, se rehace el ritual de los encantadores de sonidos. (Ochoa, 2005: 15).

Las siguientes palabras de Steven Feld, me parecen muy adecuadas para cerrar este capítulo:

El significado, entonces, en un sentido comunicativo, depende de la acción interpretativa, la cual consiste en poner en relación el conocimiento y la epistemología culturales con la experiencia concreta del sonido. El significado no está [en las notas], porque el modo en que las notas se forman, se interpretan y se escuchan deriva siempre de una imposición social anterior. (Feld, El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli, 2001).

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he venido apuntando diversas formas de arribar a la comprensión de los sonidos. Desde lo individual, analizarnos a nosotros mismos cómo a lo largo de nuestras vidas han existido músicas y sonidos que nos han permeado para siempre, ya sea de forma positiva o negativa. Cómo estos sonidos nos evocan recuerdos, son parte de nosotros: la voz de algún familiar, una pieza musical, las campanas de la iglesia, el canto de un pájaro, etc. Arribar hacia la comprensión sobre la trascendencia de los sonidos como herramientas de nuestra formación, de nuestra forma de entender al mundo; hacer conciencia de las sonoridades que nos rodean y nos permean día a día, positiva y negativamente. Desde el entendimiento de la fenomenología, cómo nos situamos en un *ser* que escucha, cómo escucha y qué hace con lo que escucha. Desde lo comunitario, desentrelazar las sonoridades que dan un sentido de pertenencia, una forma de identificarse, de dar un sentido y una unión social. Desde su resguardo, es decir, la importancia de sistematizar, catalogar, conservar los sonidos producidos desde las poblaciones, desde los individuos, los paisajes sonoros, las músicas con el objetivo de dejar en soportes tecnológicos, los sonidos de nuestros tiempos para que las futuras generaciones tengan otras formas de acercarse al conocimiento.

De ahí, la inclusión de paisajes sonoros y entrevistas de las celebraciones de la Mayordomía del Rosario y de los propios creadores en esta tesis. Acercarse a ellas como escuchas, como investigadores, nos adentran a la comprensión y entendimiento de la importancia de dejar plasmado las enseñanzas y los aportes a la educación, al campo de los estudios culturales, a la antropología, a la sociología, a la etnomusicología, a la filosofía, a las humanidades en su amplio espectro, a la ciencia, etc., a las diversas disciplinas que nos adentran a comprender el complejo comportamiento de los seres humanos.

Ha sido también, imprescindible dejar sentado que no existe una música tradicional zoque, más bien músicas tradicionales zoques que comparten escalas y construcción de instrumentos. Cada repertorio, ya sea en San Fernando, Copainalá, Tuxtla Gutiérrez u Ocozocoautla es diferente, sin embargo, en el devenir del tiempo existe un hilo conductor entre éstas: la función y el uso. En ese sentido no partir del idioma como un eje articulador, sino más bien desde el sonido ya que dentro de estos repertorios tradicionales no existe el canto y en diversos pueblos

o ciudades el idioma ya no es un medio de comunicación, es decir ha quedado en desuso. Y por el contrario, la música y los sonidos están ahí, han trascendido en el tiempo, en la historia. Han llegado a nuestros días fuertes, con arraigo entre los músicos y los escuchas; son parte imprescindible del patrimonio sonoro, muy diverso, de nuestro país.

Después de haber sido escucha/observadora/participe de las celebraciones de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, me llevó a una serie de reflexiones, que desde los estudios culturales, he estado planteando a lo largo de esta tesis. Deshilar los paisajes sonoros (tanto in situ como al escuchar las grabaciones) me llevó a la comprensión de:

1. La Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, ha estado en constante adaptación a lo largo del tiempo, esto le ha permitido existir a nuestros días. Las sonoridades rituales (enmarcadas en los cargos tradicionales de la Mayordomía) de las celebraciones ha propiciado parte de su continuidad, son los que le dan fuerza, identidad tanto a las danzas como a las festividades de los santos y vírgenes. Así, los sones, misterios, alabanzas más los rezos, los sonidos de los cuetes forman parte del ambiente sonoro de la capital del Estado de Chiapas. En su espacio ritual, adquieren una fuerza tal, que los escuchas y los creadores sonoros adquieren una comunicación entre ellos y las deidades. Sin embargo, cuando éstos sonidos transitan por las calles de Tuxtla, se desdibujan ante las sonoridades hegemónicas y estandarizadas de la ciudad y ante la población que no se identifica con estas prácticas y que carece de una “educación/sensibilización sonora” para respetar a estos ecos en el momento que inundan sus oídos.
2. Si bien, la agrupación de cuerdas ha mermado, no así su repertorio. Los 62 sones y misterios lo demuestran. Por ejemplo, la Danza de la Malinche quedó en el olvido y no así su repertorio, el cual en la actualidad se ejecuta durante las comidas de la Mayordomía. Sin embargo, Benito Aquino es hasta el momento el único jaranista de Tuxtla Gutiérrez,⁴⁸ no tiene descendientes que continúen con la tradición familiar. Tampoco cuenta con apoyos de instituciones culturales y educativas para facilitarle espacios en los cuales él tenga alumnos a los que herede sus conocimientos sonoros. De continuar esta situación será la grabación el testimonio que heredaremos a las siguientes generaciones.
3. Al bajero (guitarrista) si bien no tiene alumnos, en determinado momento algún interesado puede incursionar en el repertorio, ya que su función es *acompañar* a la jarana desde la ejecución propia de una guitarra sexta de otros géneros musicales.
4. En cuanto a la agrupación de tambores y pito por el contrario de las cuerdas, se avi-

⁴⁸ En Copoya hay dos ejecutantes de jarana de edad avanzada.

zora continuidad. Sus más de 15 tamboreros y 8 piteros conocen el amplio repertorio, existen jóvenes interesados en aprender; también, en cuanto a la construcción de instrumentos han continuidad. Mientras los integrantes de la Mayordomía (los cargos no tradicionales) continúen con su devoción hacia las vírgenes y a los santos, no cesarán los rezos y los sonidos de los cuetes.

Finalmente, dejar sentado, que el sonido es un vehículo de conocimiento: si bien el lector de esta tesis no ha escuchado/observado/vivido las celebraciones de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla, espero, que después de dar lectura y ser escuchado de este trabajo se haya internado de alguna manera, a este universo sonoro. Constatar que la grabación nos permite “congelar” esos ecos en el tiempo, no serán siempre iguales, cambiarán sus ejecutantes, sus escuchas. El patrimonio sonoro estará ahí, con sus variantes, con sus adecuaciones, lo mismo que los materiales para la construcción de instrumentos.

Desde este Tuxtla sonante, comparto *mi sentir* de escucha de las sonoridades de la Mayordomía zoque del Rosario, comparto lo que escuché de ellas, escucharás lo que escuché.

En 2015, Steven Feld diría en una entrevista:

cuando doy clase sobre los *Bosavi*, no les mando a los alumnos a leer nada. Sólo les pido que escuchen los tres discos junto con *Voices of Rainforest*, y *Rainforest of Soundwalks*, que muestran los sonidos del bosque, del caminar por el bosque. Comienzo con el *Soundwalks*, continuamos con *Voices of Rainforest*, y después escuchamos los tres discos de los Bosavi. En los cinco Cds hay cinco horas de escucha. Intento enseñar todo, haciendo que ellos escuchen lo que yo escuché.

Aquí entramos de nuevo en la idea de sonido como forma de saber, conocer el mundo. Estoy estudiando eso, pero también estoy haciendo. (Ochoa, 2015).

REFERENCIAS

- Aguilar, C. (comunicación personal, 31 de octubre de 2015). Oliva, A.L. entrevistador.
- Alonso, M. (2008). La música indígena: sonido y ruido; sagrado y profano; continuidades y rupturas. En M. Nolasco, *Los pueblos indígenas de Chiapas, atlas etnográfico*. México: INAH.
- Aguilar, C. (comunicación personal, 2015). *Sobre las músicas zoques*. Oliva, A.L. entrevistador.
- Álvarez, Juan Ramón. (2013). Los zoques de Tuxtla. En Puertarbor ¡Viva el Mequé! música y celebraciones de los zoques de Tuxtla. Cuadernillo de fonograma. México: Puertarbor /FONCA.
- Aquino, B. (comunicación personal, 2013-2015). Oliva, A.L. entrevistador.
- Aramoni, D. (1992). De diosas y mujeres. *Mesoamérica*, pp. 85-94.
- Atalli, J. (1977). *Ruido ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores.
- Barrios, G. y Llaven, E. (21 de septiembre de 2015). *Archivo sonoro*. (<http://www.archivosonoro.org/>).
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos* (12), pp. 149-162.
- Bonfil, B.G. (2004). Pensar nuestra cultura. En *Antología sobre cultura popular e indígena*, (pp. 117-134). México: Conaculta.
- Botero, A. (2004). Nuevos paradigmas científicos y su incidencia en la investigación científica. *Revista de Derecho, Universidad del Norte*, pp. 163-169.
- Burguete, A. (comunicación personal, 21 de noviembre de 2015). Oliva, A.L. entrevistador.
- Burguete, A. (comunicación personal, 22 de noviembre de 2015). *Sobre la música de Ocozacoautla*. Oliva, A.L., entrevistador.
- Camacho, G. (noviembre de 2014). Huellas sonoras. Etnografía del y desde el sonido. En *III Encuentro de Etnomusicología*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- Camacho, G. (2010). Las culturas musicales del México profundo. En Espinosa, C., *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia/UNESCO.
- Camacho, G. (2009). Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal. En Híjar, F. (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros*. México: Conaculta.
- Camacho, G. (2001) *Hacia una traducción de las culturas musicales. Una reflexión desde la etnomusicología* en TRAD UIC. Publicación de la Escuela de la Universidad Intercontinental, año 9, n. 16 primavera-verano. (Pp. 4-7)

- Celali-Coneculta-Chiapas, *Música zoque de San Francisco Jaconá. Colección Copal III*. (Fonograma). Celali-Coneculta-Chiapas.
- Celali/Coneculta-Chiapas. (1997). *Música zoque de Coapilla. Colección Copal*. (Fonograma). Celali/Coneculta-Chiapas.
- Celali/Coneculta-Chiapas (1997). *Música zoque de San Fernando. Colección Copal II*. (Fonograma). Chiapas. Celali/Coneculta-Chiapas.
- CDI. (3 de octubre de 2015). (http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=623&Itemid=62).
- Chamorro, A. (2013). La nueva etnomusicología: el estudio del entorno sonoro y los sustitutos del lenguaje verbal. En C. y. Aguilar, *La música como diálogo intercultural* (pp. 11-31). Chiapas: Cesmeca/Unicach.
- Cohen, J. (1991). *Sensación y percepción auditiva y de los sentidos menores*. México: Trillas.
- Coneculta/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. (2005). *XV Festival Maya-Zoque*. (Fonograma). Chiapas: Coneculta/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Contreras, G. (1988). *Atlas cultural de México. Música*. México: SEP/INAH.
- De la Cruz, J. (comunicación personal, 2015-2016). A. L. Oliva, entrevistador.
- Doyle, C. (s/a). Popper, Kuhn, Lakatos y Feyerabend. Amigos inseparables.
- Esquivel, S. (2012). Subjetividad, identidad, alteridad y formación. Un diálogo imposible entre Foucault, Rocoer, Buber y Lévinas. En A. Valle, *Alteridad entre creación y formación* (pp. 229- 248). México: UNAM.
- Fabre, M. (enero-abril de 2011). Experiencia y formación: la Bildung, (Alejandro Rendón, trad.). *Revista de educación y pedagogía*, 23(59), 215-225.
- Feld, S. (2001). El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli. En F. Cruces, *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*. (pp. 331-355). España: Trotta.
- Feld, S. (enero-junio de 2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista colombiana de antropología*. 49(1) pp. 217-239.
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En Hall S., y Du Gay P., *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 180-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gallegos, L. (comunicación personal, 2013-2016. Oliva, A.L., entrevistador.
- Gortari Ludlow, J. (2013). *Guía sonora para una ciudad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Cuajimalpa/Juan Pablos Editor.
- Gutiérrez, D. (2010). Heurística de las identidades colectivas y las identificaciones. En Gutiérrez D., *Epistemología de las identidades, reflexiones en torno a la pluralidad* (pp. 77-104). México: UNAM.
- Hernández, C. (comunicación personal, 2013-2015). Oliva, A.L. entrevistador.
- Hernández, L. (comunicación personal, 6 de noviembre de 2015). Oliva, A.L., entrevistador.
- Hiernaux, D. (diciembre de 2006). Repensar la ciudad: la dimensión ontológica de lo urbano. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 4(2), pp. 7-17.

- Jiménez, L. (2006). *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*. México: Conaculta.
- Kartomi, M. (2001). Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales. En Cruces F. y otros *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 357-382). España: Trotta.
- Lee, T. y Esponda, V. (2014). *Música vernácula de Chiapas. Antología*. Chiapas: Unicach/Conaculta/ Gobierno del Estado de Chiapas.
- López Espinoza, O. (2005). La disputa por el Templo de Copoya, conflicto religioso en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos 2005, III, junio*, pp. 133-148.
- Martínez, Rigoberto (2016) *Aspectos centrales de la fenomenología*. Texto inédito.
- Mendivil, J. (20 de octubre de 2015). Los instrumentos musicales como herramientas de cultura. *Suburbano*, 8. Recuperado de <http://suburbano.net/los-instrumentos-musicales-como-herramientas-de-cultura/>.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. España: Planeta/Agostini.
- Merriam, A. (2001). Usos y funciones. En Cruces, F. y otros, *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología* (pp. 275-296). España: Trotta.
- Meza, C. (comunicación personal, 5 de agosto de 2015). Oliva, A.L., entrevistador.
- Mignolo, Walter D. (s/a). Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: La Ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. Tomado de <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html>
- Schafer, M. (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books
- Navia, W. (2009). Proyección en el siglo XXI de la hermenéutica del ser hombre. En Olivé, L. y otros, *Pluralismo epistemológico* (pp. 143-176). Argentina: Clacso/CIDES-UMSA/Muela del Diablo/Comuna.
- Ochoa Cabrera, J.A. (2005). *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México indígena*. México: Conaculta/Grupo Luvina.
- Ochoa, E. F. (15 de diciembre de 2015). Sonidos y sentidos: entrevista con Steven Feld. *Territorio Sonoro*. Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/sonidos-y-sentidos-entrevista-con-steven-feld>.
- Olmos, M. (otoño de 2003). La etnomusicología y el noroeste de México. *Desacatos*, 12, 45-61.
- Palmese, J.L.C. y Palmese, C. (1996). *eMe, estudios de música electroacústica. "Identidad Sonora"*. Recuperado de <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html>.
- Pelinski, R. (2016). *Centro Virtual Cervantes*. http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm.
- Pons Bonals, L. y López, F. (2013). *Apunte del curso: introducción al campo de los Estudios Culturales*. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.

- Puertarbor (2013). ¡Viva el Mequé! música y celebraciones de los zoques de Tuxtla. (Fonograma). Chiapas: Puertarbor/FONCA.
- Rivas, F. (2009). *Territorio Sonoro: Apuntes para una fenomenología del sonido en la escucha*. <http://pensamientosonoro.blogspot.mx/2011/02/territorio-sonoro-apuntes-para-una.html>
- Robertson, C. (2001). Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres. En Cruces F., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, (pp. 383-411). España: Trotta.
- Rodríguez, P. (2012). *El archivo sonoro*. México: Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía/ Library Outsourcing.
- Toledo, V. (3 de febrero de 2015). Caos global y ecología política. Periódico *La Jornada*.
- Turrent, L. (1996). *La Conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Ecnómica.
- Yurchenco, H. (1943). La música indígena de Chiapas. *América Indígena* III(4), 305-312.