

Diálogos de Campo

AÑO I, NÚMERO 2, ENERO-JUNIO 2016

Diálogos de Campo

Año I, número 2, enero-junio 2016

Directores

Dra. Berenice Araceli Granados Vázquez

Dr. Santiago Cortés Hernández

Secretarios de Redacción

Lic. Víctor Manuel Avilés Velázquez

C. Georgina Alanís Núñez

Comité de Redacción

Dra. Cecilia López Ridaura

Mtra. Sue Meneses Eternod

Dr. Ignacio Silva Cruz

Dr. Roberto Campos Velázquez

Dr. Raúl Eduardo González

Dra. Eva María Garrido Izaguirre

Mtro. Héctor Adolfo Quintanar

Dra. Luz María Lepe

Ed. Juan Benito Artigas Albarelli

Dra. Mauren Pavão Przybylski Da Hora Vidal

Auxiliares del Comité

Oscar Iván Sánchez Gómez

Ismael Herrera Romero

Consejo Editorial

Dr. Martin Lienhard

Dr. Helios Figuerola Pujol

Dra. Leidys Estela Torres Samudio
Master Adriana Crolla
Dr. José Manuel Pedrosa Bartolomé
Dr. Luis Díaz Viana
Dr. Jesús Suárez López
Dra. Mariana Masera Cerutti
Dr. Enrique Flores Esquivel
Dr. Antonio Río Torres Murciano
Dra. Mercedes Martínez González

Desarrollo Web

Jorge Raúl Alanís Núñez
Ing. Juan Carlos Villa Arcos

Diálogos de Campo (2015-), año I, número 2, enero-junio 2016, es una publicación semestral editada por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM; Antigua Carretera a Pátzcuaro No. 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta, CP. 58190, Morelia, Michoacán, México.
Tel.: +52 443 689 3500, extensión: 80524; lanmo.unam.mx/dialogos/; correo: dialogosdecampo@lanmo.unam.mx; editor responsable: Berenice Araceli Granados Vázquez; reserva de derechos al uso exclusivo en trámite; ISSN en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor

Contenido

Estudios

Hacer etnomusicología en Michoacán. Experiencias desde una perspectiva de etnomusicología aplicada / José Rodríguez.....	2
Sujeto y reflexividad. ¿En qué piensan los ancestros otomíes? / Jacques Galinier.....	30
Experiencias de trabajo de campo con énfasis en la Tierra Caliente de Michoacán / Raúl González.....	48

Muestrario

Entrevista a Alejandro Hau (Nuevo Durango, Lázaro Cárdenas, Quintana Roo) / Berenice Granados.....	76
--	----

Reseñas

Margarita Valdovinos Alba, Regina Lira Larios y Fernando Nava López. <i>Grabaciones en cilindros de cera de los coras y los huicholes de México</i> / Ignacio Silva.....	80
María Robert, Matteo Robert y Louise Hantson. <i>Gente de tierra y nubes</i> / Zuleyma Martínez.....	81
Alfredo López Austin y Luis Millones. <i>Los mitos y sus tiempos, creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes</i> / Daniel Estrada.....	82
Claudia Rocha y Claudia Carranza. <i>Los habitantes del encanto, seres extraordinarios en las comunidades indígenas de América</i> / Víctor Avilés.....	83
Claudia Carranza Vera y Mercedes Zavala Gómez del Campo. <i>Los personajes en formas narrativas de la literatura de tradición oral en México</i> / Alejandra Ortega.....	84

Hacer etnomusicología en Michoacán.
Experiencias desde una perspectiva
de etnomusicología aplicada

José Rafael Rodríguez López
El Colegio de Michoacán
Rafa711@gmail.com

A manera de preámbulo

En este breve texto compartiré algunas de mis experiencias adquiridas a través del trabajo en el campo de la *etnomusicología*, entendiendo esta como un estudio de las músicas de los pueblos, un enfoque o disciplina por la cual se intenta comprender y explicar los paradigmas sociales del fenómeno sonoro y kinestésico de las culturas, que en esencia son musicales.¹

Así mismo expondré una parte de los procedimientos y estrategias que he utilizado para la producción de materiales fonográficos con fines de divulgación

¹ El nombre de etnomusicología se le debe al holandés Jaap Kunst, quien en 1950 decidió llamarla así para diferenciarla de la musicología comparada, porque consideraba que la comparación no era la característica fundamental que definía a la naciente disciplina (Myers, 2001: 19); “La etnomusicología es un *enfoque* para el estudio de *cualquier* música, no sólo en términos de sí misma sino también en relación con su contexto cultural’ (el primer subrayado es nuestro), y consignaba dos aplicaciones del término en ese entonces: 1) el estudio de toda música ajena a la tradición artística europea, incluyendo supervivencias de formas anteriores de esa tradición en Europa y en otras partes; 2) el estudio de todas las variedades de música halladas en un área o región, por ejemplo, la ‘etnomusicología’ de Tokio o Los Ángeles o Santiago comprendería el estudio en esa localidad de todos los tipos de música académica europea, la música de los enclaves étnicos, la música folklórica, popular y comercial, los híbridos musicales, etc.; en otras palabras, toda la música que es utilizada por la población de un área dada” (Ruiz, 1989: 10).

de algunos aspectos de las tradiciones musicales y dancísticas del Distrito Federal, el Estado de México y Michoacán.

De igual manera, abordaré algunas de las problemáticas a las que tuve que hacer frente para concretar proyectos encaminados a la creación y aplicación de estrategias de mediación y gestión cultural, dirigidas estas al fortalecimiento de la enseñanza y el aprendizaje tradicional oral de la música y la danza en los municipios de Arteaga y Tumbiscatío, Michoacán.

Y por último expondré algunos comentarios sobre los métodos, técnicas y tecnologías que he empleado para el acopio de datos etnográficos referentes al funcionamiento social de la *uirhinkua* (instrumento musical de probable origen pre colonial de la comunidad indígena purépecha de Ahuiran, tenencia de Paracho); el cual es mi tema de tesis doctoral en el Centro de Estudio de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán A. C.

Pero antes de llegar a ello, a manera de preámbulo, hablaré de mi paso por el Departamento de Etnomusicología del Instituto Nacional Indigenista (INI), hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). Tránsito que considero trascendental para mi formación, porque la CDI fue la instancia que me abrió las puertas al mundo empírico, rudo y real del quehacer etnomusicológico dentro de la vertiente indígena de la república mexicana. Así mismo, hablaré de mi formación académica en la licenciatura de etnomusicología de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, fase que considero como la versión teórica de la disciplina que en mi desarrollo profesional he tratado de ejercitar a lo largo de estos años.

Mi paso por el INI, entre 1998 y 2000, fue decisivo porque marcó y definió mi convicción de dedicar mi vida profesional al quehacer etnomusicológico. Esos primeros años en el Departamento de Etnomusicología del Archivo Etnográfico Audiovisual –del que también dependían el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas, el Departamento de Cine y Video Indígena, la Fonoteca Henrietta Yurchenco y la Fototeca Nacho López– constituyeron la experiencia más real que pudo haberme acercado a la etnomusicología, no solo del país sino también de otras partes del mundo como Estados Unidos y Centroamérica.

Así, la práctica etnomusicológica que se desarrollaba desde los conceptos del indigenismo más institucionalizado de México, sin ser consciente de ello, me

dotó de habilidades prácticas, técnicas y metodológicas suficientes que, una vez fuera de la institución, me permitieron desenvolverse como agente libre por un largo periodo de tiempo. Condición que llegó a su fin tras mi ingreso al programa doctoral del Centro de Estudio de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán. Pero lo mejor de todo fue que el INI me dotó de confianza a tal grado que, tras un año de haberlo abandonado, presenté en el Museo de Culturas Populares, en Coyoacán, de manera independiente, mi primer producto de investigación y divulgación fonográfica sobre el tema del fenómeno de las danzas de arrieros del Distrito Federal.

Dicha experiencia adquirida a lo largo de mi estancia en el Instituto resultó bastante valiosa, porque fue ahí donde conocí el aspecto pragmático² de la etnomusicología sobre todo, cuando la formación profesional en los espacios universitarios no nos la podía proporcionar. Es decir que a diferencia de la enseñanza universitaria, la cual hacía énfasis en los principios teóricos y epistemológicos musicales y antropológicos, el sello característico del Instituto consistía en el hecho de sustentarse en procedimientos más prácticos, como: 1) En un sentido técnico, el profesional involucrado en el oficio debía adquirir habilidades prácticas tan básicas como las de saber halar y enredar, hasta soldar conectores mono aurales y estereofónicos a un cable para audio; así como mantenerse al tanto del conocimiento de equipamiento audiovisual de vanguardia. 2) En referencia a la producción fonográfica, radiofónica y audiovisual etnográfica, el profesional debía saber realizar grabaciones en estudio y en campo. 3) En materia de elaboración de textos de divulgación, debía manejar fuentes para la investigación de datos específicos en los diferentes fondos documentales dentro y fuera de la institución.

Hoy en día, desde la distancia y con una postura crítica, personalmente consideraría más del tipo pragmática que aplicada la labor etnomusicológica que

² *Pragmática*: Palabra de origen griego *pragma* que significa: obra, negocio, cosa práctica o hacedora. [...] Categorías de lo útil y de lo práctico (Enciclopedia, 1922: 1244-1248); La palabra *pragmático* ha tenido varias modificaciones, bajo las que se esconden diversas significaciones. [...] Desde el significado que la palabra muestra en su origen griego hasta el valor que se le dio en la teoría americana, todavía conserva el viejo sentido de *pragma*, práctica, pero añadiéndole un predicamento de gran trascendencia, a saber, que toda teoría ha de estar al servicio de la práctica y que ésta última da la medida de la verdad de aquella (Marcuse, 1969: 72-73).

se produjo en el INI en la década de 1990 al 2000,³ a diferencia de lo que la etnomusicóloga Marina Alonso Bolaños llama *etnomusicología aplicada* o *etnomusicología institucional*. Esto en el sentido de que era más resolutoria en lo inmediato que efectivamente crítica, analítica y teórica a largo plazo, como ella lo deja ver en su ensayo: “La *etnomusicología aplicada*: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México” (2008a). Me refiero, por ejemplo, a que la etnomusicología ejercida por la institución, además de moverse a merced de los designios de las políticas indigenistas del momento, también debía auxiliar en las necesidades de registro de eventos realizados por la Dirección General, Subdirecciones, Departamentos y Acervos; y atender sus asuntos propios como el estudio, análisis y reflexión de los corpus sonoros recopilados durante décadas.⁴

Creo que si el Instituto permitió que se desarrollara una etnomusicología de tipo pragmática y hasta utilitaria, en detrimento de una reflexión teórica, fue debido a que la Dirección General de ese entonces nunca llegó a comprender completamente lo valioso de tener una unidad especializada en el estudio de las músicas indígenas de México.

En parte coincido con Marina Alonso cuando dice que la etnomusicología es *aplicada* en cuanto el concepto lo refiere: a aplicar las técnicas de grabación fonográfica en campo y la elaboración de fonogramas producidos por las diferentes “instituciones gubernamentales encargadas de la documentación, preservación y difusión del patrimonio cultural” (Alonso, 2008a: s/p). Hechos que sin lugar a dudas así sucedieron. Pues se ponderaron los preceptos etnomusicológicos referentes a la recolección y divulgación, y no los correspondientes al estudio, análisis y reflexión de la fenomenología sonora

³ Para un detallado acercamiento a la postura crítica sobre los conceptos de etnomusicología ‘aplicada’ o ‘etnomusicología institucional’ realizada por las diferentes instancias gubernamentales como el INI y el INAH, véase: Marina Alonso Bolaños 2008a y 2008b.

⁴ Una de las áreas que más tiempo, recursos y energía demandaba del personal de Etnomusicología, era la del Sistema Nacional de Radiodifusoras Culturales Indigenistas distribuidas por casi todo el país, porque se tenía que atender el total de solicitudes de apoyo técnico, auxilio en el registro de festivales y aniversarios de las radios. Además se debían organizar y coordinar los Encuentros Interétnicos, de los que resultaron colecciones de importante valor testimonial y descriptivo de las músicas y las danzas indígenas de México.

indígena acumulada en las bóvedas de resguardo de la institución.⁵ Pero me distancio de ella cuando dice que el concepto de aplicación se establece en analogía a la antropología aplicada mexicana.⁶ Sobre todo, porque la etnomusicología aplicada que a finales de los 90 y principios del 2000 definió el INI, a diferencia de la antropología aplicada mexicana del primer tercio del siglo XX, nunca se caracterizó por el diseño de alguna acción política o social que pudiera haber impactado en el desarrollo cultural indígena.

En consecuencia, el concepto de aplicación que utilizaré a lo largo de mi exposición tendrá un sentido más pragmático y holista. Porque para llegar a la solución de diferentes retos planteados a lo largo del sendero andado, además de la aplicación de una buena dosis de creatividad, fue necesaria la implementación y aplicación de algunos conceptos tomados de *Pedagogía del oprimido* (Freire, 1983) y *La educación como práctica de libertad* (Freire, 1982).

Así, los conceptos pedagógicos vistos en ambos textos Freiranos, los antropológicos y los metodológico-etnomusicológicos fueron de mucha utilidad para comprender que si un proyecto sociocultural pretende obtener cierto impacto social, ese debe plantearse y planearse a partir de la escucha de las necesidades del grupo social al que irá dirigido. Igualmente me resultó necesario adoptar una postura abierta a adaptar y aplicar sistemas metodológicos que no había previsto en la planeación, pues ello derivó en la capacidad de resolver las problemáticas inherentes a la gestión e investigación en proceso.

Así, la suma de un pragmatismo aprendido a mi paso por el INI, los conceptos teóricos y humanistas obtenidos en la universidad, y los conceptos filosóficos básicos de la pedagogía freirana que descubrí en el camino fue crucial para definir la práctica de una etnomusicología a la que también yo llamo *participativa*. Es decir, el conocimiento de los principios del enfoque pedagógico freirano de la educación no formal, el pragmatismo institucional, y los enfoques

⁵ La etnomusicología se ejercita bajo los lineamientos de los preceptos epistemológicos de: localización y focalización de los sujetos y objetos de estudio, recopilación en campo, clasificación, análisis y reflexión de los datos y divulgación de los resultados.

⁶ “A partir de entonces la producción fonográfica cobró importancia y se integraron varios archivos y fronteras; en esos momentos nació la ‘Etnomusicología aplicada’, término que uso por analogía a la antropología aplicada, aquella área de la antropología mexicana concebida por el indigenismo de la segunda década del siglo XX para resolver asuntos indígenas, que si bien estaba ligada a la academia, trabajaba directamente con el Estado a través de la cual se planeaban y ejecutaban las políticas públicas” (Alonso, 2008a: s/p).

teórico-metodológicos de la etnomusicología universitaria me permitieron diseñar y poner en práctica un plan de trabajo más de tipo participativo con la gente y su cultura, que contemplativo de las mismas. Pues por aquellos días de la construcción y planeación de dichos proyectos, en las “Primeras palabras” de Ernani María Fiori, contenidas en el prólogo del libro de Paolo Freire, *Pedagogía del oprimido*,⁷ encontré una orientación social del tipo de etnomusicología que me parecía pertinente desarrollar en Michoacán. Así fue como comprendí que mi papel como etnomusicólogo dentro de las culturas musicales de Michoacán debía adoptar una posición de mediador, facilitador y coordinador de la comunicación entre las instancias gubernamentales, los poseedores y guardianes (a quienes llamé profesores) de música y danzas tradicionales, y los participantes en los talleres que planteaba desarrollar.

Consideré que empleando el modelo de la educación no formal como parte de mi estrategia, sería posible concurrir en los procesos de fortalecimiento de la enseñanza y del aprendizaje de la música y la danza. Porque también pensé que dicho modelo me permitiría realizar investigación desde y con las personas de las comunidades en las que pretendía trabajar.

En consecuencia, ambos enfoques, el etnomusicológico y el pedagógico, me permitieron desarrollar una serie de talleres y estrategias encaminadas a solucionar dificultades del debilitamiento cultural que las comunidades consideraron prioritarias. Bajo las directrices dictadas por los participantes, los talleres se orientaron hacia cuatro objetivos, que a su vez fueron los ejes rectores del trabajo: 1) Fortalecer los procesos de comunicación entre la enseñanza, el aprendizaje y la práctica de la música y las danzas tradicionales. 2) Que los profesores, hombres y mujeres, en su mayoría sexagenarios, participaran obteniendo una retribución económica por su labor,⁸ por modesta o simbólica que esta fuera. 3) Que la población participante visibilizara a sus músicos y

⁷ “No hay un profesor, sino un coordinador, que tiene por función dar las informaciones solicitadas por los respectivos participantes y propiciar condiciones favorables a la dinámica del grupo, reduciendo al mínimo su intervención directa en el curso del diálogo” (Freire, 1983: 7).

⁸ Existe entre las instancias gubernamentales que se encargan de la política social y cultural la idea y la práctica de que los saberes tradicionales no son sujetos de remuneración económica por la prestación de sus servicios. Por lo que la implementación de los talleres de educación no formal de música implementados en los municipios de Arteaga y Tumbiscatío, Michoacán, también tuvieron un tinte contestatario al gestionar pagos de honorarios a cada uno de los profesores de los saberes tradicionales participantes.

bailadores ancianos, y les otorgara un lugar preeminente dentro de la comunidad.⁹ 4) Acercar la experiencia de la lectoescritura musical y la historia universal y regional de la música a la población infantil y juvenil de las comunidades y rancherías alejadas de la cabecera municipal y de los centros de educación formal de música, concentrados en la ciudad de Morelia.

Breve mención sobre la etnomusicología en México

Hacia 1985, la licenciatura en Etnomusicología, antes nivel Técnico en Estudios de Folklore, de la otrora Escuela Nacional de Música, actualmente Facultad de Música, se consolidó y formalizó, en parte, con las intenciones de dotar y cubrir las necesidades de especialistas en el estudio de la música y de la danza indígena que requería el Departamento de Etnomusicología del INI.¹⁰ Pues se requería paliar la carencia de personal especializado que existía al interior del Instituto. Por otra parte, se pretendía alcanzar el objetivo de construir una etnomusicología mexicana que al cabo del tiempo se distanciara de la norteamericana, prevaleciente en esos años, tal y como esta lo hizo en oposición a la musicología comparada alemana, que desde principios del siglo XX privaba en Europa (Alonso, 2008b: 20).

Sin embargo, tal intención nunca se materializó, pues aunque desde 1985 la Facultad de Música forma y egresa etnomusicólogos licenciados, a la fecha la CDI no ha logrado crear una sola plaza de contratación para que dichos profesionales intervengan en la consolidación de una etnomusicología mexicana. Por lo tanto, tampoco hubo, ni hay actualmente, una colaboración académica, expresa y formal, entre la secretaría encargada de atender los asuntos de la población indígena y la UNAM o la Escuela Nacional de Antropología e Historia

⁹ Creo que si la transmisión de los saberes tradicionales de adultos y jóvenes se ha fracturado, es debido a que la comunicación entre ambos grupos generacionales se ha trastocado y uno de los factores de ruptura tiene su origen en la invisibilidad en la que a los viejos se les ha colocado. Por ello, tocar ese tema también fue una prioridad.

¹⁰ Información personal de Julio Armando Herrera López, quien fungía como Jefe del Departamento de Etnomusicología. Los antecedentes de la creación de la licenciatura se encuentran en el año 1975, cuando el Dr. Felipe Ramírez Gil encabezó, en la Escuela Nacional de Música, los incipientes primeros acercamientos a la disciplina con la creación del primer Taller de Etnomusicología (Cantú y Chamorro, 1978: s/p).

(ENAH), a pesar de que esta última institución comenzó a publicar trabajos sobre etnomusicología desde 1963 (Cantú, 1978: s/p).

En las primeras líneas de éste breve texto apunté que la etnomusicología puede entenderse como el estudio de las músicas de los pueblos porque:

La etnomusicología comprende el estudio de la música folklórica, de la música culta oriental y de la música en la tradición oral contemporánea, así como diversos parámetros conceptuales tales como su origen, el concepto de cambio musical, la música como símbolo, aspectos universales de la música, la función de ésta en la sociedad, la relación entre los diferentes sistemas musicales o sustratos biológicos de la música y la danza. Las tradiciones artísticas occidentales también están en su punto de mira, pero han sido pocos los trabajos realizados en esta área hasta la fecha (Myers, 2001: 19).

En este caso el prefijo *etno-*, nada tiene que ver con el concepto de *raza*, sino con el de *pueblo*, tal y como lo emplean la etnografía y la etnología, disciplinas básicas de la antropología cultural: La primera hace una descripción de la cultura, mientras que la segunda teoriza sobre la cultura (Grebe, 1976: 5). En este sentido, la etnomusicología intenta describir y teorizar sobre las realidades socioculturales de las músicas de los pueblos.

Algunos criterios empleados para la producción de documentos fonográficos

Con la aparición del fonógrafo en 1877 – invención que hizo posible la retención del sonido y la introducción del concepto de *cent* (1885), y por cuyo sistema resultaba factible la división de la octava en 1,200 partes iguales (Myers, 2001: 20-21) – la etnomusicología se definiría como la disciplina que investigaría y analizaría las músicas de tradiciones orales del mundo. De hecho, la etnomusicología comenzaría a perfilarse como tal a partir de que fue posible la grabación del sonido (Nettl, 2001: 127).

Pero es a partir de la década de los ochenta del siglo XX que con las modernas tecnologías de grabación sonora, grabación en video y las aplicaciones

informáticas, ha sido posible desarrollar nuevos métodos de análisis (Nettl, 2001: 118) de la etnomusicología contemporánea. Tanto es así que, por ejemplo, las técnicas de grabación estereofónica y *play-back*, utilizadas por Simha Arom para el análisis de las músicas de la República Centroafricana, le hicieron más accesible la audio transcripción de sus complejas polirritmias y polifonías (Myers, 2001: 31).

Para obtener una grabación con efecto estereofónico, solo bastan tres micrófonos dirigidos a una misma fuente emisora de sonido, uno a la izquierda, uno al centro y otro a la derecha (Sendra, s/f: 3). Pero no importa si son dos, tres, cuatro, seis, diez o más los micrófonos utilizados, lo que no puede variar es que, en la masterización final, todos los canales deben converger en dos únicas vías, izquierda y derecha, lo que se conoce como sonido estéreo.¹¹ Pues la intención del efecto estereofónico que se logra de manera artificiosa es el de “reproducir el espacio sonoro que existe en la escucha real” y el objetivo estriba en brindar al oyente la posibilidad de “discernir la posición de cada una de las fuentes sonoras” (Sendra, s/f: 5).

Algunos ejemplos de producción fonográfica

En mi caso, para elaborar un fonograma que contenga alguna expresión cultural sonora que pretenda reproducir con fidelidad la profundidad del campo acústico, no solo hago uso de la grabación y reproducción estereofónica, técnica que proporciona la sensación de relieve acústico (RAE, 2016), ya probada por el etnomusicólogo Simha Arom. También la realizo con el objetivo de fortalecer la captación de los armónicos de cada uno de los instrumentos musicales,¹² y para ello suelo hacer uso de los hoy existentes micrófonos de contacto y los sistemas digitales denominados multipista, como *protools*. Pues la ventaja que encuentro en la utilización de dicho sistema y micrófonos, es que me proporciona una gran

¹¹ “Del griego *stereos* (sólido) y *phone* (sonido). Se trata de la reproducción de audio en dos canales y por definición debe entenderse como el uso de más de un canal de audio para conseguir una sensación lo más cercana posible a la escucha natural” (Sendra, s/f: 1).

¹² “Serie armónica. Cuando una cuerda, o una columna de aire dentro de un tubo, vibra en toda su extensión, lo hace no sólo en la totalidad de su longitud, sino también en sus dos mitades, sus tres tercios, sus cuatro cuartos [de tono], etc., simultáneamente [...] Las vibraciones de las mitades, los tercios y los cuartos, etc., producen al mismo tiempo sonidos más agudos y débiles que «colorean» el sonido principal. Estos sonidos se llaman armónicos o parciales” (Bennett, 2003: 273-274).

plasticidad a la hora de grabar en campo o en estudio, y una favorable manejabilidad al instante de llevar a cabo los procesos de masterización y edición de la música que en su momento esté mezclando.

Dicho así, el sistema digital multipista me proporciona la factibilidad de abrir un canal, que es lo normal, o dos o tres canales de micrófonos por cada fuente emisora de sonido; es decir, me permite potenciar la claridad con que se graban los armónicos propios de cada instrumento musical. De igual manera también me proporciona la posibilidad de abrir igual número o más de canales virtuales al momento de realizar la postproducción. En todo caso, la ventaja del uso del sistema radica en que: 1) Para un solo artefacto emisor de sonido tengo la opción de crear uno o más canales que me posibilitan lograr una captación clara y fiable de los armónicos o timbres¹³ del cuerpo emisor al momento de la grabación. 2) En la edición, la apertura de N número de pistas virtuales resulta de gran ayuda, porque con el auxilio de estas, en caso de así requerirlo, se podría robustecer la presencia de los armónicos.¹⁴

Finalmente, al mezclar todos los canales en solo dos, la estereofonía que se obtiene suele proporcionar una sensación de sonidos más robustos, definidos y envolventes, sin que ello signifique la pérdida y/o maquillado de la originalidad tímbrica de los instrumentos musicales grabados.

Pero tal decisión no se puede tomar a la ligera porque también depende del criterio que proporciona la experiencia personal como practicante de la música, de las circunstancias y de los objetivos específicos que se deseen obtener con tal operación. Es decir, no se pueden abrir canales sin planeación y sin un cálculo previo de los resultados que se pretenden obtener. Sobre todo si lo que se pretende obtener del fonograma es un documento que reproduzca con la mayor fidelidad posible la calidad, la cualidad y la coloratura tímbrica propia de cada uno de los instrumentos o voz humana que conforman la orquestación.

¹³ “Timbre. La cualidad característica del sonido de un instrumento o una voz. El timbre es lo que diferencia, por ejemplo, al clarinete de una trompeta o de un violín, aunque los tres toquen exactamente la misma nota [...] Sin embargo, el factor más importante está relacionado con los *armónicos*. [...] Las fuerzas relativas de los armónicos y la forma en que se mezclan es lo que determina principalmente el timbre característico de un instrumento, así como también el brillo (o falta de brillo) de su sonido” (Benett, 2003: 304).

¹⁴ Dicho procedimiento que empleo es importante porque en la futura edición evitará trucar o maquillar errores de pérdida de ganancia del sonido, que con frecuencia se suelen cometer durante la grabación.

Dicho en términos prácticos, por ejemplo, decidí que la calidad y cualidad tímbrica del saxofón tenor en “Bb”, si bemol, contenido en el producto terminado del CD *-Canten, canten arrieritos... Rescate de la tradición, formas musicales y vocales de la danza de arrieros del género de ‘Hacienda’ del pueblo de San Bartolo Ameyalco. Vol. 1 (Rodríguez, 2001) -* se reprodujeran idénticas, con todo y defectos mecánicos, técnicos y de ejecución, al saxofón tenor en “Bb”, si bemol, que se capturó el día de la sesión de la grabación.¹⁵

Por lo tanto fue así como finalmente concluí necesario abrir un total general de sesenta y dos canales virtuales del sistema multipista *protools pro*, mismos que utilicé para efectuar operaciones de balanceo y compensación de las salidas de captación del foco acústico de los micrófonos que producían los continuos movimientos de los músicos.

En lo personal, uno de los criterios que en el pasado he privilegiado, y que en la actualidad sigo reproduciendo al momento de realizar una producción fonográfica, cualquiera que esta sea, es justamente el de la obtención de la fiel calidad, cualidad y coloratura tímbrica de cada uno de los instrumentos, de cada una de las diferentes músicas. Y esa meta la alcancé a partir de tener presentes tres factores básicos pero fundamentales, como son: la teoría musical, la organología¹⁶ y la física de la acústica. Por ejemplo, respecto a la teoría de la música y la acústica, recomiendo que se deben conocer los timbres y la tesitura¹⁷ de cada uno de los instrumentos que componen las familias de instrumentos musicales de origen occidental. Lo que directamente nos lleva a los terrenos de la organología, es decir, al conocimiento de los instrumentos musicales generalmente clasificados dentro de la familia de los aerófonos, los cuales funcionan por la inducción de una columna de aire; de los cordófonos, que vibran por el frotado, rasgueado o pulsado de las cuerdas; de los membranófonos, que suenan por la percusión o frotación de una membrana asegurada a un bastidor

¹⁵ En caso de dicho CD, el criterio que empleé para la apertura de canales que habilité en la grabación, como en la producción y postproducción, dependió del número de elementos que integraron la orquestación del conjunto, pero además, aquí considero lo esencial, de la experiencia personal que como músico y antropólogo he adquirido a lo largo de mi práctica profesional.

¹⁶ “Organología. Del gr. *Órganon*, instrumento, y logos, tratado. Estudio sistemático de los instrumentos musicales, abordando su clasificación, constitución, enumeración y descripción” (Sobriño, 2000: 345).

¹⁷ “Tesitura. Término que puede referirse a (1) el registro natural de una voz, o (2) el registro general de una voz o un instrumento en una composición, sin incluir necesariamente las notas excepcionalmente a agudas o graves” (Benett, 2003: 303).

de alguna forma geométrica; de los idiófonos, que emiten sonido a partir de la acción de percutir, agitar, frotar o rasguear el artefacto de textura blanda o sólida; los electrófonos, que funcionan por la inducción de una corriente eléctrica que acciona una serie de circuitos programados para tal efecto; y los mixtos como el piano, que funciona a partir de la percusión de una tecla, misma que a la vez impulsa un martinete que percute un par de cuerdas tensadas sobre una placa de hierro colado.

Así, el conocimiento y dominio de estos y muchos otros conceptos de la teoría, de la práctica como músico y del contexto sociocultural que de manera obligada debo tener presente, son de gran utilidad al momento de resolver, elegir rutas y criterios de acción al producir un fonograma que contenga características diferentes a las músicas pop, rock o folklóricas. Sobre todo porque como ningún género es igual a otro, ningún proceso de trabajo es igual a otro; cada uno de ellos plantea la resolución de problemáticas, técnicas, tecnologías y metodologías distintas a emplear, incluso a veces radicalmente opuestas unas de otras.

De esta manera, el otro CD, *Canten, bailen arrieritos... Valoración y divulgación de la tradición, formas musicales y vocales de la danza de arrieros del 'género de Xalatlaco'*. Vol. 2 (Rodríguez, 2003), lo realicé bajo criterios y parámetros bastante diferentes a los empleados en el CD de la danza de los arrieros del volumen 1, *Canten, canten arrieritos...* Pues aunque ambos poseen la generalidad de ser danzas de arrieros, se encuentran constituidos por dotaciones orquestales, y sonoridades regionales sustancialmente diferentes entre sí.

Otra ventaja importante que obtengo al emplear un sistema multipista en la producción de un fonograma de música tradicional, radica en la oportunidad de usar herramientas de compresión del sonido. Porque estas posibilitan comprimir el N número de canales que se tengan abiertos, haciéndolos parecer uno solo. Pero debo aclarar que para el proceso de grabación, edición, mezcla y masterización de un documento que contenga sonidos especiales –como el de la guitarra de golpe de la región Sierra Costa de Michoacán– sí puede existir la libertad de usar una amplia gama de efectos de audio, a reserva de usar algunos de estos con suma moderación. Pues como investigadores debemos tener presente que el concepto de sonoridades que generalmente registramos, las

cuales no precisan ser consideradas como tradicionales, requieren de criterios y procesamientos particulares. Por lo tanto, no se justifica el uso excesivo de efectos especiales. En realidad suele ser todo lo contrario. A veces, incluso, ni se precisa del uso de ningún tipo de efecto, incluyendo los de reverberación.

Y ya para concluir este breve apartado, en el que he tratado de exponer algunos de mis procedimientos técnicos y tecnológicos que utilizo en cada uno de los fonogramas producidos, ahora agregaré el no menos importante concepto modélico de la distribución instrumental de la orquestación sinfónica de gran concierto. Dicho concepto es el responsable de constituir la imagen sonora que, a manera de método, auditivamente tengo presente al momento de integrar las sonoridades de una producción fonográfica.

La imagen auditiva de la orquesta sinfónica de gran concierto como modelo integrador en la orquestación de la producción fonográfica de la música tradicional

Si poseemos la experiencia visual y auditiva del formato de la distribución instrumental de la gran orquesta sinfónica, filarmónica o de la orquesta de cámara¹⁸ en una sala de conciertos, y si además hemos experimentado la ejecución musical dentro de una de estas o, en su defecto, nos hemos situado frente a ellas; entonces podremos apreciar que en la media luna que conforma la distribución orquestal, recorre un matiz acústico que va de izquierda a derecha. Es decir, con respecto al espectador, al extremo izquierdo se encuentran ubicados todos los instrumentos melódicos de rango y tesitura aguda, al centro los medios, y a la derecha los de tesitura grave. Y por detrás de todos ellos,

¹⁸ “Orquesta. Del lat. *orchestra*, y éste del gr. *orjestra*, espacio circular, frente al proscenio, reservado al coro en el teatro helénico clásico. [...] En sentido moderno, orquesta es, en términos generales, un conjunto instrumental superior a diez ejecutantes que, a partir de ese límite, puede reunir un número reducido o numeroso de instrumentos homogéneos o heterogéneos” (Sobrino, 2000: 346); “Orquesta sinfónica. Término con el que se designa una orquesta de grandes proporciones, adecuada para la interpretación de grandes partituras como, por ejemplo, las sinfonías del siglo XIX. [...] Orquesta de cámara. Término del siglo XX que designa una orquesta pequeña que consiste, por ejemplo, en una sección de cuerdas y una selección de instrumentos de viento (individuales o en parejas), aunque se excluyen normalmente los trombones y tubas. La orquesta de cámara resulta ideal para interpretar obras del siglo XVIII, como las sinfonías de Haydn y Mozart” (Bennett, 2003: 220).

formando una hilera, todos aquellos instrumentos considerados como no melódicos, generalmente conocidos como percusiones.

Si así ha sucedido, entonces tendremos la capacidad sensitiva de apreciar que de manera similar al formato de distribución sonora de la gran orquesta europea, desde su forma más elemental o compleja, lo podremos encontrar reproducido en casi todas las agrupaciones musicales de los grupos socioculturales de México. Pues no podemos soslayar que tanto la cultura musical indígena como la mestiza mexicana son la herencia, el resultado de una prolongada y lenta aculturación musical europea que da inicio a partir de la conquista española del siglo XVI (Turrent, 1997). Por lo tanto, el acercamiento a las diferentes músicas de ambos grupos sociales del país me ha mostrado que las dotaciones instrumentales de cualquier agrupación musical invariablemente reproducen el formato de la gran orquesta de origen occidental, porque a lo largo de la historia nacional así se ha adoptado.

Basta mencionar que, si ponemos atención, desde una agrupación de trío huasteco, por ejemplo, hasta las diferentes bandas musicales guerrerenses, oaxaqueñas o michoacanas que hoy en día existen en el país, de alguna manera siguen reproduciendo el mismo patrón de distribución orquestal de la sinfónica y la *función armónica* occidental.¹⁹ Es decir, si nos situamos de frente a cualquiera de este tipo de agrupaciones elementales, al igual que en una formación sinfónica, veremos que a la izquierda se ubican los instrumentos agudos; al centro, los de sonidos medios; a la derecha, los de sonidos graves; y detrás de la agrupación, las percusiones o ruidos. Por lo tanto, el tener presente dicha información al momento de proyectar y desarrollar cualquier proyecto fonográfico me ha sido y es de suma relevancia, porque es a través del conocimiento orquestal que logro establecer el diseño de los relieves del plano acústico que al final quiero plasmar.

Así la utilización de las diversas herramientas del sistema multipista, más el concepto de la distribución sinfónica, en lo posible, me auxiliaron a clarificar y cualificar cada una de los instrumentos musicales de la orquestación al momento

¹⁹ “El estudio de estas influencias requiere, incluso, el reconocimiento de ciertos rasgos y conceptos cruciales de la música occidental, por ejemplo el sistema de la armonía funcional, la importancia de los grandes conjuntos, la importancia de la notación, el predominio de ciertos instrumentos como el piano, el violín y la guitarra” (Nettl, 2001: 126).

de la mezcla final del audio. En consecuencia, al mezclar los diferentes canales y texturas sonoras procuro no alejarme de dos principios que considero fundamentales en la producción fonográfica: 1) Respetar siempre el orden de la jerarquía acústica de la lógica sinfónica de sonidos ordenados de izquierda a derecha. 2) Por medio de las herramientas electrónicas de los sistemas multipista, busco el equilibrio de la grabación entre la claridad del sonido y el control de anomalías acústicas del medio ambiente.

Todos estos aspectos tuve que tomarlos en cuenta, pues los productos, además de estar pensados para un público en general, también están planeados para el escucha especializado que requiere de mayor calidad en la claridad de cada una de las cuerdas; sobre todo para el momento en que el especialista requiera extraer del producto un análisis estructural armónico y polifónico, o bien, le sea necesario realizar una audio transcripción de la música.

Así, al ejercitar la aplicación de mi visión para concebir la elaboración de un fonograma de la música tradicional regional michoacana, obtuve como resultado el CD *El son de tabla o sones para baile de golpe, del municipio de Arteaga, Michoacán* (Rodríguez, 2008), mismo que figura como una concreción de mi experiencia etnomusicológica y que de alguna manera sintetiza parte de los procedimientos que hasta aquí he expuesto. Pero además, como consecuencia de ello, se le agregó un plus que no había esperado, porque algunos jóvenes músicos me han expresado que por la limpieza y claridad de la grabación, les ha resultado fácil *orejear*²⁰ los sones para aprender a tocarlos y reproducirlos dentro del contexto festivo del fandango.²¹

²⁰ “Oreja. Parte exterior del órgano del oído. (Col). Sentido del oído. Tengo buena oreja y lo oigo todo [...] Orejear. Mover las orejas”. (Seco, 1999: 3307-3308). En la jerga del oficio de la música el término orejear, también es sinónimo de *lirico*, o aprendizaje por oído y ambos aluden a la distinción de aprender a dominar un instrumento musical sin la mediación de una educación formal de la música. “Lirico –ca. [Género de poesía] en el que el autor expresa sus propios sentimientos”. (Seco, 1999: 2853).

²¹ “Fandango. 1. Antiguo baile español, de movimiento rápido y en compás de tres tiempos, que acompaña con guitarra y cuyo ritmo, análogo al de la malagueña y la rondeña es tocado por dos tocadores de castañuelas, que repiten tres veces cuatro compases entre dos coplas cantadas [...] Esta danza se baila todavía hoy en Andalucía. En México dio origen al jarabe” (Sobrino, 2000: 192). Además el fandango es sinónimo de fiesta o convivencia de carácter secular en el que tiene cabida la ingesta de alcohol y la ejecución espontánea individual o grupal de una amplia diversidad de géneros musicales y bailables, no sólo mexicanos sino también extranjeros.

Desarrollo de proyectos autogestivos en el ámbito de la educación no formal de la música tradicional michoacana

Ahora de manera breve expondré algunas de las estrategias que fueron creadas e implementadas para desarrollar talleres que en su momento intentaron resolver problemáticas en el rubro del deterioro de la enseñanza-aprendizaje de la música, del baile y de la danza tradicional,²² en éste caso, de Michoacán. Ya que en esos momentos se detectaba una aparente apatía y desinterés, por una parte, de los jóvenes por aprender, y por otra, de las autoridades municipales por fortalecer la permanencia de las tradiciones sonoras y kinestésicas (dancísticas) de sus viejos guardianes de sus tradiciones.

Diagnóstico

A mediados del 2006, en el marco del actualmente desaparecido programa estatal de Desarrollo Musical Municipal en Tierra Caliente, fui invitado por la Secretaría de Cultura del estado de Michoacán a participar en una solicitud de atención, en el ámbito del desarrollo musical tradicional, que le giró el municipio de Arteaga. Tal petición expresaba la necesidad del envío de profesores que impulsaran la formación de bandas de música de estilo sinaloense, y talleristas en la enseñanza de la actuación teatral.

Sin embargo, en el documento de solicitud no existía ni una sola palabra o petición alterna que aludiera al apoyo, fortalecimiento o investigación de las músicas, las danzas y los bailes tradicionales existentes en dicha región. Situación que generó preocupación entre los funcionarios responsables de dicho programa. Porque a través del documento era posible percibir que las autoridades encargadas del desarrollo cultural del municipio de Arteaga estaban soslayando las músicas de los sones y jarabes de arpa, los bailes de tabla, las

²² “El baile y la danza tradicional se manifiestan por medio de un patrón o modelo de movimientos corporales expresivos, que son transmitidos anónima y espontáneamente por la transmisión oral y la imitación” (Sevilla, 1983: 8-9). Parafraseando lo dicho por Amparo Sevilla, de manera similar, la música tradicional también se manifiesta a través de modelos expresivos corporales como las gestualidades faciales, y es transmitida a través de la vía oral e imitativa.

canciones rancheras y las danzas de las *funciones* religiosas nativas del municipio. Por ello consideraron pertinente la decisión de reorientar la solicitud de apoyo en una dirección en la que, en primera instancia, se privilegiaran y beneficiaran las músicas nativas de la región, antes de llevar la enseñanza de bandas de música ajenas a su tradición.

Así, bajo tales antecedentes empleados como argumento, dicho Programa de Desarrollo Musical de Tierra Caliente expresaba la solicitud de mis servicios y la opinión que, como especialista en etnomusicología, pudiera verter sobre la pertinencia de priorizar la investigación y el fortalecimiento de la música tradicional de Arteaga. Fue así que se tuvo que dejar pendiente para otro momento futuro la planeación de la integración de bandas de viento, ya que, en palabras de los funcionarios, “la música casi endémica de Arteaga” requería de atención prioritaria.

Obviando mencionar que aceptaba el reto que representaba la propuesta del empleo, lo primero que comenté fue el hecho de que la situación de deterioro musical en la que se encontraba de Arteaga no era diferente a las que de manera generalizada vivían la mayoría de las culturas musicales a lo largo y ancho del país. Por lo tanto, lo que se planteaba como imperante era detectar cuáles podrían ser las causas, factores y procesos de cambio de las tradiciones musicales y dancísticas que pudieran estar presentes en Arteaga.²³ En consecuencia de esto, resultaba necesario poner en marcha lo que en esos momentos llamé como una somera introspección etnográfica, que me permitiera realizar un diagnóstico de la situación musical del municipio.²⁴ Pues expuse que solo a través de la investigación en campo se podría obtener la información mínima necesaria que me permitiría desarrollar una propuesta de metodología

²³ El concepto de proceso o procesual resulta del enfoque etnomusicológico en el que los procesos se priorizan sobre las formas; esto quiere decir que los tipos de músicas que se estudian dejan de ser el punto central, para que en su lugar, se sobrepongan las maneras en que se estudian dichas músicas (Merriam, 2001: 69). “Los etnomusicólogos en realidad están más interesados por ver cómo cambia la música en general: por medio de qué mecanismos y con qué regularidad [...] Podemos distinguir entre los cambios estimulados desde dentro de la propia cultura, y quizá inherente a los propios sistemas culturales y musicales, y los cambios que son resultado del contacto con otras músicas y otras culturas” (Nettl, 2001: 124).

²⁴ Por supuesto que antes de partir hacia la primer introspección etnográfica, como parte del método de la investigación social, también realicé una búsqueda y consulta de todas las fuentes históricas, estadísticas y antropológicas a mi alcance que me informaran sobre el municipio de Arteaga, Michoacán. Posteriormente, cuando un proyecto semejante se hizo extensivo al municipio de Tumbiscatío, procedí de manera similar.

de trabajo a la medida que demandaba la problemática del lugar. Porque hasta esos momentos, agregué, tampoco conocía a nadie de allá y nunca antes había estado en alguna parte de dicha entidad federativa.

Así fue que, bajo lo argumentado y con el objeto de desarrollar una propuesta y plan de trabajo, aprobaron el financiamiento de una estancia para el penúltimo mes de 2006. Estancia que me permitió recoger información de primera mano sobre la situación musical y dancística existente en la comunidad. Y aunque el periodo de permanencia en el municipio fue extremadamente corto, pude notar, entre otros factores, cuatro aspectos importantes que posteriormente se convirtieron en los ejes conductores del desarrollo y planificación de este y otros proyectos que le siguieron en la región Sierra Costa como Tumbiscatío y, aunque en menor medida, también Tepalcatepec.

Así, la observación y la evaluación etnográfica arrojaron que: 1) Tanto los músicos como los bailarines experimentados, en su mayoría de edad avanzada entre los sesenta y los noventa años, no tenían acceso a ningún tipo de empleo remunerado. 2) Que al no existir una sintaxis de lenguaje comprensible entre las generaciones seniles y las juveniles, la comunicación se encontraba prácticamente fracturada; situación que los convertía en dos grupos incapaces de establecer un diálogo que propiciara la transmisión oral de conocimientos, por una parte. 3) Por otro extremo, como consecuencia dicho defecto de comunicación, también se propiciaba la desvalorización de los saberes tradicionales y la pérdida o relajación del respeto hacia sus adultos mayores. 4) Además, a dichas problemáticas se sumaban cuestiones relacionadas con la discriminación de género hacia las niñas interesadas y deseosas de participar en los talleres que dirigían algunos de los maestros tradicionales más longevos.

La praxis

Así, con la información recabada, el primer taller, llamado “Planteamiento y plan de trabajo metodológico para la enseñanza musical dentro de un ámbito no formal”, mismo que se echó a andar en la Casa de la Cultura del municipio de Arteaga, fue diseñado para que:

1) En la medida de lo posible, y durante todo el tiempo que durara el taller, los ancianos, músicos y bailadoras, que participaran como profesores percibieran una gratificación económica por la prestación de sus servicios. Pues los objetivos particulares del taller consistían en: a) Valorizar la labor de los profesores tradicionales como una actividad profesional. b) Registrar los procesos y mecanismos de enseñanza oral con el fin de estructurar, en un futuro, un sistema de enseñanza de la música tradicional de la comunidad.

2) Mi labor específica, además de la coordinación general, consistía en desempeñar un papel de mediador que facilitara el entendimiento entre ambas generaciones que, a veces, hasta antagónicas se mostraban. Pues los jóvenes, al tener acceso a otras fuentes más dinámicas y digeridas de información como el internet y la televisión, presentaban una actitud impaciente e intolerante frente a las formas tradicionales de transmitir la información de los adultos mayores.

Formas *anticuadas* de transmisión tradicional de la música y la danza que generalmente suelen ser más lentas, tortuosas y complicadas. Ya que una de las características particulares de dicho tipo de transmisión de conocimientos consiste en que los abuelos no tienen por costumbre detenerse a proporcionar detalle y explicación sobre sus acciones. Es decir, los chicos impacientes, visiblemente irritados, generalmente se alejaban de las lecciones de sus profesores tradicionales bajo los argumentos de “que no los entendían” y “que tampoco no les enseñaban nada”, de ahí sus consideraciones como anticuadas las formas de enseñanza de los abuelos.

Sin embargo, pude observar que no era del todo cierto el argumento de que en las sesiones, que no sobrepasaban los 40 minutos de duración, los profesores no les enseñaban nada. Sucedió todo lo contrario, cada clase estaba cargada de valiosa pero excesiva información, acompañada, eso sí, de poca o nula explicación. Información que, por las maneras en que se transmitía, a los jóvenes, en especial a los adolescentes, les resultaba complicada de digerir e imitar. Situación nada cómoda que los llevaba a un cierto límite de frustración que a veces canalizaban con actitudes groseras hacia su profesor.

Fue entonces cuando, como mediador, en algunos casos apliqué la estrategia de que el profesor primero me transmitiera la lección de manera privada. Pues pensaba que si yo la comprendía antes que los jóvenes, entonces

podría auxiliarlo con la intervención de algunas explicaciones pertinentes, ejemplos musicales, dibujos y anotaciones en el pintarrón. A fin de cuentas, la implementación de dicha estrategia no resultó ser tan equivocada, ya que a la larga mejoró sus procesos de comprensión y, en consecuencia, el respeto de los jóvenes hacia sus ancianos maestros, así como el aprovechamiento de las clases dancísticas y musicales.

En este último punto que voy a tratar, la problemática de la discriminación femenina fue la más agotadora y desgastante a la que diariamente tenía que hacerle frente. Y esto fue así porque la solución requería de una fina labor de convencimiento de que las niñas, al igual que los niños, tenían idénticos derechos de acceder y participar activamente en cualquiera de los talleres de su elección. Sobre todo porque entre algunos de los venerables ancianos persistía la sólida creencia de que “las niñas no sirven para la música”. Postura que los llevaba a rechazarlas y privarlas de su derecho a participar en el taller.

Posteriormente, unos años después, 2010-2011, se me volvió a presentar la oportunidad de diseñar y coordinar otro proyecto en el campo de la educación no formal, pero esta vez ampliado porque no solamente se atendió al municipio de Arteaga, sino también abarcaba al de Tumbiscatío.

Este nuevo proyecto, que tuvo como antecedente la experiencia adquirida con el trabajo anterior, fue llamado “Taller de capacitación para multiplicadores en los procesos de enseñanza-aprendizaje del arte tradicional: música y danza de Tumbiscatío y Arteaga, Michoacán. Planteamiento y plan de trabajo metodológico para la enseñanza musical y dancística dentro de un ámbito no formal”.²⁵ Solo que ahora con la nueva modalidad de tratar de formar multiplicadores, profesionistas nativos u oriundos de las comunidades, académicamente formados en el área cultural; pero en este aspecto los resultados fueron desastrosos. Sin embargo, la experiencia obtenida a partir de la puesta en marcha del ejercicio en ambos municipios me permitió esbozar líneas metodológicas que se podrían implementar para otra ocasión. Solo que

²⁵ Este proyecto fue subvencionado por el Programa para el Desarrollo de la Sierra-Costa y el Bajo Balsas de Michoacán, dependiente de la Coordinación de Planeación para el Desarrollo del Gobierno del Estado de Michoacán y el Programa Estatal de Desarrollo Cultural Infantil “Alas y Raíces”, dependiente de la Secretaría de Cultura de Michoacán.

por el momento y por razones de espacio, esas consideraciones quedarán excluidas de la presente exposición.

El trabajo de recolección de fuentes orales en campo, fase central de investigación de las significaciones de la *uirhinkua* de Ahuiran, Michoacán

En las líneas siguientes, para finalizar la exposición sobre mis experiencias en campo, realizaré algunos comentarios sobre la manera en que he trabajado para lograr el acopio de datos etnográficos útiles y afines a mi tema de investigación doctoral. Tema para el que el método de investigación, las técnicas y las tecnologías empleadas para registrar los testimonios y las acciones de cambio de tradiciones sonoras vivas, como la *uirhinkua* de la comunidad de Ahuiran, han resultado de gran utilidad. En este sentido, la puesta en práctica del método de observación participativa, auxiliada de las tecnologías de las cámaras compactas de grabación en video y el empleo de algunas técnicas de videograbación, son el punto focal de lo que voy a comentar.

PERO PRIMERO, ¿QUÉ ES LA UIRHINKUA?

Es un instrumento musical de percusión parcialmente ahuecado o vaciado por una ranura que el constructor le hace en el extremo superior del cuerpo semicilíndrico. Puede estar hecha de madera de capulín, tepamo, cirimo o jaboncillo, a la que le dan forma animal, generalmente de un pequeño bóvido al que llaman de tres maneras: *torito*, *becerrito* o *vaquita*. Se construye a partir de un tronco cilíndrico de aproximadamente veinte centímetros de diámetro por unos setenta u ochenta centímetros de largo. Y es precisamente de la vista frontal del cilindro de donde obtiene su nombre, *uirhinkua*, que en la variante lingüística purépecha de Ahuiran significa “redondo que suena”.

La particularidad sonora de la *uirhinkua* radica en que es de naturaleza mono tonal,²⁶ es decir, que debido a la hendidura que se le realiza en el lomito y a que no posee lengüetas, solamente es apta para producir un tono o un único sonido indeterminado que se genera con unas baquetas al ser estrelladas muy cerca o sobre los bordes de la ranura.

La característica principal de dicho artefacto radica en que es un instrumento musical que se reserva para usos exclusivamente rituales del primero de febrero, víspera de la fiesta de la Candelaria del día 2, y en los días de las fiestas del Carnaval, del lunes al Miércoles de Ceniza.

La particularidad principal de Ahuiran es que se trata de una comunidad que, en la práctica de sus tradiciones festivas y musicales, aún conserva una significativa cantidad de prácticas rituales de probable origen prehispánico. Por ello, para abordar tal problemática, resulta esencial la recolección y comprensión de los procesos sociales, estructurales, funcionales y simbólicos que, presupongo, hacen posible la persistencia del fenómeno sonoro que involucra a la sociedad y a la *uirhinkua*. Y para ello el trabajo de campo se perfila como el proceso esencial que me puede proporcionar los datos necesarios para un acercamiento a su comprensión.

*COMENTARIO BREVE SOBRE EL USO DE TÉCNICA Y TECNOLOGÍA EN EL TRABAJO DE CAMPO
PARA LA INVESTIGACIÓN DE LA UIRHINKUA*

Como hasta aquí se puede apreciar, esta es una propuesta de investigación que se enmarca dentro del enfoque explícitamente sincrónico de los estudios de la música de tradición oral; por lo tanto se basa en la etnografía del presente de los discursos narrativos, nativos de la comunidad.²⁷

²⁶ “Tono. 1 Un intervalo de dos semitonos (una 2ª mayor). Por ejemplo: de Do a Re; de Re a Mi; o de Mi a Fa sostenido. 2 Un sonido de altura definida” (Bennett, 2003: 307).

²⁷ “En lo sincrónico encuentran aquí su lugar los estudios actuales de la música en un lugar y en un tiempo concretos, los estudios sobre formas construidas históricamente como una herencia del pasado. [...] La construcción histórica puede también como lo diacrónico, el estudio fuera-del-tiempo del cambio musical o historia de la música” (Rice, 2001: 163-164). “Los enfoques sincrónicos y diacrónicos no son más que dos maneras de ver y considerar una misma realidad [...] La distinción entre el enfoque diacrónico (histórico y evolucionista) y el sincrónico (estructural y funcionalista) se ha manifestado de manera constante en la etnología moderna y no es posible ignorarla” (Palerm, 1997: 7).

Dado que el trabajo de campo y la etnografía conforman la metodología que nos puede proporcionar la materia prima necesaria para el análisis que nos proponemos realizar, es necesario revisar primero lo que la antropología nos dice al respecto. Julio Teddy García nos comenta que:

A esta forma de investigación también se denomina método cualitativo. [...] Algunos antropólogos consideran el trabajo de campo como una técnica de investigación, ya que es un medio que el antropólogo utiliza para establecer un vínculo entre el investigador y el dato. No obstante, el trabajo de campo es más que una técnica de investigación. En su realización se utilizan técnicas como la observación directa, la observación directa participante, las entrevistas y la genealogía, el censo; y otras más recientes, como el uso de ciertas tecnologías para registrar el material o el dato, las fonograbaciones, las fotografías, los audiovisuales, etcétera (García, 2006: 60-63).

Al igual que la antropología utiliza el método y las técnicas del trabajo de campo para realizar las etnografías de sus investigaciones, la etnomusicología, con adecuaciones, también hace uso de estos mismos recursos metodológicos, solo que los utiliza para registrar el sonido del tejido social de la localidad que investiga. En este caso, de Ahuiran.

Durante la puesta en práctica de la observación directa participativa, además del uso del cuaderno de campo y la batería de preguntas, para la labor etnomusicológica, los modernos equipos electrónicos de grabación adquieren mayor relevancia de lo que en otras disciplinas pudieran tener.²⁸ De hecho, la etnomusicología surgió a partir de que la tecnología posibilitó la grabación del sonido en cualquier soporte de registro, circunstancia social y situación geográfica.²⁹ Pues al tener la oportunidad de volver a escuchar repetidas veces la

²⁸ “Las técnicas, métodos y tecnologías –grabación sonora, grabación de video, aplicaciones informáticas– han desempeñado un papel principal” (Nettl, 2001: 118).

²⁹ “Virtualmente, la etnomusicología nació a partir de la invención del sonido grabado” (Nettl, 2001: 127). “Las nuevas tecnologías permitieron nuevos análisis como por ejemplo el video o la técnica del *play-back* en los trabajos de Ruth Stone sobre los *kpelle* de Liberia (1982). Para facilitar la transcripción de complejas polifonías de la República Centroafricana, Simha Arom utilizó técnicas de grabación en estéreo y *play-back*, prácticas a las que los músicos se prestaban como auténticos colaboradores científicos, decidiendo las sucesivas etapas de la investigación” (Myers, 2001: 31).

música grabada, al etnomusicólogo le permitió analizar y realizar las transcripciones necesarias para el análisis de la cultura musical en cuestión.

Así, Alan Merriam apunta que: “el trabajo de campo constituye una parte fundamental de la investigación etnomusicológica, proponiendo un modelo de trabajo que tuviera en cuenta las ideas que tienen las culturas sobre la música, su comportamiento ante ella y el sonido musical en sí mismo” (Myers, 2001: 25).

En mi caso, la experiencia en el trabajo de campo me ha mostrado que el empleo de la videocámara digital modelo *handycam* (pequeño formato semiprofesional) resulta ser excepcionalmente práctico y funcional.³⁰ Ya que debido a su compacto volumen y maniobrabilidad no parece ser tan invasiva e intimidatoria en el momento crucial de videogravar una entrevista individual o grupal, o bien, un evento musical en un espacio cerrado. A diferencia de las videograbadoras profesionales de gran tamaño, las cuales resultan ser estorbosas e intimidatorias, con las de pequeño formato generalmente se pueden evitar dichas problemáticas e incomodidades.

Creo que si la *handycam* no intimida a las personas de Ahuiran, por lo menos no demasiado, es porque existe una familiaridad ante la presencia de ella. La simpatía que los habitantes experimentan ante la pequeña videocámara que empleo para trabajar se debe a que están habituados a usarla como un medio de comunicación entre los que se quedan y los que se encuentran en otros estados del país o en el extranjero, creando así un circuito de vínculos e intercambio de datos e información.

³⁰ “La etnomusicología se ocupa de la música que se transmite a través de la tradición no escrita. Por lo tanto, su estudio depende del sonido grabado, el que se transforma en el material de investigación” (Holzmann, 1987: 37). Y yo agregaría ‘del sonido y acción videograbada’. La *handycam* que por el momento me resulta ideal en el área de trabajo de campo es una Canon FS200 HQ (*High Quality*), la cual utiliza una diminuta *memory card* de 16 o 32 GB (*Giga Bytes*) de capacidad de memoria, dispositivo auxiliar de entrada y salida de audio, un puerto USB (*Universal Serial Bus*) para transferencia de datos y una batería ion-litio de hasta cuatro horas de autonomía. Por ahora las pequeñas tarjetas de memoria son bastante prácticas porque además de ser económicas, su diminuto tamaño elimina el uso de consumibles como casetes de cintas, discos compactos o minidiscos DVD, los cuales resultan ser sensiblemente costosos e imprácticos porque se tiene que cargar con un buen número de ellos y su capacidad de almacenamiento es bastante limitada.

En cambio, una sola de estas pequeñas tarjetas proporciona hasta tres o seis horas, según sea el caso, de grabación continua en modo XP (*High Quality*), que es la máxima calidad de grabación que en la investigación se debe utilizar. Otra prestación, que para la investigación etnomusicológica es profesional y fundamental en el uso de una videocámara, es el módulo auxiliar de entrada y salida de audio. A través de la conexión de entrada se tiene la posibilidad de conectar un micrófono externo, y por la de salida, unos audífonos que permiten monitorear los niveles de señal de audio al momento de grabar.

Por el momento no es necesario abundar en detalles sobre los métodos de registro de los datos que he encontrado en el trabajo de campo, pero sí quise hacer patente un aspecto de la metodología que empleé para realizar mi etnografía. Sobre todo porque, aún para la misma etnomusicología, el uso de la videocámara como técnica de recopilación de registro *in situ* sigue siendo poco valorada, foco de estas líneas.³¹ Sin embargo, para mis propósitos, hasta ahora ha sido una herramienta suplementaria de registro insustituible para el análisis sociomusical que me he propuesto emprender, con el fin de desentrañar los motivos de pervivencia de la *uirhinkua* de la comunidad de Ahuiran.

A manera de conclusión

Desde mi experiencia en el campo del estudio de la fenomenología del sonido de las culturas musicales y basado en los procedimientos metodológicos de la etnomusicología contemporánea y un poco de la metodología pedagógica freirana, fue que obtuve la posibilidad de realizar los proyectos de apoyo y fortalecimiento de la música y la danza de la región Sierra Costa. Situación pragmática de donde surgieron los productos logrados, tales como: 1) El acercamiento a la sensibilización y valorización de la población por sus viejos guardianes de sus tradiciones y 2) Un CD del son de golpe y un libro llamado *Contando al tiempo* (Rodríguez, 2008b), publicación que recogió una pequeña porción de la oralidad viva de Arteaga. Fonograma y libro que desde sus inicios los contemplé como materiales didácticos de apoyo, encaminados a reforzar las labores de la enseñanza-aprendizaje del paréntesis número uno.

Y respecto a la investigación sobre las posibles significaciones de la *uirhinkua*, misma que plantea una problemática de orden hermenéutico, lo que pretendo es aplicar mi experiencia adquirida con anterioridad, más los nuevos conocimientos multidisciplinarios obtenidos a lo largo del programa doctoral del Estudio de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán A. C.

³¹ “Las grabaciones de video han desempeñado un papel muy importante en la investigación, pero estamos tan sólo comenzando a usar estas grabaciones para el análisis, como suplemento del análisis del sonido, y hasta aquí, el video ha sido en gran parte una herramienta educativa” (Nettl, 2001: 141).

Finalmente mi planteamiento de que para el ejercicio de mi etnomusicología en Michoacán, esta ha tenido que hacerse desde las tres perspectivas expuestas: la aplicada, la pragmática y la participativa; se debe a que, desde una perspectiva holista, he comprendido que la etnomusicología por sí misma no contribuye a la comprensión de las culturas musicales del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO BOLAÑOS, Marina, 2008a. "La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México".
[lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/mab.pdf].
- _____, 2008b. *La "invención" de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: SB.
- BENNETT, Roy, 2003. *Léxico de Música*. España: AKAL.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, 1922. *Etimologías. Tomo XLVI*. España: Espasa-Calpe.
- FREIRE, Paolo, 1982. *La educación como práctica de libertad*. México: Siglo XXI.
- _____, 1983. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA, Julio, 2006. "El trabajo de campo y la investigación antropológica". En *El trabajo de campo. Antropología en acción*, coord. Antonio Higuera. México: Universidad Autónoma de Quintana Roo / Plaza y Valdés.
- GREBE, Ester, 1976. "Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos". *Revista musical chilena*, XXX-133, 5-27.
[www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13119/13397].
- HOLZMANN, Rodolfo, 1987. *Introducción a la etnomusicología. Teoría y práctica. Con un capítulo especial: Rectificación de transcripciones realizadas en Argentina, Perú y Bolivia*. Perú: CONCYTEC.
[www.mediafire.com/view/abnxb45yaci0qy2/UNFV_ANTROPOLOGIA_Holzmann,_Rodolfo_-_Introducción_a_la_Etnomusicolog%C3%ADa.pdf].

- MARCUSE, Ludwig, 1969. *Filosofía americana. Pragmatistas, politeístas, trágicos*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- MERRIAM, Alan, 2001. "Definiciones de «musicología comparada» y «etnomusicología»: una perspectiva histórico-teórica". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces et al. España: Trotta.
- MYERS, Helen P., 2001. "Etnomusicología". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces. España: Editorial Trotta.
- NETTL, Bruno, 2001. "Últimas tendencias en etnomusicología". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces. España: Trotta.
- PALERM, Ángel, 1997. *Introducción a la teoría etnológica*. México: Universidad Iberoamericana.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2016. *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. [dle.rae.es/?w=diccionario].
- RICE, Timothy, 2001. "Hacia la remodelación de la etnomusicología". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces. España: Trotta.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Rafael, 2001. *Canten, canten arrieritos... Rescate de la tradición, formas musicales y vocales de la danza de arrieros del género de 'Hacienda' del pueblo de San Bartolo Ameyalco*. CD. Varios intérpretes. Vol. 1. México: PACMYC / Angelito Editores.
- _____, 2003. *Canten, bailen arrieritos... Valoración y divulgación de la tradición, formas musicales y vocales de la danza de arrieros del 'género de Xalatlaco'*. CD. Varios intérpretes. Vol. 2. México: PACMYC / Angelito Editores.
- _____, 2008a. *Son de tabla o sones para baile de golpe, del municipio de Arteaga, Michoacán*. CD. Varios intérpretes. México: PDCM / H. Ayuntamiento de Arteaga / Angelito Editores.
- _____, 2008b. *Contando al tiempo*. México: PDCM / H. Ayuntamiento de Arteaga / Angelito Editores.
- RUIZ, Irma, 1989. "Hacia una unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología". *Revista musical chilena*, XLIII-172, Vol. 43, 7-14.

[www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13731/14008].

SECO, Manuel, Andrés Olimpia y Gabino Ramos, 1999. *Diccionario del español actual*. Vol. II. España: Aguilar Lexicografía.

SENDRA, Ramón (s/f). “¿Qué es el estéreo? Un poco de historia”.

[www.revistacec.com/didactica/3057-que-es-el-estereo-un-poco-de-historia-3057.html].

SEVILLA, Amparo, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara, 1983. *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*. México: Premia Editorial.

SOBRINO, José, 2000. *Diccionario enciclopédico de terminología musical*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

TURRENT, Lourdes, 1997. *La conquista musical de México*. México: FCE.

Sujeto y reflexividad

¿En qué piensan los ancestros otomíes?¹

Jacques Galinier

CNRS, París

jacques.galinier@mae.u-paris10.fr

Si la reflexividad es la propiedad de una relación binaria que pone en sintonía cualquier elemento con sí mismo (Nightingale and Cromby, 1999) trataremos de ver cómo en la cosmovisión otomí contemporánea, los ancestros pueden considerarse como sujetos portadores de una reflexividad *sui generis*. Mi idea es que ninguna sociedad puede existir sin una sociología implícita, la de sus miembros, que permite organizar las instituciones, los papeles de cada uno de sus actores dentro de normas, de estatus y de reglas de acción. Lo que me interesa aquí es que se trata de una sociedad mental, representada, la de los ancestros otomíes. Una sociedad con una ética particular, que se refleja en una concepción de la vida social que orienta las interacciones que mantienen con los vivos. Si abandonamos el punto de vista *etic*, el nuestro, para considerar el “*emic* del *emic*”, es decir, cómo los otomíes atribuyen estados de consciencia a otro tipo de población, vemos paulatinamente cómo se organizan todas esas ideas dentro de un sistema

¹ Este texto ha sido presentado en la ciudad de Morelia como ponencia para el *Tercer Coloquio internacional sobre Otopames* (6-10 noviembre 2006). No ha sido modificado. En particular, no incluye una discusión de las problemáticas posteriores relacionadas con el perspectivismo y su impacto en los estudios mesoamericanos.

explicativo que trataré de describir e interpretar, a partir de un horizonte de datos clásicos².

Como todos los pueblos mesoamericanos los otomíes consideran que existe un mundo otro, *tâkwati ra šimhoi*, el cual sería una variante especular del mundo en el cual vivimos. Esto implica que tiene sus propias reglas, en particular, porque mantiene con el mundo de arriba una relación de dominación a través de un sistema tributario. La comunidad otomí es una clase de provincia subordinada a un poder central que mantiene un sistema de retribución expresado en sacrificio, en rituales, en ofrendas, en comida y bebida, en rezos. Este sistema implica que esté pensado por una autoridad, lo que se manifiesta por la antropomorfización de la naturaleza, y como lo contemplaremos, la idea de una actividad cognoscitiva constante de los difuntos (Galinier, 2005: 183). Los vivos conocen las reglas en términos de deberes y las consecuencias que implican sus faltas.

La santuarización de nuevos sujetos: un paso hacia el inframundo

Pero, ¿cómo se construyen los ancestros y se negocia el complejo paso de difunto a ancestro, una cuestión en verdad sin solución? La noción de metamorfosis es una de las claves que permiten mantener una conexión permanente entre las dos clases de individuos, más allá de la ruptura presente/pasado, aquí/allá, muerto/vivo. De humanos, los antepasados pasan al estatuto de huesos, piedras, ceniza, polvo, aire. Es decir que siguen viviendo bajo una apariencia “natural”, pero llevan consigo, si se puede llamar así, la forma humana. De tal modo que toda la naturaleza parece actuar como un solo cuerpo ancestral. A nivel diacrónico, los ancestros pueden interferir en el curso de la vida del ser humano y, a nivel sincrónico, surgir en cualquier punto de excitación del espacio donde nosotros estamos en constante interacción con ellos. Otra consecuencia: de humano, pasa uno a difunto, y a ancestro, a través de un proceso continuo de clanización de los “nuevos sujetos”, los recientemente fallecidos, es decir que la transformación del estatuto fisiológico determina el surgimiento de un nuevo estatuto sociológico, por la

² Véase entre otros, Dow, 1986; Galinier, 1990; Ichon, 1969; Ruvalcaba, 2004, Williams García, 1960.

consanguinización de los afines, de los enemigos, los “otros” étnicos o alterétnicos (totonacos, tepehuas, nahuas, “de razón”, etc...). Esta comunidad de los ancestros no tiene límites, precisamente porque no se refiere a los *hnyânyû*, *stricto sensu*. Finalmente, estamos en presencia de un gradiente de transformaciones en función de las modificaciones contextuales de parámetros acústicos (ruidos extraños o desafinados, como en el Carnaval), visuales (visiones), olfativos (los ancestros sienten el olor de sus víctimas). Esta reactividad de los cinco sentidos expresa la fragilidad de la persona en su medio ambiente en un universo en tensión permanente.

Entonces, se contemplará la “cosmovisión” de los ancestros otomíes a partir de todas las creencias que se les atribuye, las que recopilamos en el campo y su modo de intervención tanto en la vida cotidiana de los humanos como en los rituales, en particular durante las fiestas de Todos Santos, el Carnaval, en el culto a los santos, que considero como una sub-categoría de ancestros, o en los actos de tipo chamánico. La reflexividad de los ancestros como sujetos es inherente a sus intervenciones en el curso de los eventos que controlan, básicamente a través de los actos sacrificiales, reales, de pollos, gallinas, guajolotes o simbólicos, los que cuentan los mitos y los sueños e involucran a humanos. En realidad no se puede disociar acto y pensamiento, el control y la representación de los acontecimientos en los cuales los ancestros imponen su presencia y su violencia. Si los ancestros siguen siendo actores de primer plano en la vida de las comunidades otomíes, es porque no paran de reflexionar: son los pensadores de la sociedad, los soportes cognoscitivos de la tradición que transmiten a través de las generaciones. El acto de “pensar” sí tiene un valor performativo, porque implica consecuencias prácticas, la demanda y una retroacción, la satisfacción de esta demanda, por el pensamiento (“el que no piensa en mí lo maldeciré”, afirma el *ših̄ta*, Padre Viejo de Carnaval) y oblaciones rituales. Los ancestros esperan el cumplimiento de esta demanda, la evalúan, aprueban o castigan. Podemos discutir sobre la fuerza de este nexo, pero recordemos que los sueños están saturados de episodios que narran estos encuentros y que el Diablo, figura por excelencia de la transición, es el intérprete más tiránico de este tipo de contrato, más que diádico, porque involucra a todos los vivos: como comensales, vecinos, miembros de clanes patrilineales, entre otros. Efectivamente, es posible organizar todas esas creencias dentro de un sistema para

entender mejor la cuestión de la relación entre determinismo y libertad, parte controlada y parte libre de la vida social (según los criterios indígenas). En realidad, los vivos otorgan una delegación de poder a los ancestros que permite imponer un orden social. Si los ancestros piensan, es porque se les atribuye estados de conciencia. Los mitos explican, bajo la forma de guiones recurrentes, cuál es su modo de intervención en nuestra vida de todos los días. El problema de las alianzas con potencias del inframundo, entre muertos y vivos, es decisivo, porque implica también instancias patógenas, incluso como activadores de conflictos internos entre difuntos. Mantienen una delegación de poder y ejercen un control *in presentia* o *in absentia*, por el intermediario de substitutos. Sabemos que los actores de esta transferencia son los mismos chamanes y otras clases de expertos del tratamiento del sufrimiento y de la desdicha. Es el fundamento de su poder, como intérpretes y generadores de un pensamiento basado en un consenso social que tiene fuerza de autoridad.

Modus vivendi y conflictos diplomáticos:

En la vertiente oriental de la Sierra Madre, entre los totonacos, los tepehuas y los nahuas, sigue vigente la representación de deidades bajo la forma de ídolos de papel (Ichon, 1969; Williams García, 1960; Lenz, 1948; Sandstrom y Sandstrom, 1986). Esos mismos personajes aclaran las jerarquías inherentes al panteón indígena, ya que desempeñan centenares de roles y de estatus, que encontramos precisamente en la práctica chamánica, tanto en los actos terapéuticos, como en los de petición de la lluvia, los rituales de las cosechas y hasta en la brujería. Presentan bajo una forma especular la organización social del mundo otro, como exacta duplicación del mundo de los vivos, con su lista de "presidentes", "policías", "alguaciles" etc... Para la época prehispánica, Broda había notado un proceso similar en la organización del panteón mexica, reflejo exacto de la organización política del imperio (Broda, 1978: 221-255). También la figura emblemática del Diablo se ha vuelto un paradigma que ha permitido absorber creencias de origen prehispánico acerca de la fertilidad, de la muerte, del desorden, de la lujuria. El Diablo hace las veces de energía cósmica y protege la actividad ritual, sea que se presente en contra de él, para alejarlo del mundo humano (rituales profilácticos) o

que se venere como Dueño del Mundo y de los ancestros, en las incontables versiones del Carnaval. En el México oriental, este ritual es probablemente el evento con más trascendencia en la época actual, ya que combina a la vez una antigua reflexión sobre el funcionamiento de la máquina cósmica, a partir del juego de fuerzas antagónicas. Así, existe un verdadero paralelismo entre el ciclo de la vida y el del mundo natural, y en particular de los vegetales (ibíd., 482). Además, pone en evidencia un parámetro esencial en el proceso ritual, el cuerpo humano. Esta dimensión ha sido olvidada en la literatura antropológica hasta que la explicitaran los trabajos de López Austin sobre la cosmovisión mexicana (López Austin, 1980). Este paradigma se ha vuelto esencial para entender cuáles son las referencias fundamentales, no necesariamente explícitas, de la acción ritual. Podríamos afirmar que el ritual —precisamente el ritual chamánico— es la expresión de un proceso biológico con otros medios, que da a ver la pulsación de la vida en un modo simbólico.

Un axioma básico es el siguiente: el hombre debe mantener un *modus vivendi* equilibrado para con los ancestros. Por eso, en los rituales del ciclo de Todos Santos, se verifica una relación de tipo "contractual" entre los vivos y los antepasados, en una forma asimétrica: los hombres —al contrario por ejemplo de los hopi que "regatean" constantemente con sus dioses— deben aceptar esta sumisión. No respetar las reglas distributivas —a través de una profusión de oblações alimentarias— sería provocar la ira de los difuntos y una reacción negativa de ellos, lo que la mitología explica a través de relatos apocalípticos. Subrayan el funesto destino de los que no cumplieron con esa imperiosa exigencia. En su "revisita" de la comunidad de Tequila, en la Sierra de Zongolica, Hülsewiede explica que la fiesta de Todos Santos se puede interpretar como una "fiesta familiar" ya que todo lo que sucede en el más allá es la imagen especular y la prolongación de lo que sucede en nuestro mundo: no podemos considerar el hombre y el cosmos mesoamericano como entidades separadas, compiten a un mismo campo de fuerzas en interacción (Hülsewiede, 1997). Sabemos que no ha dejado de existir en Mesoamérica una concepción cíclica del tiempo, rasgo tan general que oculta en verdad una noción de la temporalidad mucho más rica y paradójica. Esta cuestión es central en la tradición chamánica otomí, íntimamente ligada —a pesar de notorias discrepancias— con la huasteca, la totonaca, la

tepehua, y la nahua (Ariel de Vidas, 1997; Ichon, 1969; Williams García, 1960, Báez Jorge y Gómez Martínez, 1998). Sobre todo, porque se articula directamente con los modos de transmisión del saber (*pâdi*). No obstante, debemos aquí hacer una separación entre distintas clases vigentes de conocimiento.

Entonces vemos de inmediato que este saber, comentado en otomí únicamente, no se debe entender en el sentido de un conocimiento enciclopédico, a pesar de que el chamán demuestra capacidades fuera de lo común en la denominación de las entidades que controlan sectores especializados del universo, bajo la forma de centenares de muñecos de papel cortados. Esas figurillas representan marcadores espacio/temporales de la memoria. El saber, que podemos llamar el “saber del inframundo”, es el conocimiento del universo, *šimhoi*, la “envoltura de la tierra”, es decir el Diablo, figura de la religión cristiana totalmente aclimatada en las cosmovisiones indígenas y que, entre los otomíes, se confunde con la del Dueño del universo.

El pensamiento del mundo: una sustancia creadora

El saber circula entre los ancestros. Está hecho de la sedimentación de eventos acumulados durante el curso de la historia de la humanidad. Los *antiguas* deciden de los grandes eventos, de la misma manera que decidieron crear un Sol cuando el universo estaba hundido en la obscuridad. Este acto implicó el sacrificio de un joven, lo mismo que para la creación de la Luna. Este mito panmesoamericano está, entre los otomíes, a punto de caer en el olvido. Pero sigue, bajo la forma de fragmentos desconectados uno de otro, como la clave de explicación del origen y del destino del cosmos. A diferencia de la concepción occidental, este “saber” no es nada idiosincrático sino universal, por definición misma, ya que el cuerpo humano no tiene verdaderas fronteras. Cada referencia a lo pasado, cada acto de memoria, implica una reactivación de la máquina cósmica, presente también en el marco corporal. Es un acto peligroso porque engendra un contacto con los antepasados.

Para la fiesta de Todos Santos se honra a todos los difuntos, frente al altar doméstico recubierto de ofrendas y en particular de alimentos, como panes antropomorfos en San Lorenzo Achotepec. La visita de los difuntos corresponde a un acto simbólico de “canibalización” de los vivos. Los que murieron asesinados o

ahogados reciben un trato especial frente a la casa y no adentro, el día de San Lucas. En Santa Ana Hueytlalpan, funciona un sistema que llamaría de “clanes mortuorios”: los oratorios son visitados y reciben ofrendas dirigidas a los más antiguas, es decir a los antepasados más peligrosos. Esto ocurre durante el mes de octubre, es decir antes de San Lucas. En esta ocasión se junta gente que pertenece a distintos barrios del pueblo, sin poder reconstruir los lazos de parentesco que los unen. Saben que son “parientes”, sin que la memoria genealógica pueda determinar por qué razón visitan el mismo oratorio.

Un punto importante que debemos señalar es la dinámica de la vida subterránea, que implica una constante producción energética. Se manifiesta a través de representaciones y sobre todo de “visiones”, eventos fugaces durante los cuales los hombres vienen a encontrarse con figuras surgidas del pasado, como hemos señalado, sin respetar ningún orden cronológico. Es decir que esas imágenes son como “señales” de un pasado que sigue activo en el presente, en cualquier momento. De repente aparece la figura de un ancestro, un difunto conocido o un comensal metamorfoseado en animal. Esas experiencias se aparentan estrechamente a las experiencias oníricas, ya que existe una circulación permanente entre el teatro de los sueños y el de las visiones. Por eso estamos frente al problema siguiente: la memoria de los acontecimientos pasados es el resultado de las opciones del Dueño del Mundo, cuando decide por ejemplo mandar una “enfermedad de antigua”, recordar la presencia de una potencia malevolente en un lugar sagrado, la entrada de una cueva, etc... Es decir que el proceso decisivo, a nivel cognoscitivo, es la proyección constante del pasado en el presente de los vivos. Es una visión mecanicista que implica que el saber sobre el mundo, totalmente *anónimo*, es captado por especialistas, según los acontecimientos, para *actuar* sobre los eventos, en un sentido patógeno u ortógeno según las circunstancias.

La historia de la comunidad está siempre presente como potencialidad. Puede ser activada o reactivada según lo que sucede en el pueblo. Es decir que el pasado no puede ser totalmente acabado ya que sigue activo en la vida cotidiana de la comunidad, durante eventos de tipo calendárico o crítico, según la terminología de Titiev. La vida presente depende directamente de la producción de una sustancia producida en la médula de los huesos de los antepasados, es decir el

esperma. Todo el problema reside en cómo se transmite esa sustancia. De allí, el carácter imperativo del proceso “regrediente” y “progresiente”, de recuperación de lo pasado para poder sobrevivir. El tiempo actual no tiene ninguna ipseidad, ninguna autonomía propia. Está incrustado en un proceso continuo de transformación del cosmos, de destrucción y reconstrucción del mundo, dirigido por los antepasados. La noción de fin del tiempo o de diluvio se expresa por un acto “sacrificial”: marca el inicio de un nuevo tiempo, que repite los albores del ciclo precedente.

Hablando de una mujer embarazada, se dice que “contiene un pueblo” (*ya pi hnini*). Esto significa que el cuerpo humano es un continente de energía que se concibe bajo la forma de personajes antropomorfos, al igual que el inframundo como un enorme vientre femenino. La analogía se prolonga con la noción de un pene “difunto” en el cuerpo terrestre, al igual que en el cuerpo de la mujer. Una concepción que también desarrolla Hülsewiede a propósito de los tzeltales (Hülsewiede, 1997: 105). Ahora examinemos los vectores de este saber “subterráneo”. Debemos entonces asociar energía y soplo vital al respecto. No es de sorprenderse si las grandes potencias llevan el nombre de “aires”. Son los soportes de las enfermedades, es decir que son cargados de energía. De allí la analogía con la palabra de los chamanes, de los ancestros. El saber se transmite por la palabra como una verdadera sustancia. Si los *ídolos* son marcadores mnesicos, es que, según un proceso de condensación, cada *ídolo* puede representar a cantidad de “imágenes-fuerzas” ubicadas a distintos niveles genealógicos. No dan ninguna indicación en cuanto a su origen. Se sabe solamente que son “antiguas” y por lo tanto pueden incorporar rasgos de distintos personajes míticos. Al mismo tiempo marcan la profunda continuidad entre el hombre y su ambiente natural, la “identidad” de sus componentes. Si las plantas poseen los mismos rasgos que los humanos, o los animales, eso significa que no existe ninguna historia de la naturaleza, separada de la de la humanidad. Es decir que el medio ambiente, los cultígenos, son seres que “piensan” y que conservan una memoria de lo pasado. Son seres vivos que deben ser reactivados periódicamente; reciben una comida (las ofrendas dispuestas en “camas”) proporcionadas por los vivos. Hablan de los acontecimientos pasados, el *bâdi* mediante, de la misma manera que los humanos. Así se comprueba que existe una “historia del mundo” de la cual los *ídolos* son los

transmisores, cada vez que el *bâdi* les abre la boca. Los *ídolos* canalizan la energía cósmica, el chamán mediante. Esta energía se apega a representaciones, a imágenes del pasado que vienen resurgir durante los rituales de fertilidad agraria o terapéuticos.

Creencias in absentia: el poder de las ideas

Por supuesto, carecemos de una etnografía exhaustiva de la “sociedad de los ancestros”: no podemos considerar al contrario que están totalmente atomizados en una nebulosa sin organización verdadera, pero sí, tenemos a la mano cantidad de “datos de campo”. Por mi parte, considero que los ancestros forman una clase de nación, como forma especular de la comunidad indígena. Lo que implica que consideremos no solamente sus distintos ecosistemas y su padrón de asentamiento. Conocemos muy bien los momentos de crisis, pero menos la vida cotidiana de los antepasados. Ahora, ¿cómo se les atribuye un pensamiento y un juicio a los difuntos? Podemos proporcionar varias respuestas. Ciertos rituales en particular son instrumentos de primer plano a través de artefactos, de coreografías, de visiones: en primer lugar el Carnaval, porque en este evento de dimensión cósmica, los ancestros expresan las normas de su sociedad, las cuales van en contra de las que rigen la sociedad de los humanos. El culto a los difuntos y a los ancestros es el cemento de toda la sociedad. Sobre todo la concepción otomí de la vida en una colectividad humana no tiene como límite la muerte de los individuos. Existe un campo de tensión constante entre el pasado y el presente. Me parece muy importante considerar la actitud ambivalente de la comunidad de los ancestros: de un lado mantienen una presión a distintos niveles, psicológica, política y económica sobre los vivos, pero del otro están agitados por tensiones intracomunitarias (de su propia comunidad) y con cada uno de los humanos. Este doble proceso es probablemente lo que da más fuerza a esta ideología que no deja espacio para el libre albedrío, el agnosticismo o una contra ideología, por ejemplo de rechazo del culto de Todos Santos. Imposible imaginar tal hipótesis...

Los antepasados tratan de imponer un *modus vivendi* que no corresponde con el de los humanos. Esto es un verdadero enigma intelectual: bien se sabe que la tradición se mantiene a través del proceso de control ejercido por los difuntos.

Entre los grupos otomíes, la muerte o “gran vida” (*tâte*), es una dimensión intrínseca de la energía universal, inscrita en la piel de los humanos, vistos como “seres podridos”, “muertos” desde su nacimiento. La dominante ancestral en la cultura otomí, se verifica a través de la intrincación de las ideas sobre la muerte, la luna, el sacrificio. En la zona oriental, recordemos que al principio de un ritual de curación, una limpia, el chamán corta decenas de “ídolos” de papel: una vez que están instalados en el suelo, en un verdadero “espacio clínico”, conforma una topografía compleja del inframundo y de las fuerzas tanatógenas sin cuya representación ninguna curación sería posible. La energía convocada por el chamán se refuerza a través de las ofrendas adecuadas (aguardiente, tabaco, alimentos) de tal modo que se incrementa la dimensión “letal” del sufrimiento del paciente, antes de que intervengan las súplicas a “dios” para su alivio. La convocatoria dirigida a la muerte por el chamán le permite intervenir en el juego “político” en el cual están involucradas las potencias del inframundo, cuya designación es idéntica a la de las autoridades de la comunidad otomí (“juez” del camposanto, “presidente” del infierno, etc...), localizadas al mismo tiempo en la parte baja del cuerpo humano. Recordemos los relatos que expresan la relación de los difuntos con el dinero, las serpientes, los enanos, el Diablo, el culto a los cerros, o a las ex haciendas, a los sitios prehispánicos, etc. También es importante recalcar las relaciones de parentesco, y su instrumentalización por los antepasados. Permite entender como las normas de la vida ritual no se limitan a la existencia precaria de los vivos, sino que se prolonga en el espacio y en el tiempo. Subrayan el destino funesto de los que no cumplieron con esa imperiosa exigencia. Este sacrificio se presenta bajo formas extraordinariamente diversas, sin embargo expresa una misma lógica de circulación de las sustancias, de metamorfosis gracias a un fluido cuyas propiedades son consideradas como vitales (entre los otomíes, la sangre, *khi*, es el equivalente del esperma). Paradójicamente, los compromisos son más exigentes, una vez atravesado el paso de la muerte. La ancestralización de los difuntos refuerza los lazos y el “contrato social” que permite un buen funcionamiento de la sociedad.

La ventaja de este tipo de exégesis es que de inmediato puede justificar la razón de existir del ritual sin hablar ni siquiera en términos de contenido. Es decir, que la acción ritual no es más, *mutatis mutandis*, que una duplicación del acto

esencial a la reproducción de la vida o del cosmos. De allí, surgen consecuencias inevitables. Disminuye la "creencia", ya no se celebran como antaño los rituales de fertilidad agraria, los "costumbres". Entonces la naturaleza se transforma, la mazorca de maíz se vuelven más chicas, entran las enfermedades y las plagas en el pueblo. Esta aplicación de un modelo "fisiológico" y del principio de causalidad al conjunto ritual es claramente explicitada, otra vez, en la fiesta de Todos Santos y en Carnaval, pero también en todas las actividades que tienen que ver con la fertilidad agraria, los *costumbres*, en particular los rituales de la cosecha, o excepcionales en tiempo de sequía.

Chamanes y ancestros: dos posturas teóricas

Ahora, ¿cómo las creencias de los antiguos están "teorizadas" por esta población? Tomemos el ejemplo de los cantos de Carnaval. Desempeñan un papel central para que circule esta palabra de muerte (es decir de vida), sea a través de súplicas o de fenómenos de posesión. Recordemos cuales son las alternativas básicas que transmiten: creencia y olvido, cumplimiento y castigo, separación y regreso, deseo y violencia, retribución y satisfacción, descuido y pena, aflicción y dolor, envejecimiento y regeneración, vida y muerte. Además, es necesario subrayar que los aspectos psicológicos desempeñan un papel de primera importancia, en el idioma de las relaciones de parentesco, a través de una relación asimétrica (padre/hijo o hija; esposo/mujer, etc...) o en el código sexual y gastronómico, como por ejemplo en el caso del ancestro/nahual.

La cuestión del tiempo en el cual viven los ancestros es uno de los problemas más difíciles de resolver. Sobre todo, porque se articula directamente con los modos de transmisión del saber (*pâdi*), es decir que la información oriunda del mundo *tâkwati* no está ni espacial ni temporalmente localizada, sino acumulada en un mil hojas de eventos. ¿Existiría un "almacén" de informaciones que circularían mediante relaciones con los ancestros? En realidad no sabemos muy bien. Para entender su contenido, nuestra herramienta principal es el saber chamánico (el verbo saber, *pâdi*, es un casi homófono del término que designa al chamán, *bâdi*, precisamente "él que sabe"). El chamán es el intermediario privilegiado, el que puede rebasar las fronteras espacio temporales, de género, lo

mismo que los ancestros. Su capacidad de metamorfosis es el “operador lógico”, diría Lévi-Strauss, que permite considerarlo como portavoz de los difuntos, incluso en los procesos adórcísticos, a través de la posesión y de la palabra ritual. El chamán demuestra capacidades fuera de lo común en la denominación de las entidades que controlan sectores especializados del universo, bajo la forma de centenares de muñecos de papel cortados. Esas figurillas representan marcadores espacio/temporales de la memoria. El saber, que podemos llamar el “saber del inframundo”, es el conocimiento del universo, *šimhoi*, la “envoltura de la tierra”, es decir el Diablo, el cual entre los otomíes, como entre muchos pueblos circunvecinos, se confunde con la del dueño del Mundo.

Aquí debemos cuestionar de nuevo la memoria de los ancestros, o sea, esos estados mentales particulares que vienen de *mate mâkünte*, “ayer anteayer”: transmiten informaciones, que los otomíes consideran como fuente de mensajes acumulados en una entidad universal y corporal al mismo tiempo, completamente asimilada a la del Diablo, ubicada en la parte inferior del cosmos y del cuerpo humano. Podríamos evocar la metáfora de la cueva en la cual está escondido un “tesoro” que normalmente debe mantenerse inaccesible, entre las manos del demonio. Es un secreto que no se debe revelar. Por eso, el hombre que penetra en el interior de la cueva siente que detrás de él se cierran las puertas, o las “armas”, *s’aphi*, término que designa al mismo tiempo los colmillos, es decir las fauces de un monstruo ctoniano que lo absorba en su totalidad. Este sacrificio es el precio que debe pagar uno si se aventura en las profundidades de la tierra. El saber circula entre los ancestros. Se trata de un pensamiento anónimo, activo, permanente, como el soporte de la tradición que circular de una generación a otra. Un pensamiento almacenado que se da a conocer en el momento ritual. Está hecho, como lo señalamos, de la sedimentación de eventos acumulados durante el curso de la historia de la humanidad. Los *antiguas* deciden de los grandes eventos, de la misma manera que decidieron crear un Sol en el tiempo durante el cual el universo estaba hundido en la obscuridad. Este acto implicó el sacrificio de un joven, lo mismo que para la creación de la Luna. Cada referencia a lo pasado, cada acto de memoria, necesita una reactivación de la máquina cósmica, presente también en el marco corporal. Es un acto peligroso porque engendra un contacto con los antepasados.

Consideremos ahora cómo se presenta la distribución geográfica de los ancestros en el inframundo. Los ancestros nos obligan a imaginar una cartografía del mundo otro, con algunos puntos privilegiados, pero que tienen esa particular de ser “lugares que piensan” de tal modo que es difícil separar un *topos* de su representación, por la antropomorfización generalizada de la naturaleza; en la extensión horizontal o vertical, lugares planos, volúmenes, huecos, etc... Tantos sitios en interacción constante, bajo la vigilancia de un Señor del Mundo que actúa como dueño de los ancestros, de las poblaciones del mundo del más allá, sin límites espacio o temporales. En esos lugares, se aglutinan creencias, estados mentales, se transmite un saber, como en *Mayonikha*. En verdad, el espacio entero está totalmente colonizado por los ancestros, centro, periferia, puntos cardinales, es decir todos los lugares que si tienen un importante valor a nivel simbólico. Más allá, el cosmos está también antropomorfizado, es decir que sus propiedades se manifiestan tanto a nivel global como a nivel local. Los sueños proporcionan indicaciones interesantes al respecto. El control de los muertos puede ser inmediato, diferido, local o a distancia (de un pueblo a otro) o en el tiempo (después de varias generaciones). Los marcadores materiales de la presencia de los ancestros son esos lugares sensibles. En la habitación, en los oratorios, las cuevas, los caminos, los ríos, adentro de la comunidad (casa, capilla, lugares de culto, plaza, iglesia) y afuera. En cuanto a su expresión material podemos citar: el fuego, el agua, el aire, la tierra. Los elementos rituales que sirven de marcadores de la ancestralidad: el palo volador, el torito, el chimal, el oratorio, el pan de muerto, etc... En verdad, la carga energética de los ancestros puede expresarse en cualquier artefacto, lo que permite una transmisión material e inmaterial de su presencia. Por ejemplo, los trajes de carnaval, las máscaras, las piedras de antigua. También en las figuras de sustitución son el Diablo, *ših̄ta*, *pöhta*, *hm̄yântö*, etc... De hecho, los otomíes no hacen ninguna diferencia en cuanto a la acción y a sus consecuencias de los muertos y de los vivos, la cuestión de la fisicalidad es periférica.

Un modelo geológico de *tâkwati*:

Los muertos tienen su organización política, sus jerarquías, sus cosmovisiones, sus deseos, su axiología, sus pautas de comportamiento. Entre ellos se manifiestan los procesos de don y contradon, las acciones y las retroacciones, la venganza, y los procesos de reproducción, que manifiestan la fuerza del pensamiento, como diseñadores del mundo en el cual vivemos, y su valor performativo a través de una acción benévola o malévola. La fuerza de sus sentimientos, se expresa no solamente en los mitos, sino también en los sustitutos y en su palabra, como la de los ídolos. Examinar la cuestión de la presencia de los muertos permite explicar mejor en términos de causalidad los eventos espaciotemporales (se elimina la casualidad, la desdicha, la contingencia, para atribuir una fuente precisa al sufrimiento), porque los ancestros no solamente deben ser considerados como cuerpos vivos, sino también con todas sus capacidades físicas, fisiológicas, y cognoscitivas. Deben recibir el mismo tratamiento que los vivos, en primer lugar una alimentación suficiente, incluso superior a lo normal porque representan una clase de “hipercuerpo”, cumulando las propiedades de distintos envolturas corporales, y en tanto como *comunitas*, requieren de una atención substancial. Los vivos intercambian alimentos entre un número finito de individuos, más o menos fijo cada año; en cambio los difuntos tienen una demanda abisal, multigeneracional, sin fin. Su deseo es la condición *sine qua non* de la n de la sociedad, por eso implica una distribución importante en términos cuantitativos, lo que genera problemas de abastecimiento para la fiesta de Todos Santos, respecto del contrato implícito pasado con ellos. Siendo “vivos”, los muertos tienen las mismas capacidades mentales y sobre todo los mismos afectos. La dependencia síquica es mutua, los vivos dependen de la buena voluntad de los antepasados para conseguir la prosperidad, y un trato favorable, desprovisto de amenazas, de violencia, pero del otro lado, los difuntos necesitan ser amados, respetados, escuchados. Esta demanda afectiva es constante.

En otro trabajo (Galinier, 2005: 183-2004) presenté una discusión sobre el modelo geológico de la cosmovisión otomí, y en particular en su tratamiento del papel de los ancestros en la vida de los humanos. En el mundo otomí, la esfera de lo arcaico se identifica con algo opuesto al orden actual, en contradicción misma con él: a través de sus mitología, nos habla de una edad anterior, y de humanidades cuyas normas compiten a la “naturaleza” en el sentido lévi-straussiano: falta de

reconocimiento de la prohibición del incesto, canibalismo, ausencia de comida cocida, etc. Es decir que lo arcaico en el sentido otomí es equivalente a formas fracasadas de construcción de un orden social estable, y al mismo tiempo sugiere en términos psicológicos una situación de infancia, de retraso, o de desarrollo síquico inconcluso, desviado como en la locura. Si seguimos explorando las glosas indígenas, vemos que esos rasgos arcaicos se identifican con una tópica particular, el inframundo, las capas más ocultas del espacio infraterrestre, que de cierta manera sirve de metáfora a la representación “geográfica” del aparato síquico a nivel de la estructura, pasando del eje ontogenético al nivel filogenético.

La experiencia ritual nos indica como entidades muy lejanas en el tiempo pueden ser espacialmente muy cercanas, incluso estar presentes entre los vivos. Sabemos que el tiempo lineal no existe, porque tiene una ciclicidad constante, es decir cualidades propias, un quantum de energía progresivo expresado en términos de “podredumbre” Esta reviviscencia del pasado y de contacto con los ancestros en el presente corresponde a la temporalidad chamánica por excelencia, sin la instrumentalización de la cual ninguna solución curativa sería aceptable. La dimensión diacrónica se articula con la sincrónica, porque el especialista necesita convocar también instancias presentes en la naturaleza (alter ego animal o vegetal). Es decir que de un lado tenemos una espacialización del tiempo y del otro, temporalidades particulares, propias de los puntos sensibles del medio ambiente.

En cuanto al contenido de esos afectos, los ancestros expresan sus estados de ánimo, su sufrimiento, sus deseos, sus frustraciones, a distintos niveles. Pero, ¿cómo se hacen esas traslaciones? Aquí me parece importante el tema de las apariencias, que es un dado básico del marco perceptual indígena, y no considerar a las entidades de la naturaleza como monadas atomizadas, lo que estaría en desacuerdo total con el punto de vista indígena; o sino a través de simples relaciones entre yo y mi alter ego animal, mi *tona* o *nahual*. No obstante, vemos que humanos y animales se ubican en un mismo continuo filo e ontogenético, y no a partir de simples oposiciones binarias, incluso porque cualquier acto de procreación puede generar “excéntricos”, monstruos, híbridos.

Ahora, ¿hasta qué punto funciona el concepto de *alteridad* puede aplicarse al caso otomí y a su visión de los ancestros? ¿Alteridad relativa o absoluta? No existe, como en el modo amazónico, un modo de alterización total (sino gradientes

y cierta reversibilidad). Los ancestros, como los animales, pueden expresar su deseo en términos gastronómicos o sexuales, lo que es lo mismo. De hecho, el cuerpo humano es el lugar donde precisamente se construyen, se articulan y se desarman esas asociaciones porque sirve de instrumento para medir aquellas transformaciones en función del contexto, del género, del tipo de apariencia, de las condiciones ambientales (luz, oscuridad, temperatura, etc.). La cuestión del nahualismo es particularmente interesante porque permite considerar dos o varias series de entidades, que mantienen interacciones a lo largo de su existencia. No disponemos de manera sistemática como en Amazonia, del punto de vista de los animales acerca de lo que son los humanos. No estamos tampoco en una situación de “autismo zoológico”. Esta situación se tiene que matizar. En realidad, de vez en cuando los animales expresan su deseo, generalmente de tipo gastronómico o sexual, pero de manera indirecta a través de los grandes relatos, los mitos. Además, la parte animal que se ubica en el mismo cuerpo permite considerar como una misma categoría a todos los seres vivos. Si los animales son humanos, tienen que poseer las mismas características. Si los humanos son animales, deben de manera simétrica incorporar las mismas cualidades. Relaciones de fusión, de separación, de coacción, caracterizan las relaciones entre las dos categorías. Son procesos que se repiten exactamente de la misma manera con los ancestros.

Para cerrar la discusión, ¿en qué medida la cosmovisión de los ancestros otomíes nos permite entrar en este debate actual del perspectivismo? Los ancestros pueden actuar a partir del punto de vista de los vivos, y en particular de los especialistas chamánicos, o sino a partir de lugares particularmente “delicados”, por esa ley de circulación de los afectos y de intercambio de los polos de pensamiento. Esta dimensión espacial es sumamente importante, porque la muerte se relaciona con ciertos espacios, y también existen lugares privilegiados de manifestación de los difuntos, como hemos dicho. Su acción es a la vez externa, visible, e interna, invisible, provocando desordenes fisiológicos e incluso la muerte. Sabemos que los otomíes rechazan cualquier visión solipsista, puesto que el sujeto no hace más que transmitir un saber oriundo del mundo de abajo, controlada y dirigido por los ancestros, y eventualmente, explicitado por los *bâdi*, “los que saben”. Es decir que no tenemos otra salida que aceptar esta idea según la cual sería el monopolio potencial de todos y de nadie al mismo tiempo (Galinier, 2000:

9-18). Hemos señalado que el cuerpo y elementos notables del medio ambiente están en constante interrelación, no solamente como polos interactivos, sino también como espacios síquicos y reflexivos.

Finalmente, la cuestión de la ancestralidad es el polo externo en el cual el pensamiento otomí se apoya constantemente para contemplar toda una serie de perspectivas alternativas sobre la vida humana, porque los ancestros son portadores de un *design*, un modelo social y de toda una serie de características ontológicas, que son tantas potencialidades para moverse en el mundo y mantener cierto nivel de coalescencia entre la tradición y los nuevos valores que impone la sociedad nacional y la globalización. En cuanto a los humanos, se trata exactamente de una situación de servitud voluntaria, como decía La Boétie, el amigo de Montaigne, un acuerdo a partir del cual los vivos sí pueden burlarse de esta autoridad, considerarla bajo el ángulo de la derrisión, o a través de una visión extraordinariamente erotizada, en fin reconocer un mutuo deseo de construir y destruir constantemente el mundo, hasta el fin de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIEL DE VIDAS, Anath, 2002. *Le Tonnerre n'habite plus ici. Culture de la marginalité chez les Indiens teenek (Mexique)*. Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

BÁEZ JORGE, Félix y GÓMEZ MARTÍNEZ, Arturo, 1998. *Tlacatecolotl y el Diablo. La cosmovisión de los nahuas de Chicontepepec*. Xalapa: Secretaría de Educación y cultura.

CORREA, Phyllis, 2000. "Otomí Rituals and Celebrations: Crosses, Ancestors, and Resurrection". *The Journal of American Folklore*. 113. 450: 436-450.

DOW, James, 1986. *The shaman's touch. Otomi Indian Symbolic Healing*. Salt Lake City: University of Utah Press.

GALINIER, Jacques, 1990. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México, UNAM-CEMCA-INI.

_____, 2005. "L' « archaïque ». Un nouveau concept pour l'anthropologie ?" en P. Bidou, J. Galinier, B. Juillerat, eds. *Anthropologie et psychanalyse. Regards*

- croisés*. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales : 183-204.
- _____, 2005. "Lo extranjero dentro de uno mismo. Lógicas otomíes de apropiación de la alteridad", en Aurora Castillo Escalona, ed. *Otopames*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro: 91-98.
- _____, (2006). "Malestar en el culturalismo. La transnacionalización de Mésoamérica como capital simbólico". *Documentos IDYMOV* (Xalapa) 6: 13-22.
- _____, (2006). "El *panoptikon* mazahua. Visiones, sustancias, relaciones". *Estudios de cultura otopame* 5: 53-69.
- HÜLSEWIEDE, Brigitte (1997). "Alter Ego-Vorstellungen im Kontext von Geburtsriten und Sexualität in Mesoamerika", en E. Dürr y S. Seitz, eds. *Religionsethnologische Beiträge zur Amerikanistik*. Münster: Lit: 105-119.
- _____, (1997). *Die mayordomías in Tequila. Das religiöse Ämtersystem heutiger Nahua in Mexico*. Münster: Lit.
- ICHON, Alain, 1969. *La religión des Totonagues de la Sierra*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- NIGHTINGALE, D. & CROMBY, J., eds (1999). *Social constructionist psychology*. Buckingham: Open University Press.
- RUVALCABA MERCADO, Jesús, Juan Manuel Pérez Zevallos y Octavio Herrera, eds., 2004. *La Huasteca. Un recorrido por su diversidad*, México: Centro de Investigaciones y de Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de San Luis, El Colegio de Tamaulipas.
- WILLIAMS GARCÍA, Roberto, 1963. *Los Tepehuas*. Xalapa: Universidad veracruzana; México: Instituto de Antropología.

Experiencias de trabajo de campo con énfasis en la Tierra Caliente de Michoacán¹

Raúl Eduardo González
Facultad de Letras, UMSNH
reglez@gmail.com

Les quisiera hablar un poquito sobre la manera como yo he hecho trabajo de campo en la Tierra Caliente, principalmente, y en algunas otras partes, con qué expectativas he salido al campo, qué es lo que yo he encontrado, y cómo se han transformado mi manera de trabajar y otros aspectos de mi vida a través de ese trabajo.

Yo originalmente vine al Colegio de Michoacán en el año de 1997 a estudiar mi maestría. Cuando vine a la entrevista a Zamora, tenía la intención de trabajar el son jarocho, porque yo ya estaba tocando sones jarochos y todo eso, y tenía mucho interés en el género. En realidad no había, y no hay, muchos trabajos sobre la poesía de tradición oral en el son jarocho: la lírica tradicional jarocho. Y como yo ya estaba tocando y todo, dije: “Quisiera trabajar eso” como tesis en el Colegio de Michoacán. Pero

¹ Testimonio realizado a partir de la transcripción de la charla “Experiencias en la recolección de canciones de tradición oral”, presentada en el Seminario Experiencias en Trabajo de Campo del Laboratorio Nacional de Materiales Orales, el 3 de junio de 2016. El autor agradece a Quetzal Mata Trejo, Georgina Alanis Nuñez y Yotzin Viacobo Huitrón por la impecable transcripción.

uno de los que me entrevistaron fue Álvaro Ochoa, un historiador que ha hecho muchos trabajos sobre música. Me dijo:

—¿Por qué no trabajas sobre la valona? Sí, en Apatzingán, en Tierra Caliente.

Yo decía “¿Tierra Caliente?” Mis recuerdos eran de niño, de joven, porque mi papá es de la Tierra Caliente, de la región del Balsas, y recordaba la experiencia de ir de niño a la Tierra Caliente; yo decía “Qué locura”, porque hace mucho calor y hay alacranes. A mí me picó un alacrán cuando estaba niño, como que tenía miedo de ir y que me picara un alacrán, entre varias cosas. Había también prejuicios familiares. En fin, pues este señor se empeñó, insistió mucho en que trabajara en Michoacán. Y yo dije: “Pues sí, además es práctico”, porque tengo que decir que en 1997 no había tantas carreteras, de hecho apenas estaba por abrirse la autopista México-Guadalajara, la Autopista de Occidente. Ir a Apatzingán, tan sólo, era un rollito: había que irse a Uruapan primero y después a Apatzingán por la carretera libre, eran dos horas de Uruapan a Apatzingán. Pero me quedé convencido de que, si eso era muy complicado, viajar a Veracruz era todavía más complicado.

Y entonces tuve un primer acercamiento ya cuando entré a la maestría: hubo un encuentro en septiembre de 1997 en Lázaro Cárdenas. Un encuentro sobre la región Costa-Sierra de Michoacán, lo organizó Gabriel Rico. Y este mismo profesor, Álvaro Ochoa, me dijo:

—Oye, pues prepara un trabajo.

Y entonces hice un primer artículo con base en unas valonas que yo saqué de un casete de valonas del Chaparrito de Oro. Había en aquel entonces dos casetes de valonas, uno de don Salvador Chávez, con “La renca” y otras valonas, y otro de Isidro Gutiérrez, el Chaparrito de Oro. Ahí conocí ya mucho mejor la valona; yo sólo había escuchado una grabación de alguna valona que hicieron Los Folkloristas, este grupo musical. Y entonces hice un primer artículo sobre la forma poética de las valonas viejas. Y fui, lo presenté y conocí ahí a Alma de Apatzingán, un conjunto muy famoso. Ellos tocaron y me acuerdo que, cuando yo estaba hablando, don Beto Pineda negaba con la cabeza, y eso me impactó. Además vestían de una manera un poquito estrafalaria, creo que hasta para nuestros días: pantalón blanco, camisa roja o azul intenso, verde limón.

Así se vestían los de Alma de Apatzingán, con ese sombrero que se usaba antes en la región, como de charro pero muy arriscado, una cosa impresionante. Yo decía: “En lo que me voy a meter, con esto de la valona”. Para esto, fuimos en avión a Lázaro Cárdenas, porque no estaba la autopista. La hoy famosa Autopista Siglo XXI no existía, entonces, para ir a Lázaro Cárdenas, o ibas en avión o te ibas en carretera por Arteaga, cosa que después hice. Eran muchas horas para llegar a Lázaro Cárdenas desde Zamora. Entonces fuimos en avión, fue una historia, regresamos el mismo día. Álvaro Ochoa es un hombre muy especial, viaja mucho, como que no le gusta pasar mucho tiempo fuera de casa, o qué sé yo. Regresamos ese mismo día. Y me tocó conocer a estos señores de Alma de Apatzingán —más adelante voy a hablar más de ellos, y de otros músicos.

En ese año de 1997 me enteré por el propio Gabriel Rico del concurso que se hace en Apatzingán desde 1956, en el centro de Apatzingán. Y fui ese año con Jorge Amós Martínez, quien era mi compañero de la maestría y era muy inquieto también y como que nos dábamos valor. Él también tenía ciertas reservas para ir a Tierra Caliente, pero nos fuimos juntos a Apatzingán y, como ya dije, no había carretera, no había autopista y es un camino medio severo. No ha desaparecido, se puede ir uno por ahí, pero ya ahora yo creo que se hace menos tiempo; en aquel entonces, como era tan transitado, de pronto te tocaba ir detrás de un camión y pues estás ahí en todas las curvas. Después de Uruapan, pasas la Tzaráracua, pasas un lugar que se llama Charapendo, que es muy conocido, hay una presa ahí, me tocó conocer esa presa (luego leí que hay un mural en la sala de máquinas, de Mapeco, de Manuel Pérez Coronado, un mural muy bonito, entonces me tocó conocerlo ahí en Charapendo). Luego de Charapendo pasas Lombardía, pasas Nueva Italia y sigues a Apatzingán. Y ahora esa carretera de Cuatro Caminos a Apatzingán incluso es de cuatro carriles, y es esta carretera donde se hacen tantos bloqueos; han pasado cosas terribles ahí.

En aquel entonces fuimos al concurso, me acerqué a grabar al escenario y me impactó ver a uno de los regidores o a alguien del ayuntamiento con su pistola y toda la cosa, que era parte de la cultura de Apatzingán. Y eso me impresionó, imagínense ustedes, no había vivido nada. Iba con todo ese temor a la Tierra Caliente, y lo que descubrí fue muy padre. Don Beto Pineda era taquero, tenía un puesto de tacos muy

cerca del centro de Apatzingán; tiempo después, me enteré, fui a buscarlo y le pregunté. Me dijo que sí se acordaba de mí, que había oído lo que yo decía. Le dije:

—Oiga, usted negaba mucho con la cabeza.

—No, pus yo no sé por qué, pero no tenía que ver con lo que tú decías.

Pero gracias a la poesía tradicional se me abrió la puerta con este señor, con don Beto Pineda. Le encantaban las coplas a él. Se la pasaba diciendo coplas, oía una copla y la anotaba, porque tenía una libreta. Él tenía una combi que estacionaba fuera del puesto. Era un señor muy simpático y buen violinista; espero hablar más adelante de él.

Y les quiero decir que tuve la oportunidad de conocer a unos músicos: José Luis Navarro y Xóchitl Herrera, que vivían en Uruapan y yo tomé su casa como una especie de base. Me iba de Zamora a Uruapan y de ahí me iba para Apatzingán a trabajar. Ellos tenían también cierto interés en conocerme porque querían reactivar un grupo de música folclórica que habían tenido. En realidad, José Luis y Xóchitl hicieron historia con el Negro Ortiz, con Gabriel Rico y con Alberto Navarrete, entre otros músicos; tuvieron un grupo que se llamó Cantaclaro, en Morelia, y querían reactivarlo. Lo habían derivado hacia la música de arpa grande, pero se había desintegrado el grupo, y como que dijeron: “Puede ser que este cuate toque algo”. Entonces, al pasar ahí y al empezar a tocar instrumentos y al quedarme en su casa, empezamos medio a tocar y medio a hacernos a la idea. Yo estaba muy metido en el son jarocho, que tiene otro ataque muy distinto en el rasgueo de la jarana. Como se dice hoy, tienes que cambiar el chip para pasar del son jarocho al de Tierra Caliente, o viceversa, a riesgo de tocar viciadamente, si llevas los principios de un género al otro.

Mi primer periodo de trabajo de campo fue en marzo de 1998. Gracias a un amigo de Yurécuaro, Julio Godínez, contacté a la doctora Loreto, que era de Paracho, y trabajaba en el centro de salud de Apatzingán. Ella me prestó una casa para vivir, una casa algo abandonada que tenía en el barrio El Manguito, que es un barrio caliente de ahí de Apatzingán, donde están las muchachas, pero donde también están los conjuntos de arpa. Decían allá que en ese barrio estaban “los cholos” —porque había muchos cholos, era un barrio pesado. No sé cómo estará ahorita— y “los acompañados”, decía la gente. Un buen día, unos de estos cholos me detienen:

—Oye tú ¿qué onda?, ¿eres hermano?

—¿Cómo?

No me ubicaban, decían: “Este cuate ha de andar ahí evangelizando”. Eso fue lo que ellos se imaginaron.

Ya fue algo más serio ese periodo de trabajo de campo que hice en Apatzingán, tenía un miedo tremendo de los alacranes. En una casa abandonada, con una cama ahí, despegué la cama de las paredes. Una mañana despierto y cerca de mi cabeza, pero en el muro, un alacrán, y en Apatzingán hay buenos alacranes. Y entonces lo maté, porque si yo me encuentro un alacrán o una avispa arápara así, grande, pues la mato, con la pena. Y el hijo de la doctora va al día siguiente y le digo:

—En la noche maté un alacrán ahí pegado a la cama

Y me dice:

—¿Cuál? ¿Ese?

Y resulta que había otro alacrán en el otro muro. Yo pensé que lo había dejado estampado. En esa casa maté alacranes a contento.

Como les decía, gracias a las coplas se me abrieron las puertas con don Beto Pineda, y a través de él nos metimos en esto. Yo le dije:

—Yo quiero hacer un trabajo sobre las valonas.

Don Beto:

—No, pues, yo no sé nada, yo las canto nomás.

Y bueno, lo que yo estudié en el Colegio de Michoacán se llamaba Maestría en Estudios Étnicos, entonces tomé clases con historiadores, principalmente. Y el eje, pues el centro se llama Centro de Estudios de las Tradiciones, es la tradición, la tradición oral y la etnografía. Tuve clases con una muy buena maestra, María Madrazo, que nos dio un curso muy valioso sobre elicitación etnográfica; yo iba con mi libreta de campo, con mi grabadora de reportero, con mi cámara réflex: no había cámaras digitales en aquel entonces, tenía una cámara Zenit, sin exposímetro (y tenía algunas nociones de fotografía, incluso llegué a hacer revelado de película blanco y negro, e impresión de fotos). Con esa cámara hice fotos y empecé a conocer a mucha gente. María nos decía: “Aprovechen cuando puedan hacer trabajo de campo, porque en la vida no van a tener

mucho chance después”. Me acordaba de lo que nos decían los profesores en la facultad: “Lean todo cuanto puedan porque después no van a poder”. Y las dos sentencias eran ciertas. Cuando uno va a campo, hay que aprovecharlo al máximo. Y fue muy fructífero, conocí a personas que han sido muy importantes en mi vida, en mi trabajo y en mi acercamiento a la Tierra Caliente.

En el concurso conocí a algunas personas, hice algunos contactos; de los músicos tenía siempre resistencia; me preguntaba el porqué: “¿Por qué no son tan abiertos?” Me costó algo de trabajo, pero conocí en ese periodo a don Rafael Álvarez Sánchez, que era un cronista nato de ahí de Apatzingán, personaje fuera de serie, agrarista, charro, escritor, periodista; publicaba una columna en varios periódicos de Apatzingán —tenía una columna que se llamaba “Un charro de leyenda”, donde publicaba sus memorias— y era compositor de valonas. Incluso había músicos, compositores que le llevaban valonas; él las arreglaba, esa era la versión de él. Luego los músicos me decían: “No, las valonas de Rafael ahí uno las tiene que estar arreglando, porque no calzan”. Total, que es una cosa padre eso de tener ambos testimonios. Fue importantísimo para mí conocer a don Rafael, como lo fue también conocer a la maestra Ester Ventura que era, y no sé si siga siendo, jurado de los concursos de baile, y que me apoyó muchísimo.

También descubrí que no había mucha cercanía entre los bailarines como ella y los conjuntos de arpa, curiosamente, en Apatzingán. Y entre muchos otros, conocí a alguien a quien tal vez ustedes recuerden, don Ricardo Gutiérrez, que lo homenajeamos en el tercer Verso y Redoble, quien es, como lo he dicho, una enciclopedia de la música de la Tierra Caliente. Don Ricardo Gutiérrez es a quien yo le grabé el son “El ratón”, con el que después José Manuel sacó unas coplas para hacer el librito de El ratón que corre y pasa, con el talento y la sensibilidad que él tiene. Y pues bueno, con don Ricardo me costó mucho trabajo en particular. Ya después descubrí que él participó en el disco de Sones de Tierra Caliente, de la serie del INAH, que se titula Michoacán. Sones de Tierra Caliente; es el número siete de la serie, que grabaron Arturo Warman e Irene Vázquez Valle en Apatzingán, Buena Vista, Santa Ana Amatlán y Nueva Italia. Un disco muy padre donde toca don Ricardo, pero hubo ahí un desencuentro fuerte entre ese grupo del INAH y los músicos, el conjunto de Los Caporales, donde él tocaba. Fue una cosa

especial. No voy a entrar en detalles pero él tenía mucho recelo con “los maestros”, como dicen allá: “Es maestro de Bellas Artes”.

Así se decía. ¿De dónde salió esa expresión? Bueno, de que en los concursos invitaban como jurado a gente de Bellas Artes. ¿Quién era esa gente de Bellas Artes? Pues el que no dejaba de ir en los primeros concursos era José Raúl Hellmer, un gran folclorista norteamericano que hizo unas grabaciones increíbles en la Tierra Caliente, e iba también, como su asistente, Thomas Standford, el otro norteamericano que ha hecho estupendas grabaciones. Entonces, ellos eran los maestros de Bellas Artes, y gente como ellos, que iban y hacían grabaciones y todo. Y bueno, son grandes historias en ese sentido. Pero don Ricardo tenía cierto recelo, y me costó mucho trabajo en realidad abrir la puerta con don Ricardo. Y hoy por hoy puedo decir que somos amigos, casi. Y no solo eso, sino que ya mucha gente se ha acercado a don Ricardo y él ha cambiado su actitud hacia la gente que va de fuera.

Bueno, con esto les quiero decir que tanto el alojamiento como la movilidad en la región pues eran difíciles para mí. Nosotros teníamos un apoyo de 800 pesos mensuales para hacer trabajo de campo, por parte de El Colegio de Michoacán, más la beca. La beca no llegaba a tres mil pesos mensuales, eran 2800 pesos, o algo así; entonces, moverse era muy difícil. Me tenía que desplazar en autobuses de línea. Era impensable que a un estudiante que salía a hacer trabajo de campo le dieran un vehículo del Colegio. Sí había vehículos, pero obviamente eran para los profesores, y, además, porque salían todos a hacer trabajo de campo, no habrían alcanzado los vehículos para eso; entonces, pues era difícil la movilidad.

Con don Beto Pineda me moví, porque como que le caí bien por esa cosa de la poesía, y me dijo:

—Pues vamos a tocar en la Feria del Mango, en Lombardía.

Esto ya fue en abril, mayo de 1998; entonces, don Beto me llevó a Lombardía, y conocí al resto del conjunto, que fueron contratados para tocar los sones en el concurso de caballos bailadores. Esa vez que fuimos a la feria terminamos en la casa de don Juan Pérez Morfín, en Nueva Italia, porque él dijo:

—No, no, no, vamos por una cerveza. Yo quiero tocar los sones de gusto, y no sé qué.

Y estuvimos ahí en el corral de su casa, en un momento muy padre. Ahora medio me lo explico: estos músicos profesionales que van contratados para acompañar los caballos para bailar y todo, y de pronto a alguien le gusta su música, y va y quiere hacer preguntas, y se interesa y todo, y ellos dicen: “Pus órale, pus vamos a tocar. Pus esto es lo que nos gusta. Es por lo que nos pagan”. Y además Alma de Apatzingán pues cobra muy bien y todo, pero está una parte muy importante de la labor de un músico, que es más afectiva, de que alguien tenga interés por tu trabajo.

Entonces esta fue mi primera etapa de trabajo de campo en la maestría. Seis meses después regresé, ya no con tanta calma porque, todos ustedes lo saben, está la tesis, que hay que terminarla a tiempo. Entonces, ya estaba en otra etapa del trabajo, pero bueno, ya conocía a aquellos que me podían apoyar. A partir de 1997 cada año estuve regresando a los concursos, más o menos hasta el 2007 o 2008 de forma regular, para ir, grabar, y hacer entrevistas y recopilaciones de valonas.

Me costó mucho trabajo también acercarme a don Carlos Cervantes, el Maiceno, que era un músico muy bueno, muy buen jaranero y muy buen valonero, sobre todo. Era un cantor de valonas excepcional, porque tenía mucha sal, como se dice allá, mucha picardía. Y bueno, les chocaba que yo me pusiera a grabar cuando ellos estaban tocando. Pero sí, les chocaba de plano. Él se volteaba y todo eso porque tenía la idea de que yo me iba a hacer rico con esas grabaciones con la grabadora de reportero. Y me costó trabajo acercarme a él en particular, pero una vez que nos acercamos les puedo decir que fue mi amigo, que fuimos amigos. Así, yo me quedaba en su casa en Santa Ana Amatlán, me llevaban de paseo él, su esposa.

Un día, en su casa —era un ser muy especial, podríamos hacer una conferencia sobre él, una charla larga— él ya me había contado esta historia que yo plasmé en este libro que publiqué en 2002, gracias a otro gran individuo y personaje moreliano, entrañable y muy importante, que es José Mendoza, de la editorial Jitanjáfora. Entonces, yo le puse a este librito *El valonal de la Tierra Caliente*, por la historia que me contaron varios músicos, principalmente don Carlos y don Salvador Chávez, que fue también otro

gran informante para mí. No tuve tanta cercanía con él como con don Carlos, pero era un músico fuera de serie, don Salvador; hay videos de él circulando en Youtube, los pueden ver, era un jaranero y un cantante muy bueno. Y entonces los dos me habían contado que Vicente Robledo, el Venado, había sido como discípulo de Teodorito Chávez, que fue un valonero legendario. Yo pienso que debió haber muerto en los años setenta, más o menos. Pero lo tenían como un gran cantante de valonas, un gran valonero. Todo mundo decía que era muy bueno porque cantaba pausadamente las valonas, no cantaba a prisa, como se estilaba ya para los años noventa. Las valonas son largas, los textos son dos cuartetas más cuatro décimas, más un fragmento de son y los puentes instrumentales. Estamos hablando de que una valona se puede llevar cuatro minutos y medio, o cinco. Cuando fueron a grabar a los conjuntos, pues les decían:

—¡Hijo, esto está muy largo!

—Pus ¿cómo le hacemos?

—Pues hay que acelerar.

El otro día escuché hablar a un musicólogo que justamente está trabajando esta cuestión, y dice que, como los discos, aquellos primeros discos de acetato, grababan no me acuerdo si cuatro minutos y feria o cinco por lado, pues entonces muchas piezas se empezaron a acelerar, incluso piezas del repertorio clásico, para hacerlas entrar en un lado de un disco.

Entonces, podemos ver en las primeras décadas del siglo XX obras ejecutadas con mucho virtuosismo en ese sentido, para que pudieran encajar en un lado de un disco. Yo creo que eso le pasó a la valona también: se aceleró mucho el canto de la valona, el canto, porque en realidad más que un canto es una salmodia. La idea de una valona es que el texto se entienda. Esto lo hemos hablado más de una vez, digamos, el ritmo de la música se vuelve maleable, se supedita a la enunciación del texto poético. Dicen que así cantaba Teodoro Chávez, pero no sólo eso, sino que además tenía un libro, tenía un libro con valonas. ¿Dónde está ese libro? Pues esa fue una de las primeras cosas que me pregunté. Pues los músicos decían que Vicente Robledo, el Venado, se lo había robado, que lo emborrachó y se lo robó, y que el Venado lo tenía. El Venado fue también un valonero histórico de El Aguaje. Él debió morir en los años ochenta. Fuimos a la casa

de su familia, les preguntamos por el libro. No. Tengo para mí que más que libro, probablemente era una libreta con manuscritos de los textos de las valonas. Pero lo que hacía este señor, Vicente Robledo, era que las pasaba a máquina y las vendía, vendía las valonas. Iba con don Carlos Cervantes y le vendía las valonas. Y él era mi amigo, el Maiceno. Le pregunté:

—¿Y usted tiene esas valonas?

—Aquí, aquí las tengo, ven.

Un día que fui a su casa, ahí estábamos. Se acordó de algunas valonas viejas; hoy por hoy se cantan ya muy poquitas valonas, pero él se sabía valonas de la época cuando empezó a cantar, y él empezó a cantar valonas en los setenta, porque tenían el conjunto de Los Caporales de Santa Ana, y no había valonero. Otros conjuntos sí tenían valonero, Y don Ricardo Gutiérrez le dijo:

—Ándale, compadre, pus, ¡apréndete unas valonas, vale, para que cantes— y no sé qué.

Y él, yo creo que en el fondo don Carlos conocía sus limitaciones musicales y todo, y dijo:

—Sí, voy a empezar.

Y se hizo un gran valonero; en realidad, el Maiceno es un valonero que se recuerda, en su época. Y entonces, esa noche, en su casa le dictaba yo: ahí estaban las valonas que él recordaba de memoria. Y pasó un señor, estuvo ahí: hay un mango muy grande en esa casa en Santa Ana —como se hace en las casas de la Tierra Caliente, hay que tener grandes árboles, para que den sombra, para aguantar el calor— y ahí estábamos hablando; tenían ellos una mesa afuera para comer, para estar, que daba a la calle, o sea, uno estaba y ahí estaba la calle. Y la gente entraba, era así, como si nada, y este hombre entró, y venía tomando —don Carlos había sido muy bebedor, pero dejó la bebida por su fuerza de voluntad. Y entonces ahí estaba yo, leyendo valonas en voz alta, y tomando dictado de don Carlos, y ahí estaba el señor este ya con sus copas, y después de un rato, dice:

—Amigo, ¿tú cuándo te vas a encontrar un muchacho como este? Mira nada más, así tan atento, aquí copiando las valonas— y no sé qué.

Total, pues hicimos el libro con parte de ese repertorio, con las valonas que yo había grabado, etcétera. Este es una pequeña muestra de lo que es la valona de la Tierra Caliente. Y le puse valonal porque don Salvador Chávez decía:

—Sí, él le robó ese valonal a Teodoro Chávez. Él le robó ese valonal.

Como se dice allá, ¿no?, agual, agualal, así se dice, con ese sufijo, para expresar algo en abundancia, que sea un libro infinito: el valonal.

Entonces esta fue la cosa con don Carlos, con él, como les digo, estuve regresando, ya después de la maestría. Pero la siguiente posibilidad que tuve de hacer trabajo de campo, pues fue mucho más rica, ya en el año 2003, con el Proyecto Tepalcatepec. En el ínterin, terminé mi tesis, y pues me gradué. Me fui a trabajar al Colegio de Jalisco, a Guadalajara, a Zapopan, en realidad, pero bueno.

Y yo estaba viviendo en esa ciudad de Guadalajara, pero pensando así en — digamos que ese alacrán que tanto temía, ya me había picado—, así, me la pasaba pensando en Michoacán, en regresarme, hasta que me salí con la mía. Regresé al Colegio de Michoacán, estuve ahí un ratito, y me tocó después, en 2003, colaborar en lo que fue el Proyecto Tepalcatepec, un proyecto interdisciplinario donde conocí a Darío, el papá de Erandi Rivera, porque en ese proyecto había gente de las más diversas disciplinas.

La idea del proyecto era estudiar el patrimonio histórico, el patrimonio cultural y el patrimonio cultural de la cuenca del río Tepalcatepec; una visión mucho más amplia, ya no sólo la región del valle de Apatzingán, sino todo lo que es la cuenca, con esta noción de que en una cuenca se comparten muchos rasgos naturales y culturales. Tuve la posibilidad de hacer recorridos de campo muy padres; me habría encantado hacer muchos más recorridos, porque se la pasaba uno muy bien, aprendía mucho: era padrísimo salir a ver árboles, salir a ver campos de cultivo, entrevistar campesinos, entrevistar músicos, en este caso. Y estaba ahí un gran historiador que tuve la fortuna de conocer y de mantener amistad con él, que es Juan Ortiz, de la Universidad Veracruzana, quien era uno de los coordinadores del proyecto; hicimos con él un recorrido en una camioneta, de manera distinta de como yo había hecho trabajo de campo: estar en un hotel en Apatzingán, desayunar como Dios manda, ¿no? Estar así, bien procurado, ¡imagínense, qué se puede hacer con ochocientos pesos!

Entonces, la posibilidad de hacer trabajo de campo en otras circunstancias, y moverse en vehículo y todo, pues era algo maravilloso; así recorrimos muchos ranchos, pudimos ir a buscar a los músicos campesinos, y no sólo ver a los músicos de los conjuntos de la ciudad de Apatzingán o de Nueva Italia, sino ir a buscar gente como don Francisco Martínez, para entrevistarlos en su casa, escucharlos, etcétera. Hicimos muchas fotografías; bueno, yo hice muy poquitas, porque si bien ya había cámaras digitales —Juan tenía una e hizo miles de fotografías—, por mi parte, hice fotos todavía en película de 35 milímetros, y tengo muchas fotos del Proyecto Tepalcatepec. Hubo una primera etapa muy padre de salir y hacer muchas grabaciones, y hubo una segunda etapa cuando ya me estaban diciendo: “Oye, ¿qué pasó con tu tesis de doctorado? Nosotros te apoyamos para eso”. Chin, “yo creí que sus intenciones eran buenas”, como dijo la señora aquella del camión, así...

Entonces, pues esa ya fue una etapa así un poco tortuosa —como sucede en todas las investigaciones, cuando hay que sistematizar, organizar y analizar los datos que uno ha recogido—, pero fue muy padre, con todo y todo, fue padrísimo. Además de que, bueno, ya para la tesis del doctorado lo que estudié no fueron las valonas, donde lo fundamental es el texto poético, digamos, una glosa en décimas, eso es controlable para un estudiante de Letras; pero estudiar ya esas canciones bailables, pues eso ya era otra historia: tenía que entrarle más a la música y todo. Y les tengo que decir que el conocimiento que fui teniendo de los textos poéticos fue paralelo a mi desarrollo en el conocimiento musical, que no ha terminado.

Lo pensaba yo a propósito de esos videos documentales, que los hicimos hace diez años: fueron parte de lo padre que tuvo el Proyecto Tepalcatepec, que había lana, o sea, había dinero para hacer cosas y todo. Yo no hice más cosas porque no tenía tiempo: ya estaba trabajando en la Universidad Michoacana y tenía la tesis encima, pero pudimos hacer muchas más cosas. Esto fue en el 2006, fuimos a hacer este trabajo. Nos echamos más de una semana para hacer la grabación; tenemos poco más de veinte horas de grabación de video, y además casi todo era grabado in situ: grabamos en Apatzingán y grabamos en Nueva Italia, grabamos en Los Charcos, en El Guayabal, fuimos a La Limonera, el rancho de don Martin Villano, así que “lejos, lejos” como se

dice. Entonces hicimos muchísimo con estos amigos, Zarina Palafox y José Antonio Castro, con los que hicimos el guion; teníamos una camioneta del Colegio de Michoacán, fue una gran posibilidad. Ellos se quejaban, porque yo a las ocho de la mañana les decía: “¡Vámonos!”, pasábamos por cualquier cosa para desayunar y, vámonos, al campo.

Aprovechamos al máximo, y además estuvimos todos los días de la fiesta; yo sólo había ido al concurso, que tiene lugar los días 21 y 22 de octubre, pero esa vez nos tocó ver todo, por así decir, el ciclo de esta fiesta tan singular que se hace no para festejar a una deidad, o sí, pero no es una deidad, es la Constitución de 1814, José María Morelos, o sea, la fiesta cívica, imagínense lo que esto significa. Es algo muy especial la fiesta de Apatzingán: si no mal recuerdo, el 17 de octubre llega una cabalgata, que culmina con caballos bailadores, los caballos de la cabalgata, que sale de Acahuato. Bueno, es una señora cabalgata, llegan los jinetes con su cuera, para recordar la entrada del Generalísimo Morelos a Apatzingán, y ahí está el conjunto, y bailan los caballos. Vimos muchas cosas: el día 19 de octubre se interrumpe la fiesta, o sea, el 19 no hay nada, porque es el aniversario luctuoso del general Cárdenas, entonces ese día: “¡Paz!”. Pero el 20, vámonos, otra vez. Si no han ido, pues... yo les iba a decir: “Vayan”, pero ahorita está medio feo Apatzingán, pero vayan, cuando puedan, vayan a la fiesta. Es algo muy especial, sobre todo por esos días, el 20, 22, la noche del 22 es la locura, así, hay no sé cuántas bandas, ochenta bandas a lo mejor ahí en la plaza de Apatzingán, y un montón de camionetas con la banda en la caja dando la vuelta. Pero hay una banda aquí y una banda acá, y corrillos con la gente bebiendo con su banda y bailando y todo. Y, bueno, pues está la exposición ganadera. Pudimos hacer muchas grabaciones ahí en la exposición ganadera.

Fue una experiencia muy padre esta del DVD. Bueno, la idea era hacer un documental de una hora sobre la música de la Tierra Caliente; al final, hicimos cuatro porque teníamos mucho material, mucho, mucho material y este cuate es un gran realizador, Antonio Castro. Entonces trabajamos: yo esboqué las ideas, yo hice las entrevistas; ellos hicieron las grabaciones y les decía: “Bueno, la idea es esta”, e hicimos como un guion general y a partir de ahí todas las imágenes, el sonido, todo, él lo hizo, el montaje. Y bueno, yo estoy muy contento. Espero que podamos recuperar... Voy a

hablar con él para ver si podemos recuperar toda esa grabación, que se hizo en casetitos chiquitos, no sé cómo se llaman, con muy buena calidad, y fue una gran experiencia.

El procesamiento del material, pues es distinto, porque, como ya les decía, el trabajo de campo que hice originalmente lo hice pensando en mi tesis, muy centrado en los textos poéticos. Y bueno, cuando uno entrevista a los músicos la idea es ver cómo aprendieron, cómo se metieron ellos a la música, cómo han reelaborado los textos, en su caso, qué es lo importante de cómo cantar. Regresamos a lo mismo: yo grabé en casete, entonces, todo estaba en función de lapsos de media hora, de una hora, había que economizar también, ya no digan ustedes las pilas. Me pasó una cosa tremenda. Estuve grabando a don Rafael Álvarez Sánchez, ahí, muy contento que estaba, pero esa grabación tenía una maldición. Resulta que grabé a un nivel bajísimo, y es inaudible, se escucha mucho más el sonido de la estática que su voz. Y para colmo le digo: “¿Le puedo tomar una foto?” Y me dice: “Sí, sí claro, claro —ahí en su casa—, pero espérame”. Va, se pone su sombrero, se pone su pistola para la foto y ya, le tomo la foto, y ese rollo se me vela, o sea, fue una locura, fue una maldición con don Rafael. Después lo pudimos grabar, ahí está en el DVD, y era un personaje, como él lo decía, el charro. Pero bueno, tiene uno el material, y ¿qué hace? Para la tesis no hay chance, aunque teníamos ese precepto, de que había que grabar, tener la libreta, apuntar, regresar adonde uno lo requería, escuchar cada noche lo que uno había grabado; lo que estudiamos en el libro *Fieldwork*, de Bruce Jackson, que era nuestra biblia, o al menos la mía.

Escuchar, tomar nota, regresar con el informante y decirle: “Oiga, usted dijo tal cosa, ¿a qué se refería?”, y no sé qué, y hacer más de una sesión con él; hacer apuntes, como les digo, en la libreta, cosa que yo más o menos hice en la época de la maestría, pero otra cosa que decía Jackson es que había que transcribir íntegra la entrevista. Imposible para mí: o sea, para cumplir los tiempos del Conacyt, me habría tenido que dedicar a eso casi, casi hasta la fecha. No ya, ya tengo las entrevistas transcritas, todas esas entrevistas; claro que me las transcribieron otras personas, y luego he ido corrigiendo, porque yo tengo ese entrevistal, pero, bueno, esa es otra cosa. Pues, cuando hay trabajos así, de pronto, usualmente la gente del Colegio de San Luis te dice: “Ah no, hay que hacer un trabajo sobre tal cosa”, y vuelvo a las transcripciones, y vuelvo a

escuchar para ver testimonios, narraciones o leyendas de músicos, cosas así que, pues, aparecen en las entrevistas.

Había una peluquería en Apatzingán, ya no está el peluquero de ese momento, don José María Lugo, ahí en el centro de Apatzingán y ahí concurrían los músicos. A él le gustaba mucho la música, entonces ahí dejaban los instrumentos y ahí de pronto hacían escoleta, para salir de ahí ya luego a tocar, a buscar el sustento. Y en la fiesta, no se diga. Entonces, me tocó escuchar cosas muy padres ahí: a don Martín Villano contando historias a los músicos, imagínense esto. Porque bueno, cuando de pronto habla con la gente urbana como uno, él sabe que tiene que dosificarse, pero ahí con los músicos contaron unas cosas de brujería; él cree, tiene una creencia firme en la brujería, entonces pues eso sería oro molido para quien le interese ese tipo de saberes.

Bueno, regresando al asunto, yo transcribía nada más fragmentos; para mis tesis, la verdad es que les tengo que confesar que transcribí sólo fragmentos. Lo volvía a escuchar y decía: “Ah”, a partir del fragmento que fuera, yo decía: “Pues esto, esto me interesa”, regresaba y transcribía. Ustedes pueden ver en esos trabajos que hay muchos testimonios, fragmentos de testimonios, pero que fueron transcritos así como fragmentos.

Hablando de las fotografías: esas que yo tengo de los primeros periodos de trabajo de campo, pues están impresas; he escaneado algunas, principalmente porque se necesitaban para la tesis. Como la que usamos para el cartel de esta charla, que es una fotografía escaneada de don Francisco Martínez. Y, por supuesto, existen otros tipos de documentos que se pueden obtener en trabajo de campo, como estos, como el video, sobre todo para las manifestaciones musicales; ya no digamos las valonas, pero sobre todo la músicaailable, es importantísimo saber cómo se baila, cómo funciona esta música. Y parece fácil de decir, pero a mí me llevó muchos años entender cómo son los sones, ya a nivel del baile.

Algo que ahora vemos en el Encuentro Verso y Redoble, muy dosificado, si ustedes quieren, es la liga entre la música, la poesía y el baile, algo que me ha costado o que me costó mucho trabajo —y hay cosas que apenas estoy aprendiendo. El gusto por el baile, por ejemplo, apenas estoy desarrollando vivencialmente el sentido del

zapateado, de manera consciente. La otra vez me decía Gabriel Rico, en Verso y Redoble, porque vimos bailar a alguien, y me dijo: “No, pues es que es muy conmovedor ver bailar a esta persona” y le digo: “Pues es que, la verdad es que, es que es muy conmovedor ver bailar a alguien, a quien sea”, porque es por gusto, pues. Ver bailar a alguien por gusto es algo muy fuerte, porque eso implica poner todo el cuerpo en un instante, en una aquí y ahora, ponerlo en movimiento como una urgencia íntima, hacerlo explícito, hacer explícita esa urgencia, y zapatear. Y eso es algo muy fuerte, la mera verdad.

Regresamos a las fiestas: yo ya sabía por dónde iban las cosas; entonces, en 2007 regresé a la fiesta, pero ya me fui desde antes, no fui nada más a los concursos, sino que nos fuimos antes con una amiga historiadora y entonces me tocó ver lo que yo nunca había visto, lo que plasma Alfredo Zalce en el mural del Palacio de Gobierno, aquí, en Morelia, que es el baile, este baile donde está un caballo con una muchacha. Ya me tocó ver eso, que es algo pues muy bonito realmente. En el segundo Verso y Redoble, Honorio Rivera, nuestro maestro, nuestro querido amigo, llevó unos caballos, así, fuera del programa —como dicen—, y ahí en la Calzada se hizo un baile de caballos con el conjunto de arpa, ahí, con los caballos y todos. Y Esperanza, la esposa de Gerardo Méndez, bailó con un caballo, y esa es una de las cosas más bonitas que yo he visto, porque además ella se quedó quietecita y —era muy bueno el jinete— el caballo le dio la vuelta a ella, así, por todos lados, por todos lados. Entonces, era algo muy muy bonito: el caballo y la bailadora estaban frente a frente, y ella se quedó en su lugar, quietecita, zapateando, muy bonito. Y eso me tocó verlo en la fiesta.

En fin, junto con el procesamiento de material, que es un rollo, y que por eso aplaudo lo que hace el Laboratorio Nacional de Materiales Orales, esta loable intención, con la exigencia de sistematizar y procesar materiales recogidos en campo, pues eso es parte del chiste, parte de lo complicado del asunto. Les voy a decir que yo tengo ahí casetes; tuve la fortuna de que el gran músico y físico y hombre del Renacimiento, Alberto Navarrete —ya desaparecido, por desgracia—, así, de buena onda, recién se había jubilado de la universidad, y me dijo: “No, no, maestro, pásame tus casetes, yo te los voy a pasar a formato digital”, y por eso tengo todas las grabaciones digitalizadas. Ya, a partir de eso, fue que pudimos hacer las transcripciones, y fue mucho más fácil que

hacerlo desde casete, o sea, el casete es muy impráctico, había unas cosas que se llamaban dictáfonos, ¿alguien ha conocido eso? Y era alucinante, pero era muy padre también porque tú podías programarle cuánto querías que se regresara el casete, diez segundos, quince segundos, qué sé yo. Y tenía pedales; entonces, tenías los audífonos y con el pedal tenías ahí el stop y el rewind ahí, y regresabas o detenías la cinta, y estabas ahí transcribiendo como loco. Imagínense, así trabajé yo para la maestría.

Con las grabaciones digitales, hoy en día, pues es una maravilla: yo apenas descubrí eso de que puedes bajar la velocidad sin que se baje el tono, porque en el casete cuando le bajas la velocidad, suena uaaa, uaaa; entonces, oías la grabación distorsionada —y yo tuve que hacer eso muchísimo—, ya no digamos para transcribir entrevistas, para transcribir melodías, porque esto fue parte de lo loco del procesamiento de los datos. Dije: “No, llevamos muchos años diciendo que las canciones son poesía y música, que son indisolubles y no sé qué, pero a la hora de la edición y el análisis, trabajamos sólo con los textos poéticos. Y bueno, yo hice la lucha como de que alguien transcribiera las melodías, y me costó trabajo encontrar quién lo hiciera. La verdad es que en las escuelas de música tampoco es que les enseñen muy bien eso a los músicos o a los musicólogos, pero como yo ya tuve que desarrollar la lectura musical para el grupo de amigos de Uruapan, gracias a las enseñanzas de Luis Patlán, de Javier Hinojosa, y del mismo Alberto Navarrete, pues me aventé y gracias a la computadora, gracias a los programas para anotación de partituras, pude hacer estas partituras que están en mi libro, el Cancionero tradicional de la Tierra Caliente... Y, bueno, ahí está el procesamiento y yo tenía que escuchar las melodías más lento. De eso hablaremos después.

Hay que procesar los materiales y hay que tener productos, ya no digamos que para descanso del alma de cada quién, sino porque las instituciones y todos te lo exigen cada vez más. Esto sí hay que decirlo, es muy penoso. Apenas escuché a Luis Fernando Lara, ahora que le dieron la distinción de profesor emérito del Colegio de México, decía: “Es que lo maravilloso del Colegio de México es que apoya proyectos de largo plazo”, o sea, hacer un diccionario no es así de: “Ay sí, tengo un proyecto, lo renuevo al año y al tercer año ya está”, un diccionario como el del Español de México. Entonces, siempre te

están pidiendo resultados: la tesis, la institución, Conacyt, y si no entregas ese producto, pues no puedes pasar a lo siguiente.

Y en mi caso, les tengo que decir también que algo que me dio en buena medida el Proyecto Tepalcatepec fue el descubrimiento de que, sí, es cierto que los productos académicos tienen su importancia y su relevancia, y uno tiene que cumplir y todo eso, pero también están a veces muy acotados, o sea, generas conocimiento que en ocasiones sirve sólo para la estadística de las instituciones, y las tesis llegan muchas veces a ser eso. Y la verdad es que, gracias al proyecto en buena medida, descubrí que no, que eso no es lo único, que hay necesidades que están en el campo, y que nosotros podemos incidir un poquito en resolver esas necesidades, y creo que ya lo hemos platicado.

Con las grabaciones que yo hice en los concursos, hicimos un casete, hice un casete, digo hicimos porque lo hicimos con Lourdes Elías, en el Estudio Kurhaa!, en Paracho, y fue algo muy padre, porque entregarle a los músicos sus casetes ha sido una de las experiencias más bonitas que he tenido, porque la mayoría no tenía registro de cosas y de los concursos casi no hay grabaciones que se conozcan.

A propósito, yo escribí un poemario que se titula “Trabajo de campo”, que está en este librito (Caprichosa marea de la memoria, en editorial Jitanjáfora, porque la experiencia fue muy fuerte; lo platicamos con una amiga antropóloga del Colegio de Michoacán, que esa cosa de ir al campo, estar en el campo, en la comunidad, y luego regresar a tu vida cotidiana en la ciudad, a la universidad, te mueve el tapete, y para mí que apenas empezaba en eso, pues fue de pronto medio desconcertante; además, imagínense, yo tenía 26 años, estaba más o menos joven. Siempre había vivido en casa de mis papás: salir al campo, salir de la casa, salir de la ciudad de México, estuvo todo junto, y me movió mucho el piso; pues, bueno, hice pues poemas; son parte de los productos.

Bueno, fíjense, me pasó una cosa padrísima, esto yo lo tomo como un producto también. Había un músico de un conjunto legendario, que fue el conjunto de Los Gavilanes, donde tocó el Palapo, un arpero de quien todos hablan, es considerado un personaje entre los músicos de Apatzingán; tenía que haber sido un tipazo, como es don Martín Villano, yo así me lo imagino, estos personajes. En fin, había un señor

simpatiquísimo, que había pertenecido a Los Gavilanes, y se llamaba don Antonio Alemán, y le pregunté:

—¿Y sus grabaciones, don Antonio?

—¿Cuáles?

Pues sí yo ya había oído muchas grabaciones de Los Gavilanes, vaya, que si hay grabaciones son de ese conjunto. Él, en cambio, no tenía conciencia de que hubiera grabaciones; sí tenía conciencia de que se había grabado, pero él pensaba: “No ps, así como ahora esa grabación, con esa grabación, ¿qué va a pasar con esa grabación?” A lo mejor en un evento había visto una grabadora por ahí, pero párale de contar. Entonces, de los discos, del disco del conjunto que yo tenía, le hice un casete donde incluí las grabaciones que hizo René Villanueva, Cantos y música de Michoacán, las del disco de la serie del INAH; en fin, recopilé en un casete todas las grabaciones suyas que tenía y se lo mandé a la peluquería de don José María, y le mandé unas fotos que yo le había tomado. Una vez que regresé a Apatzingán, me dice don Chema: “Áhi a Antonio Alemán le mandaron un casete, y no lo presta —dice—, se lo mandaron de Bellas Artes —decía—, se lo mandaron de Bellas Artes”. Ya era así como medio legendario ese casete, la noticia circulaba así.

Y me pasó otra cosa: tuve la oportunidad de conocer a don José García, y no hablé con él por idiota, por no acercarme a él y oírlo tocar la guitarra; todos los músicos decían: “Es que José Guitarras es el mero guitarrero”, y sí, tocaba muy bien el señor, pero yo andaba buscando valonas, entonces lo vi una vez en la fiesta, y pensé: “Bueno, después lo veré”. Se enfermó el señor, se lo llevaron a vivir sus hijos a Uruapan, y ya no iba a Tierra Caliente, pero conseguí el teléfono, y hablé con una hija de él:

—Oiga, quisiera ver la posibilidad de que me permita ir a grabar a su papá.

—¿Pero usted quién es?

—No pues, mire, yo soy fulano de tal.

Pero que:

—Y a ver, ¿y cómo sabe de mi papá?

Le digo:

—Pues es que todos saben de su papá.

—Ah, ya lo caché en la mentira —me dijo su hija—, mi papá nunca grabó.

La verdad es que en ese entonces ya estaban descomponiéndose las cosas, ya había extorsiones y todo eso, creo que fue como en el año 2001, 2002. Efectivamente, casi no hay grabaciones de él, pero en el disco este, *El ratón*, ahí están dos grabaciones de él, y se las mandé en un casete a la hija, y cambió su actitud pero pues ya no pude grabar a don José, pero, bueno, valga la experiencia, que como esa se pueden dar muchas durante el trabajo.

Es que uno adquiere compromisos, la verdad, al ir al campo y al ir a las casas de la gente y al grabarlos. Y como que dar la vuelta a esa página no es fácil, pues son compromisos que se llevan por muchos años. Uno de esos compromisos padres para mí fue el de don Manuel Pérez Morfín; él fue becario del programa *Músicos Tradicionales Mexicanos* en 2004. Un día en la fiesta, hacia el año 2000, se acercó a mí después del concurso y me dijo:

—Maestro, es que yo hago composiciones, y me gustaría... Yo sé que —el señor me hablaba de usted—, yo sé que usted está trabajando.

Dije:

—¡Ah! Sí, sí, sí don Manuel, vamos a ver.

Y un par de años después, cuando supe de la convocatoria, me fui a su casa, me fui a buscarlo a Apatzingán —él vive en Apatzingán aunque es de Tumbiscatío—, y armamos el proyecto ahí en su casa; me dio los documentos, hicimos fotocopias y todo, y él así como:

—Este, don Manuel, mire...

—Újule, yo no tengo para las fotocopias.

Y él así como..., porque no tenía, por un lado, y también como:

—Bueno, ¿y de qué se trata? ¿Y qué, tú trabajas ahí o...?

—No, no, es una institución, del Fonca, es de Conaculta.

—Bueno.

Y ya, ¡vámonos!, que le dan la beca. Y bueno, la verdad es que a don Manuel se le abrió un mundo, así, me atrevo a decirlo de esta manera. Fue a la casa, armamos el primer informe, no me acuerdo si tuve que ir yo a Apatzingán o si él ya vino a Morelia.

Bueno, con la beca, imagínense eso, para desarrollar un proyecto y todo, y él incluso grabó un disco. Le dije:

—Don Manuel, por favor deme chance de apoyarlo con lo del disco para...

Porque lo hizo en Alborada Records, allá en Uruapan. Igual y ustedes conocen los discos de Alborada Records, el perfil que tienen esos discos. Y él dijo:

—Sí, sí, sí.

El compadre de don Manuel es Fernando Montes de Oca, el dueño de la compañía. Y ya, me dijo:

—Sí, sí, cómo no. Yo le aviso para...

Le digo:

—Para ver lo de los textos.

No, sacaron el disco con un texto que dice ahí que por la trayectoria de don Manuel “los investigadores de la música tradicional mexicana, como el Fonca, le brindaron el apoyo para grabar un programa de diez nuevos sonos”, y no sé qué. Puras cosas ahí, y luego por eso se hacen los chismes. Pero grabó su disco, sus sonos, sus composiciones. Y después él volvió a entrar a la convocatoria, como en 2008 o 2009. Ya él entró por su cuenta; me dijo:

—Oye, quiero entrarle otra vez, y quiero... a ver si me ayudas.

Fue un proyecto ya de valonas, y pues fue algo padrísimo que él ya supiera el camino y que tomara la iniciativa para hacer su nuevo proyecto. Otra experiencia padre fue lo del premio Eréndira de don Juan Pérez Morfin. Armamos el expediente con Ilia Alvarado, y lo metimos. Y don Juan estaba peor, o sea, don Juan estaba completamente reacio, así. Fue heroico lo de Ilia. Y, bueno, tristemente ahora todos los músicos quisieran ganarse el premio Eréndira, por lógica, pero por desgracia no está fácil.

Hizo don Juan una fiesta cuando le dieron el premio, y nos me invitó ahí a Nueva Italia. Ilia no pudo ir pero fueron sus papás, que apoyaron la postulación e hicieron mucho trabajo de gestión en el municipio, y esa vez estuve ahí tocando con el conjunto Alma de Apatzingán. Estuvo muy bonita la fiesta. Y ahí ya finalmente conocí a Nacho Montes de Oca. Me daban ganas de decirle: “Ay por qué no...”. No le dije nada; en cambio, hicimos buenas migas, y espero algún día ir a buscarlo a Uruapan para platicar.

Con las instituciones también se adquieren compromisos, quizá los menos fuertes a cierto nivel, pero más demandantes también, en otro sentido. Es muy fuerte. Y con las comunidades. Se puede decir que yo ya he tenido experiencias de que gente de Apatzingán me busque. Se hizo, por ejemplo, una asociación, y Uriel Ramírez, un escritor muy entusiasta, me buscó para hacer un taller de valonas, porque le quieren enseñar a hacer valonas a los niños, etcétera. Ya habíamos tenido nosotros una experiencia con el Colectivo Artístico Morelia en el año 2003, 2004: hicimos unos talleres de enseñanza de música en Apatzingán, y fue una experiencia muy padre. Hicimos un manual —ese producto no lo había considerado— y tuvimos un proyecto apoyado por Sedesol, e impartimos cursos de música y lírica tradicionales en una secundaria en Lomas de Morelia y en Apatzingán. Íbamos cada fin de semana a dar clases a los niños en la Casa de la Cultura de Apatzingán —la antigua estación del ferrocarril, que hoy es el centro cultural del Fondo de Cultura Económica—, de nueve de la mañana a una de la tarde. Y yo creo que fue una experiencia que dejó alguna huella ahí, y sobre todo pudimos incorporar a don Ricardo para enseñar la música.

Entonces con la comunidad también se adquieren compromisos: de pronto aparece gente que no tiene mucho que ver con la música y que lo busca a uno para hacer cosas, y bueno, también por esto los libros. Cuando se presentó *El valonal de la Tierra Caliente* en Apatzingán, ustedes no se lo imaginan, pero fue un... así, una fiesta, ¡una cosa padrísima! Fue un acontecimiento esto, fue en el 2003, y fue un pachangón. Tuve el apoyo de Paco Galicia, quien es un gran amigo hasta la fecha, y participaron en la presentación: el presidente municipal, don Rafael Álvarez Sánchez, don Martín Villano, Juan Ortiz..., bueno, fue una cosa muy padre. Y a raíz de eso, mucha gente conoce el libro y entonces me ha pasado que me contactan así pues para cosas que tienen que ver con la valona y todo eso. Y, como lo dije, son compromisos que se adquieren con la comunidad también, y padres. Para mí fue muy grato poder ir a Apatzingán a hablar de las valonas, a hablar de la música con la gente, y eso me ha pasado, por supuesto, a raíz del trabajo de campo y de los famosos productos. Y hablando de compromisos adquiridos, ahora tengo el archivo de don Aureliano Zavala, un compositor no solo de

valonas, sobre todo de canciones, que me lo pasaron. Su sobrino, Armando Buenrostro, es profesor, lo conozco desde hace muchos años, y me dijo:

—Lalo —porque él me dice Lalo—, quiero que hagamos una edición de las composiciones de mi tío.

Pues sí. Entonces ahorita estoy con eso. Tengo que ir a Apatzingán a entrevistarlo a este señor; ya transcribimos las canciones, y tengo que trabajar ese corpus, para que se den una idea. Y como esto, pues crecen los compromisos. Luego, en España también hice compromisos. Tenemos en curso la elaboración de un CD interactivo que, bueno, el diseñador me ha fallado, pero son las grabaciones que hicimos en la residencia de doña Fausta Elorz, en Madrid, con un grupo de señoras, en 2008. Yo tengo para mí que la mayoría ya murieron, y no crean, me siento muy mal, pero ya llevo más de dos años tratando de hacer... primero fue un rollito pasar las grabaciones, pero son grabaciones muy bonitas de música.

Grabé, por ejemplo a la señora Tieta, Maria Teresa Bouissy. Increíble, ella vio el DVD con el documental que hicimos en Apatzingán, y le escribió un poema a don Juan Pérez Morfin. No, no, ¡pura vida! Hicimos tres sesiones de grabación, una recogida de campo, como se dice en España, con las señoras. Primero fui en 2007, les pasé el documental y quedaron fascinadas. Al año siguiente fui, cuando hice una estancia en la Complutense, las grabamos, y esa grabación fue en mini disc. Pero el mini disc, aunque hace grabaciones muy padres, es en un formato electrónico muy incompatible. Entonces, pasarlas ha sido un rollo. Lo hice yo, al final lo tuve que hacer yo personalmente con un programita de audio. Y bueno, ahí está calando la conciencia de tratar de sacar las cosas.

La idea era poder ver el interactivo hoy, cómo está, y todo, pero nos ha quedado un poco mal el programador. Pero, bueno —ya con esto voy a terminar, perdonen por lo disperso de la charla—, algo que escuché en El Colegio de Jalisco, del que era presidente, un gran historiador, a quien yo admiro, José María Muriá, decía, porque El Colegio de Jalisco tenía una serie de libros con testimonios de personajes jaliscienses de muy distintos ámbitos, maestros, que los historiadores iban, recogían el testimonio y al poco tiempo moría el entrevistado, es como si diera su resto ahí al grabar. Y yo lo

que veo con esto de la música, de la poesía tradicional y el baile, es que a veces intimar con la gente de pronto cuesta mucho trabajo: cuando se relaciona uno con la gente a través de la poesía, de la música, de pronto se abren las puertas. Ayer, nada menos, tuvimos una experiencia padrísima, se las cuento brevemente, por cuestión de tiempo; bueno, a grandes rasgos: este es supermúsico, es don Salvador Próspero; le conté que tenemos un taller donde queremos improvisar coplas. Nos estamos reuniendo con los chavos del trío Balcón Huasteco, y otros que van, para improvisar coplas, y entonces dijo:

—Invítame. Voy.

Y fue y se conmovió, y entonces agarró el violín, un violincito, y estuvo tocando música de Paganini. Dice:

—Discúlpeme, pero con este violín no puedo tocarles lo que yo quisiera, pero, bueno, esta es la idea.

En fin, se dan unas relaciones muy profundas con la gente —lo mismo me pasó con Pinito, de quien ya varios de ustedes escucharon hablar: este señor de Guadalajara que fuera payaso de verso—; esto es algo padre también, porque la gente comparte cosas. Desde aquellos años ya, si uno le escarbaba, la situación estaba muy complicada en la Tierra Caliente: cuadros familiares, con los mismos músicos, difíciles, muy difíciles. Entonces, la verdad es que la música y el trabajo que uno hace también pueden ser a veces como un remanso para los músicos y para sus familias, para mucha gente.

Ahora, por ejemplo, el Encuentro Verso y Redoble ha sido muy constructivo, porque en él compartimos algo de lo mejor que tenemos, y la mayoría lo hacemos voluntariamente. A mí esto me remite a un cuento de Ángel de Campo, que a lo mejor ustedes conocen. Se titula “Historia de unos versos”, de su libro *Ocios y apuntes*. A lo largo del relato, son los mismos versos los que hablan; se quejan de que la muchacha que tanto los cuidaba, porque fueron escritos para ella, al final ya los olvidó. Entonces dicen: “somos hijos a quienes sus padres exponen en un escenario [...] pero después nos arrojan a ese olvido [...] ¡No engendréis versos!”; nos dan a entender que, dado que la gente luego se olvida de los versos, la poesía no sirve para nada. Pero entra después en una especie de epílogo la voz del narrador, que dice: “Escribid versos, eso indica que se

siente, y aunque la existencia sea una buhardilla, los recuerdos, cuando menos, son ese pedazo de cielo que se ve tras los cristales rotos”. Esto es, a través del arte, de la poesía, de la música, del trabajo que uno hace, la gente puede incluso vivir un poquito.

No sé si haya algún comentario, para estos minutos que quedan.

AGUSTÍN RODRÍGUEZ: Yo te quería preguntar, bueno, de varias cosas que has dicho ahora que me llaman mucho la atención. Primero, la cuestión del baile. Bueno, te quería preguntar: ¿tú sí has visto bailar la valona en Tierra Caliente?, y también, ¿si hay la costumbre, como la hay en la Sierra, de que los bailadores brinquen? Porque ahora precisamente hablabas de esto, de poner toda el alma, el corazón, el cuerpo en unos movimientos; a mí no me... esta emoción que tú transmitías yo la he sentido cuando he visto a estos viejos, aparte de los que... es un baile que, como muchas manifestaciones tradicionales, se van perdiendo. Son viejos los bailadores que cuando están en la fiesta o en algunas presentaciones de los grupos, pues se hincan para bailar con la pareja; incluso hay alguna anécdota de algún bailaror que le quiso enamorar a una muchacha y la muchacha le dice: “Bueno, pues si realmente me quieres, intenta bailar”.

Entonces, te quería preguntar eso, y quería preguntar también, porque me llamó mucho la atención, esto que decías de que había quien sobre su propio texto lo pasaba a máquina en limpio para venderlo. ¿Esto era común en la tradición?

REG: Bueno, el hecho es que en la Tierra Caliente la valona no se baila, a diferencia la del huapango arribeño de la Sierra Gorda, que sí se baila; bueno, hay partes bailadas, digamos las partes instrumentadas del violín, hablando propiamente de la valona. Sabemos que en la poesía se baila, incluso la planta. Pero ya hablando de la valona de la Sierra, todas estas melodías impresionantes de los violinistas, todo esto se baila, se zapatea. Si no lo han visto, esto es muy fuerte, o sea, ver a la gente bailar. Pero es que además es toda la gente bailando, no una sola pareja. La verdad, es muy conmovedor ver eso. Y después se escuchan los versos que también son, ellos han moldeado en un sentido mucho más rítmico, en la valona de allá. En la Tierra Caliente no se baila la valona, se baila sólo el son y el jarabe. Y yo nunca he visto bailar de rodillas.

PÚBLICO: En el huapango arribeño, don Benito Lara, de Los Leones de la Sierra de Xichú.

REG: En el huapango, sí he visto, en el huapango de la Huasteca, también he visto bailar de rodillas, pero en la Tierra Caliente no he visto bailar. Lo más que he visto es bailar descalzo, o sea hay quien se quita los huaraches, si hay tabla, y baila descalzo, pero de rodillas no.

Y bueno, respecto a la otra pregunta, quien hacía lo de pasar las valonas en limpio a máquina era don Vicente Robledo, y el que lo hacía también era don Rafael Álvarez, este de quien les hablé. Él escribía sus valonas también a máquina y se las pasaba a los músicos. Algo muy especial es que no escriben los versos como nosotros. O sea esta noción de verso, como lo dice John Miles Foley, no es la misma que nosotros tenemos, obviamente. El verso más bien es la estrofa, y lo que para nosotros es un verso, como lo señala Foley, para ellos es una palabra, siempre dicen palabra; un verso es en realidad una palabra para ellos. Y la valona se escribe como se canta, o sea, dos versos largos de dieciséis sílabas, uno de ocho y después dos de dieciséis y otro de ocho. Así lo escriben, con los ay. Se tiene que escribir el ay, porque ya saben que antes de los versos primero, tercero, sexto y octavo se enuncia un ay, y para ellos eso esos añadidos forman parte de la valona, y así escribían los textos. Es lo que hay. No es una práctica común esta de escribir las valonas.

Yo hice otra colección que se llama Pequeño valonal... Resulta que ya cuando llevamos El valonal... a los músicos, pues sí, vi que era para gente joven, el formato y la letra son muy pequeños. Entonces, hice uno más grande nada más con las puras valonas tradicionales para repartirle a los músicos, con letra grande. Ojalá que alguien ahí lo conserve. Como yo lo digo en mi tesis, la escritura y la lectura no son prácticas corrientes en la región. Es una de las cosas maravillosas que descubrí; cuando fuimos a visitar a don José López, compositor de canciones y corridos, le pregunté: “¿Cómo compone usted, don José?” Esto Foley no lo describe del todo; en su libro *Oral Tradition*, describe un tipo de poema que se llama oral performance, es decir que el poema se hace en el momento que se compone, el poema se ejecuta en el momento que se compone, como la valona del huapango arribeño; digamos:

Aquí voy a improvisar,
ahora que en la conferencia
voy pensando con conciencia
lo que les quiero explicar,
y así es que voy a trovar
para hablar de inspiración,
y sí, con el corazón
decir de forma segura
que no siempre la escritura
entra en la composición.

Porque esto es también asunto de la oralidad. Lo que piensa Foley es eso, que el oral performance es como esto que estoy haciendo, como lo que dije, como el slam poetry. Pero con don José vi que los analfabetos componen en su mente, en su cabeza, sin escribir, para luego cantar. Entonces, cuando entrevisté a don José López, le pregunté:

—Bueno, pero ¿usted escribe, don José?

En el Cancionero folklórico de México, en todos lados, Foley mismo, dice: sí, el poeta compone, escribe y luego oraliza. Es la segunda categoría que él usa, la de *voiced texts*. Pero este señor, don José, dice:

—Cuando ya estoy en la tarde tranquilo en mi casa, me voy abajo de esos árboles y ahí estoy, y repaso en mi cabeza el corrido. Y ya una vez que lo tengo, me lo grabo y ya no se me olvida.

Digo:

—No, no, no, usted se lo dicta a un hijo o lo graba en una grabadora o lo escribe.

—No, yo no lo escribo, no sé escribir.

—Se lo dicta a su hijo.

—Tengo ocho hijos, ninguno sabe leer ni escribir.

Ahí vi eso, la cosa del analfabetismo en la región.

PÚBLICO: Pero, ¿componía sólo corridos?

REG: Corridos y canciones, valonas no. Entonces, se los grababa. No componía la música, entonces las canciones las canta y canta también los corridos con música de otros. Y canta muy bonito, muy, muy bonito. También tenemos testimonio de él en los documentales. Les voy a dejar este para el Laboratorio, para que lo puedan ver.

SANTIAGO CORTÉS: Sí, Raúl, muchísimas gracias. Es justo para eso el seminario, para hablar de las experiencias. Y has contado unas que están así, impresionantes. Yo creo que sobre todo a todos los que hacemos campo nos sirve un montón. Por lo menos, saber que no estamos locos por estar sintiendo y viviendo las mismas cosas. Y, bueno, a los más jóvenes, por supuesto que eso está superbien.

Entrevista a Alejandro Hau

(Nuevo Durango, Lázaro Cárdenas, Quintana Roo)

Berenice Granadoz Vázquez

Laboratorio Nacional de Materiales Orales
Escuela nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM

bereniceagv@lanmo.unam.mx

Entrevistado: Alejandro Hau

Edad: 18 años

Ocupación: estudiante

Lugar de origen: Nuevo Durango, Quintana Roo

Fecha de la entrevista: 16 de julio de 2013

Lugar: Nuevo Durango, Quintana Roo

Duración de la grabación: 07:07 minutos

Transcripción: Berenice Granados

Interlocutor: Berenice Granados

Cámara y sonido: Berenice Granados

**Revisión de la transcripción: Quetzal Mata Trejo
y Yotzin Nekiz Viacobo Huitrón**

Presentación

Fragmento conversacional

00:00:00

BERENICE: A ver, primero tu nombre.

ALEJANDRO: Alejandro Hau.

BERENICE: ¿Cuántos años tienes?

ALEJANDRO: Dieciocho.

BERENICE: ¿A qué te dedicas?

ALEJANDRO: Soy estudiante.

BERENICE: ¿Y eres de aquí de Nuevo Durango? ALEJANDRO: Sí, aquí vivo.

La leyenda de Xtabay

Fragmento narrativo

00:00:18

BERENICE: ¿Qué has oído hablar de Xtabay?

ALEJANDRO: Pues que es una mujer que se transforma en culebra, una serpiente de color verde –en maya es *yax kaan*– y entonces esa mujer que se convierte en serpiente, eh, viene desde hace tiempo a buscar a los hombres, a los borrachitos, mayormente son borrachitos porque ellos son los que más se distraen al ver, ¿cómo se llama?, a la Xtabay. Siempre, cuando se presenta ante los hombres así, viste su traje regional de aquí, un hipil, con cositas floreadas, así un hipil, entonces, se... Mayormente se transforma en una mujer conocida de la persona, por ejemplo: su esposa, o una amiga, algo así, y la seduce hasta que los mata. Y los lleva en su árbol que se llama ceiba, que tiene muchas espinitas, tonces ahí los mata.

Y desde eso... Fue una maldición que se le dio a ella porque, ¿cómo se llama?, ella era buena, al principio era buena, y tenía una hermana o una prima que era mala. Entonces la mala siempre se dedicaba a cuidar a los enfermos, aunque ella era muy pervertida ante los hombres, así, era prácticamente como una prostituta. Entonces, pues... Ellos, entonces la gente siempre discriminaba a la *ko'olelm*, en maya mujer buena es *uts ko'olelm*, en maya es malo *ko'olelm*, entonces, ¿cómo se llama?, entonces a ella siempre le dio envidia y toda la gente le decía que era una pecadora, así, entonces la *uts ko'olelm*, ¿cómo se llama?, pues ella era una como una santa, no le gustaba cuidar a los enfermos ni nada, entonces eso le... Según ella pues era santa, no podía manchar sus manos.

Entonces, cuando la Xtabay, cuando la *uts ko'olelm* murió, entonces salieron muchas flores así bonitas en su tumba, olía, en vez que olía putrefacto porque ya había

muerto, olía así muy bonito a flores, pero nadie fue al velorio de la mujer mala, según mala, porque pues era mala. Y ya cuando murió la mujer buena, ¿cómo se llama?,apestaba tanto en su tumba, en su tumba salieron puros espinos, entonces ahí vieron que pues quién era la mala y quién era la buena. Y pues, la mujer que según era buena pidió a los dioses mayas que la regresaran al mundo, para que ella pudiera tomar los hábitos o las costumbres que la mujer mala según había hecho. Entonces ella le juró a los dioses que iba a hacer lo mismo.

Entonces cuando a ella la regresaron al mundo, empezó por hacer las cosas malas de prostituirse con los hombres, y ya de ahí se le quedó el nombre de Xtabay, que cada vez que pasa un hombre bajo las selvas mayas, lo seduce con su belleza y todo, y siempre se anda peinando con las espinas que le salieron en su tumba, son las espinas como casi del cactus, con eso se peina su cabellera negra, larga. Entonces una vez que tú la veas así, tú ya sabes que es esa mujer mala, sí.

La contra de Xtabay

Fragmento narrativo

00:04:24

BERENICE: Oye, ¿y de casos así de Nuevo Durango?

ALEJANDRO: Pues ha habido algunos, por ejemplo, mi abuelo ya difunto, ahí él le tocó la oportunidad de verla. Regresaba, porque antes no había carretera ni nada, entonces sólo en brechas, en senderos venían ellos. Estaba viniendo de Valladolid –porque de ahí residen ellos, ellos vinieron a fundar aquí–, entonces pues ese día estaba regresando y pues se encontró según a mi abuelita, así: igualita, su hipil, todo; y que le dice que dónde va, y que le dice:

–Pus tamos yendo al pueblo, ¿no? ¿Cómo se llama?

Que le dice:

–Espérame y vamos juntos.

Y le dice:

–No.

Porque se dio cuenta de que sus dedos no estaban completos. Una característica de ella es que nada más tiene cuatro dedos, igual en la planta de los pies, y se para como una gallinita, así como paradita. Entonces ahí se dio cuenta de que no era una persona normal, le dice:

-Tú no eres mi esposa, le dice.

-Claro que sí soy, le dice.

Entonces lo empezó a corretear, a corretear, a corretear. Y él corría porque le dio mucho miedo. Entonces se metía entre la selvas, así se desaparecía. Y ya al 8inal, ¿cómo se llama?, se apareció enfrente y le dio, según, la contra, que es para, con tu zapato izquierdo, que si tú le pegas, ya se convierte en una serpiente, y ya te puedes ir. Y él así lo hizo, pero él con su machete, con la mano izquierda ya le dio y se convirtió en una serpiente verde que en maya pues es *yax kaan*, y pues así lo asustó. Y lo cuenta, nos lo contó, prácticamente nos lo contó antes de que se muriera él. Y ese es un caso muy importante. Y yo, ha, ha habido otros casos aquí en el pueblo, pero no seguido como tiempo atrás, prácticamente en este tiempo actual como que casi ya no sucede, pero sí ha habido aquí en el pueblo.

Los espíritus malignos

Fragmento conversacional

00:05:46

BERENICE: Oye, ¿y tu abuelo no se enfermó después de que la vio?

ALEJANDRO: No, no, no.

BERENICE: ¿No lo tuvieron que curar de susto ni nada más? ¿De mal viento?

ALEJANDRO: No, porque pues, vamos a suponer que le dio la contra, ¿o cómo le podemos decir?, un antídoto para que pues no le dé el mal viento, porque esos son espíritus malignos que vagan en la selva maya, son espíritus. Entonces pues no le dio nada, porque le dio su contra. Y lo platicó y todo y gracias a Dios pues no, no le pasó nada.

BERENICE: Muchas gracias por la información.

ALEJANDRO: Sí.

**Margarita Valdovinos Alba, Regina Lira Larios y
Fernando Nava López. Grabaciones en cilindros de
cera de los coras y los huicholes de México.**

Alemania: Ibero-Amerikanisches Institut / Secretaría
de Educación Pública de México, 2013; 78 min.

Por: Ignacio Silva Cruz

Grabadas entre 1905 y 1907 por el eximio investigador alemán Konrad Theodor Preuss, los cantos coras y huicholes nos remiten a los cantos sagrados que se decían en la antigüedad, sin embargo, cabe aclarar que hay una fuerte presencia de los rezos católicos en aquellos, en los cuales también podemos encontrar referencias a la tierra, al agua, a los distintos elementos de la naturaleza. Las voces distantes de los cantores que se hacen presentes en estas grabaciones viejas -mismas que fueron hechas en cilindros de cera, técnica antigua que dejó de utilizarse en 1929 con la llegada del gramófono- nos muestran el importante legado en artes verbales de los grupos mencionados. La selección realizada para la edición de este CD es muestra importante de los rituales que todavía se hacían entre estos grupos a principios del siglo XX. Una noticia que nos alegra y entusiasma es que estas grabaciones fueron entregadas a los ritualistas mara'kames en noviembre de 2014, tal vez descendientes de aquellos que grabaron sus voces en el lejano 1907. Tener estas grabaciones y escuchar aquellas voces significa extender la mano hacia el pasado, y desde el pasado hacia el presente, para poder conversar y entablar un diálogo entre humanos separados por el tiempo y el espacio.

María Robert (Productora), Matteo Robert y Louise Hantson (directores). Gente de tierra y nubes.

México: Independiente, 2016; 65 minutos.

Por: Zuleyma Martínez Francisco

Gente de tierra y nubes es un documental etnográfico filmado en el pueblo San Pedro Cajonos, que se encuentra en la región de la Sierra Juárez, en el estado de Oaxaca, México. Por medio de entrevistas y la presentación de partes de la vida cotidiana de una familia y de las demás personas del pueblo, el video nos presenta el papel que juega la banda de música de viento y el impacto que tiene en la región. El documental nos habla de cómo la banda de música tiene una capacidad imprescindible para formar lazos de convivencia. El intercambio de la música entre los distintos pueblos que habitan la Sierra Juárez fortalece y mantiene la relación pacífica y la unidad entre ellos. Uno de los aspectos más destacados que se muestra en el filme es la participación activa y de gran peso que tienen los jóvenes y los niños de las comunidades dentro de las bandas de música. Así, Gente de tierra y nubes nos recuerda que la vida en México no solo es la violencia que se ve generalmente en las notas informativas nacionales e internacionales, sino que en distintos puntos del país hay gente que con sus acciones encamina a los pueblos a trabajar en conjunto y a convivir de manera pacífica.

Alfredo López Austin y Luis Millones. Los mitos y sus tiempos, creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes. México: ERA, 2015; 399 pp.

Por: Daniel Estrada Hernández

En un gran esfuerzo por entender el pasado prehispánico y las coincidencias que existen entre las dos macroregiones culturales de América, Mesoamérica y Los Andes, los autores explican de manera clara y concisa las características más importantes de la cosmovisión de la región que les compete. Así, el libro está dividido en dos temas principales: Mesoamérica y Los Andes. Estos a su vez se dividen en varios subtemas que son esenciales: el origen del mundo, el origen de los animales y las plantas, y el origen del hombre y su papel en la tierra. Mientras en Mesoamérica se realizó una recopilación a gran escala de la historia y la cultura de los pueblos indígenas -y en la actualidad la tradición oral confluye a la reconstrucción y al entendimiento de la cosmovisión prehispánica-, en Los Andes ocurrió lo contrario. La persecución de los indígenas y el poco interés por resguardar las tradiciones antiguas dificultan en gran medida la reconstrucción de la historia precolombina de Los Andes y, así mismo, su comparación y completo entendimiento. Al respecto nos dice Millones que “[...] aún estamos lejos de poder trazar un cuadro sólido que permita la comparación de la historia y las religiones de Mesoamérica y Los Andes. Pero la obligación persiste, dado que iluminaría una mejor comprensión de las sociedades de ambos subcontinentes”.

Claudia Rocha y Claudia Carranza, eds. Los habitantes del encanto, seres extraordinarios en las comunidades indígenas de América.

México: El Colegio de San Luis, 2015; 195 pp.

Por: Víctor Manuel Avilés Velázquez

En el interior y en el exterior de diversas comunidades habitan distintos seres. En el interior, espacio civilizado, culturizado, vive el ser humano, que a la vez tiene contacto con el exterior, ese espacio misterioso y peligroso donde los seres fantásticos existen. Dicha existencia se expresa a través del imaginario y de la palabra de hombres y mujeres, que se sirven de estos personajes y de otros fenómenos sobrenaturales para conformar una serie de relatos que rigen algunos aspectos de la convivencia social: lo que debe o no debe hacerse, sobre el bien y el mal. Las distintas versiones de la Llorona, el Chaneque, el Nahual, el Diablo, entre otros personajes, son estudiadas en este libro por diversos investigadores que buscan develar sus orígenes y sus funciones, así como el proceso de transmisión oral por el cual se renuevan y perviven.

Claudia Carranza Vera y Mercedes Zavala Gómez del Campo, eds. Los personajes en formas narrativas de la literatura de tradición oral en México.

México: El Colegio de San Luis, 2015; 440 pp.

Por: Eréndira Alejandra Ortega Medina

Gracias a su modo de transmisión, la literatura de tradición oral permite que varios de sus elementos se actualicen y se retomen en espacios, tiempos y géneros diversos. Entre estos elementos se encuentran los personajes de su narrativa, y es sobre ellos que se reflexiona en este libro editado por Claudia Carranza Vera y Mercedes Zavala Gómez del Campo. La obra se compone de diecinueve artículos escritos por investigadores de diferentes instituciones, todos ellos interesados en el estudio de las formas narrativas tradicionales. A partir de las características de los personajes analizados, las editoras los clasificaron en las siguientes categorías: personajes de tipo social, personajes pertenecientes al grupo de la familia y del parentesco, personajes que proceden de la tradición judeocristiana, seres sobrenaturales, y los personajes pertenecientes a un acervo predominantemente indígena. En la nota preliminar las editoras mencionan que este producto se inscribe en el reciente interés por sistematizar el trabajo sobre la literatura tradicional en México, reuniendo “perspectivas, capacidades y particularidades” de los investigadores que se interesan por esta disciplina. Los trabajos reunidos nos permiten observar cómo las narraciones populares, desde la conquista y hasta aquellas que se cuentan en épocas recientes, comparten características que se combinan para conformar a los personajes.