

Diálogos *de* *campo*



Nueva época

Año III, número 1, julio-diciembre 2020

ISSN en trámite

Diálogos de Campo

Nueva época

Año III, número 1, julio-diciembre 2020

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

Diseño

Alternativa Gráfica

Formación y maquetación

Alejandra Cruz Flores

Desarrollo Web

Jorge Raúl Alanís Núñez
Ing. Juan Carlos Villa Arcos

Foto de portada

*Personaje de la danza de omal ndiük (la cabeza de la serpiente) en el atrio de la iglesia
de San Mateo del Mar / Roberto Campos / 2017*

Diálogos de Campo (2015-), Año III, número 1, julio-diciembre 2020, 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	6
El trabajo de campo en el estudio del arte rupestre: experiencias desde las fronteras mesoamericanas / Félix Lerma	7
Una experiencia de trabajo de campo: costumbres, conflictividad y vida social entre los huaves de San Mateo del Mar / Roberto Campos	36
Sobre historias de vida y músicos ambulantes / Víctor Avilés	69
Chamanismo y montaje: las “noches del yagé” / Enrique Flores	87
MUESTRARIO	101
Tenaztitzimtl y otros relatos de la huasteca veracruzana / Berenice Granados	102
CRÓNICAS VISUALES	115
Tepexpan: la Danza de los Serranos / Alejandra Cruz, Diego Javier Gómez, Kabir Eduardo Celaya, Renato Israel Ríos	115
RESEÑAS	141
Gilles Lepore Maciej Madracki y Michal Madracki. <i>Sin ruido, los figurantes del desierto</i> / Derek Hinojosa	142
Agnès Varda (directora). <i>Rostros y lugares</i> / Laura Márquez	143
Víctor Hernández Vaca. <i>La mata de los instrumentos musicales huastecos</i> / Víctor Avilés	144
Gabriela Badillo (directora). <i>Cómo llegó el conejo a la luna</i> / Ismael Herrera Zavala Gómez del Campo, Mercedes y Alejandra Camacho Rúan.	145
<i>Manual para la recolección de literatura de tradición oral</i> / Rosario Natalí Robles	146

[DIÁLOGOS DE CAMPO]

ESTUDIOS



El trabajo de campo en el estudio del arte rupestre: experiencias desde las fronteras mesoamericanas

Fieldwork in the study of rock art: experience from Mesoamerican borders

Félix Alejandro Lerma Rodríguez

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM

flerma@enesmorelia.unam.mx

Resumen: En el presente escrito se comparten algunas reflexiones acerca del trabajo de campo realizado para el estudio del arte rupestre. Se parte de algunas consideraciones generales en torno al arte rupestre mesoamericano para después presentar dos experiencias de investigación desarrolladas en el ámbito de las fronteras culturales mesoamericanas: el centro-norte, particularmente la región occidental del estado de Hidalgo, y el sureste, en la región nororiental de El Salvador.

Palabras clave: arte rupestre, trabajo de campo, frontera mesoamericana, Hidalgo, El Salvador

Key words: rock art, fieldwork, mesoamerican border, Hidalgo, El Salvador

Abstract: In this text some reflections are shared about the fieldwork carried out for the study of rock art. It starts from some general considerations about Mesoamerican rock art and then presents two research experiences developed in Mesoamerican cultural border regions: the center-north, the western region of Hidalgo state, and the southeast, in the north-eastern region of El Salvador.

El arte rupestre y su presencia en Mesoamérica

El objeto de estudio

El objeto de estudio a tratar en el presente trabajo es el arte rupestre. Aunque la discusión terminológica y conceptual en esta materia es amplia, en este texto he decidido recurrir a una definición sencilla: se trata de grafismos realizados por los seres humanos en las superficies rocosas del planeta, ya sea mediante la pintura o el petrograbado. Estos vestigios, como es de esperar, constituyen una evidencia de los más diversos procesos humanos, particularmente en el ámbito de la técnica y el simbolismo; nos permiten acercarnos —aunque sea de manera parcial— al contexto de la vida material e intelectual de sus creadores. El estudio moderno de estas manifestaciones se remonta, en distintos lugares del mundo, al siglo XIX, si bien fue durante el siglo XX cuando se consolidaron propuestas sistemáticas para su documentación y análisis.¹

En tanto testimonio material del pasado humano, el arte rupestre constituye un objeto de estudio por antonomasia de la arqueología, pero no su monopolio, dado que también se han hecho otros acercamientos desde la etnología, la historia del arte, la historia de las religiones, las ciencias de la comunicación o la semiótica, por mencionar algunas. Asimismo, estas y otras disciplinas suelen trabajar en conjunto, incluso con profesionales de las llamadas ciencias exactas o “duras” —química o física—, lo que hace patente el carácter interdisciplinario presente en la investigación del fenómeno rupestre.

Un caso paradigmático en el estudio de este arte, por citar un ejemplo, está dado por el corpus de manifestaciones del paleolítico superior presentes en distintos lugares del continente europeo, las cuales han sido analizadas en relación con otros objetos arqueológicos como las industrias líticas o los hallazgos fósiles de humanos y animales. Se trata de una clara muestra de cómo el arte rupestre, en conjunto con otros materiales, puede ayudar a esclarecer aspectos de gran relevancia como, en este caso, la vida y el pensamiento de los humanos prehistóricos.²

1 Algunas obras de referencia para el lector interesado en conocer el mundo del arte rupestre son: Sanchidrián (2001), Whitley (2001) y Schobinger (1997).

2 Además de Sanchidrián (2001), se recomienda Groenen (2000) como otra obra introductoria al estudio del arte paleolítico.

En América, una amplia cantidad de ejemplos de arte rupestre recorren el continente de norte a sur: Sierra de San Francisco (México), Coso Range (Estados Unidos), Serra da Capivara (Brasil), Toro Muerto (Perú) y el Río Pinturas (Argentina) son algunas de las regiones más célebres y abundantes en este tipo de manifestaciones (Schobinger, 1997). Diversos factores influyen en un creciente, pero a la vez lento y desigual, interés por el estudio del arte rupestre en los distintos ámbitos americanos. Entre ellos se encuentra la diferenciada cantidad de sitios de una región a otra, su estado de conservación, la existencia de profesionales en la materia, el valor social y cultural asignado por las comunidades y las autoridades gubernamentales de distinto nivel, así como los problemas relativos a la atención y presupuesto dados a la investigación científica y humanística (Berrojalbiz, Lerma y Hers, 2017).

Arte rupestre en Mesoamérica

Los territorios de México y Centroamérica resguardan una importante cantidad de sitios con manifestaciones rupestres cuya amplia distribución se extiende desde las regiones áridas y montañosas del norte de México —en donde algunas tradiciones rupestres se relacionan con otras del sur de los Estados Unidos— hasta el istmo centroamericano, en las selvas tropicales de Costa Rica y Panamá. El arte rupestre está presente en el área mesoamericana, lo cual queda atestiguado día a día conforme son realizadas más denuncias e investigaciones.

En la arqueología y, en general, en los estudios mesoamericanos, el mayor énfasis puesto en otros vestigios —tales como la cerámica, las estructuras arquitectónicas monumentales y la escultura en piedra, así como los documentos pictográficos llamados códices y las crónicas de tradición indígena— dio como resultado una atención secundaria hacia el arte rupestre. En el norte de México, por el contrario, ha tenido mayor valoración como fuente para el conocimiento histórico y antropológico desde sus primeros reconocimientos modernos. Esto puede obedecer a las peculiaridades propias de la región arqueológica del norte, donde la cultura material asociada a los grupos de cazadores-recolectores resulta más escasa y difícil de rastrear; la cerámica es sustituida por una preponderancia del utillaje lítico y las construcciones se limitan, con algunas notables excepciones, a restos de campamentos estacionales; además, existe menos información del periodo colonial —lo que excluye, casi por completo, la existencia de documentos pictográficos de tradición indígena—.

Lo anterior, aunado a cierta perspectiva generalizadora y dicotómica de las culturas prehispánicas de México que propone un polo altamente civilizado (Mesoamérica) versus una amplia región *bárbara* o *chichimeca* (Aridoamérica), ha popularizado la idea de que el arte rupestre es algo propio de grupos humanos “rústicos”, organizados en bandas de cazadores-recolectores. Afortunadamente, las investigaciones académicas de las últimas dos o tres décadas han mostrado que la relación de las culturas mesoamericanas con el norte de México y el sur de los Estados Unidos es más compleja y que la influencia en diversas etapas del desarrollo prehispánico fue recíproca (Braniff, 2001). Rasgos mesoamericanos pudieron ser adoptados o compartidos por las culturas del norte, y viceversa. Asimismo, como se ha mencionado, cada vez es más evidente que dentro del corpus de la imaginaria mesoamericana es necesario incluir una serie de conjuntos con manifestaciones rupestres que continúan presentes en superficies rocosas de toda el área.

En otras palabras, lo primero que habría que aclarar es que el arte rupestre no está vinculado a algún modelo de gradiente cultural del tipo: “el arte rupestre es de cazadores-recolectores, la pintura mural es de cultivadores sedentarios”. Aunque en el ámbito de los estudios sobre el fenómeno rupestre esto resulta evidente, todavía es necesario hacer la aclaración para contrarrestar ciertos prejuicios existentes sobre esta materia.

Desde la década de 1970, con los trabajos encabezados por David C. Grove en Oxtotitlán, Guerrero, y posteriormente en Chalcatzingo, Morelos, resultó incontrovertible la existencia de un arte rupestre mesoamericano, en este caso, asociado a lo olmeca (Grove, 1970; Angulo, 1987). Trabajos posteriores como los de Matthias Strecker y Andrea Stone ampliaron este ámbito al dirigir la mirada hacia amplios conjuntos de arte rupestre subterráneo, presentes en cavidades del área maya, a lo largo de la península de Yucatán y el Petén (Strecker, 1982; Stone, 1995). El estudio de las *cross-picked*, además de llamar la atención sobre las implicaciones astronómicas de estos vestigios, puso de relieve esta singular manifestación rupestre con fuerte presencia en la gran metrópoli teotihuacana, y con amplia distribución al norte y sur de Mesoamérica (Aveni, Hartung y Buckingham 1978). Para el caso del periodo Posclásico, ejemplos de la época mexicana se hacen presentes en distintos puntos del centro de México, tales como Xochimilco, Tetzcotzincó, Cerro de la Estrella, Popocatepetl e, incluso, en Chapultepec, en el propio corazón de la actual Ciudad de México. Los ejemplos conocidos han ido en aumento en otras regiones como Puebla, Oaxaca, Veracruz, Chiapas, Hidalgo y Michoacán. No es el objetivo hacer en este momento una revisión pormenorizada

de las distintas regiones y los estudios realizados en ellas, sino dejar de manifiesto la súbita y creciente incorporación del arte rupestre en el ámbito de la reconstrucción histórica del pasado mesoamericano.

El estado de la investigación del arte rupestre en Mesoamérica no permite llegar a conclusiones determinantes; en ello influye la misma novedad de su estudio y la dispersión de los trabajos publicados, la mayoría de ellos aparecidos en las más diversas revistas y boletines. Por esto, lo que a continuación se plantea pretende ser una hipótesis que, si bien parte de la consideración de datos empíricos, todavía necesita ser enriquecida por más información de campo. En este sentido, proponemos que el arte rupestre mesoamericano se explica en gran medida por conceptos cosmológicos y prácticas rituales ya atestiguadas en otros soportes y testimonios. Es decir, en sus motivaciones y representaciones encontramos una serie de aspectos tales como el culto a los cerros, la petición de lluvias, la interpretación de las cuevas como entradas al inframundo, la existencia de entidades sobrenaturales que actúan de acuerdo a implicaciones calendáricas y rituales, el sacrificio humano, la noción de un mundo tripartito en una perspectiva vertical, y cuatripartito en la horizontal, por mencionar los más extendidos. De igual manera, la figura de un oficiante o intermediario entre el mundo de los vivos y el ámbito de lo sobrenatural, el sacerdote/gobernante, también suele estar presente de manera explícita o implícita. A menudo, algunos de estos aspectos pueden ser evidentes por medio de su representación iconográfica, pero su presencia no siempre tiene esta característica. En términos del convencionalismo gráfico y comunicativo prehispánico, muchas veces encontramos grafismos que se corresponden de manera directa con estilos artísticos o caracteres glíficos, pero también es necesario señalar que hay muchos ejemplos de estilos o formas no convencionales realizados por fuera de las grandes tradiciones mesoamericanas. En el ámbito del estudio del paisaje cultural, el arte rupestre representa un enorme potencial, no obstante, es necesario llevar a cabo su análisis en el marco de proyectos amplios que incluyan la prospección arqueológica sistemática y la información suministrada por la geografía histórica.

La documentación e interpretación del arte rupestre

Una vez señalados los anteriores preliminares, quisiera comentar algunas implicaciones metodológicas y de procedimiento en el estudio del arte rupestre. Las perspectivas de análisis,

como se comentó, pueden apuntar en varias direcciones, no obstante, pareciera que la mayoría de los estudiosos en la actualidad parten de una caracterización general de los sitios, con la cual se busca clarificar una serie de informaciones básicas. La importancia del factor espacial en el estudio del arte rupestre, dada la certeza que tenemos de su ubicación *in situ* —salvo los casos en que es removido—, es causa de que asuntos como su correcta localización por medio de coordenadas georreferenciadas, las vías de acceso, la descripción básica del ecosistema en el que se ubica, su visibilidad y orientación, o los accidentes topográficos asociados, resulten fundamentales. En el mismo tenor se encuentran la identificación y descripción del soporte rocoso, tanto su composición mineralógica como sus características formales y estado de conservación.

En cuanto al registro de las manifestaciones gráfico-rupestres, en la actualidad se privilegia el levantamiento de la mayor cantidad de información posible; los estudios de figuras aisladas, ya sea por su centralidad en las composiciones, su mayor tamaño o su más fácil identificación, han quedado atrás. Si bien, el estudio de la totalidad de motivos rupestres no siempre es sencillo o viable, sobre todo cuando se trata de sitios con cientos o miles de grafismos, hoy en día se asume que todo vestigio, por pequeño o insignificante que parezca, resulta de interés para tener una visión integral de estas manifestaciones.

La manera convencional de registrar el arte rupestre consiste en la recopilación de información en fichas, por medio de las cuales se describen características como el tipo de figura o motivo, el color, las dimensiones, las relaciones entre los motivos, sus superposiciones, las técnicas empleadas en su elaboración, la disposición en el soporte rocoso y las condiciones de conservación, por mencionar los aspectos más importantes. Cuando los equipos de investigación cuentan con la tecnología adecuada para caracterizar el material pictórico, en el caso de pinturas rupestres, o los procesos microscópicos de erosión en los petrograbados, la información al respecto también suele ser anotada. A lo anterior hay que sumar la información visual, la cual suele estar integrada por mapas o croquis en distintas escalas, dibujos y fotografías. El llenado de fichas es un procedimiento ordenado para levantar información en campo, y suele haber varios modelos caracterizados de acuerdo al equipo de investigación o al organismo institucional encargado del registro. No obstante, en términos generales, se recaba la información antes mencionada.³

3 Una guía de fácil acceso para el registro del arte rupestre se puede encontrar en los documentos de la Asociación Americana de Investigación sobre Arte Rupestre, ARARA, por sus siglas en inglés (ARARA, 2007).

Cabe señalar que, con el auge de la tecnología digital, ahora las técnicas de registro visual se han diversificado, incluyendo imágenes con modificación de color para su mejor visualización, dibujos vectorizados, fotografías de alta resolución o infrarrojas, además del registro videográfico o reconstrucciones en tercera dimensión para ambientes virtuales. Es de esperar que la hiperconectividad del mundo actual se traduzca en el establecimiento de colaboraciones más amplias entre distintos equipos de trabajo, lo que permitiría el intercambio de información de manera más directa y ordenada. Algunas bases de datos que ya pueden consultarse a través de internet apuntan en esa dirección.

Una vez recabada la información llega el ineludible momento de la interpretación, el cual, por lo demás, no siempre está dissociado del proceso de registro. Aunque por cuestiones metodológicas podríamos señalar que la interpretación del grafismo rupestre viene solo después del registro, por la vía de los hechos ambos parecen indisolubles. Las asociaciones, hipótesis o simples intuiciones a menudo aparecen desde el primer momento en el que se llega a un sitio y se empieza a observar su grafismo. No obstante, resulta bastante cierto que solo después de haber adquirido mayor información sobre el arte rupestre estamos en mejores condiciones para proponer vías hacia su interpretación cultural.

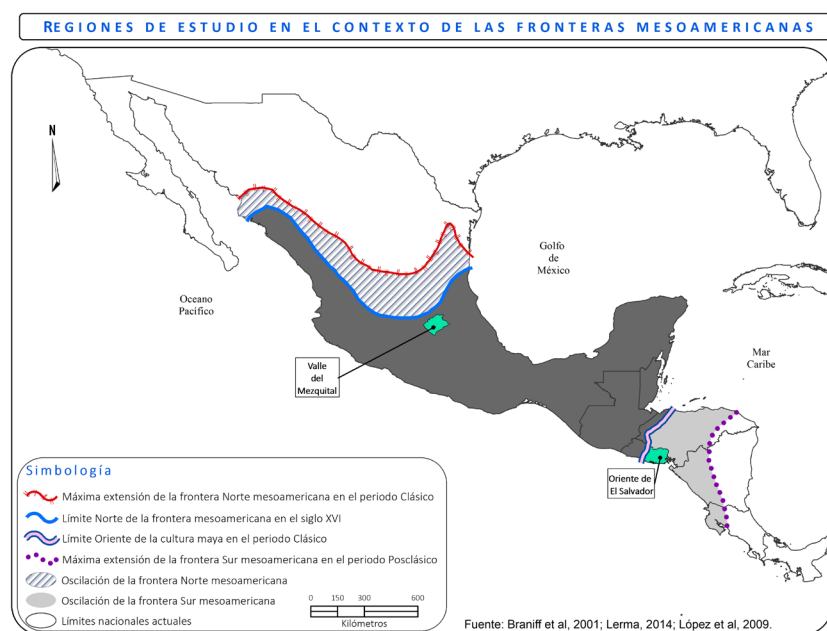
Los métodos de interpretación suelen variar de acuerdo a la o las preguntas que se espera responder, de ahí que incluso la etapa de registro esté, en gran medida, determinada por el objetivo específico de investigación. Para aquellos con interés en las técnicas de elaboración resultará primordial el estudio de los materiales o las marcas de herramientas, mientras que los atentos a los programas iconográficos tendrán mayor interés en la clasificación de motivos y su sintaxis. La historia de la investigación del arte rupestre ha estado marcada por importantes momentos en el proceso de interpretación, los cuales han incluido el estudio desde una perspectiva religiosa o chamánica, los análisis estructurales y semióticos, el análisis iconográfico y estilístico, o el estudio del simbolismo en el marco de contextos étnicos específicos. Todos estos acercamientos pueden llegar a presentarse de manera interrelacionada: no son necesariamente excluyentes.

En las experiencias de trabajo que presentaré en la segunda parte de este texto, se ha dado prioridad a la documentación de la imagen rupestre, particularmente en lo que respecta a sus características formales, y al cruce de la información resultante con la suministrada por otras fuentes. Lo que se ha pretendido es documentar el grafismo y proponer vías verosímiles para su comprensión con apoyo en la interpretación de los datos contenidos en

fuentes históricas, etnográficas e iconográficas. Igualmente, las iniciativas llevadas a cabo han contado con la participación de actores locales, normalmente rurales, quienes conviven de manera cotidiana con el arte rupestre. Desde la perspectiva de los trabajos realizados, se considera importante hacer partícipes a los miembros de las comunidades en los procesos de investigación y difusión.

Las fronteras de Mesoamérica

Los casos que se presentan en este trabajo corresponden a dos procesos de investigación realizados en ámbitos muy disímiles del espacio mesoamericano, no obstante, ambos corresponden a contextos ubicados en regiones de frontera cultural (figura 1). Por frontera cultural mesoamericana me refiero a los ámbitos geográficos ubicados en sus extremos norte y sur, donde los grupos caracterizados como mesoamericanos entraron en contacto con culturas cuyos rasgos principales son propios de otras áreas. En el norte, la frontera cultural se estableció en relación con grupos nómadas o seminómadas de cazadores-recolectores —llamados genéricamente como *chichimecas* en el siglo XVI—, quienes habitaron la inmensa región desértica del centro-norte de México. Mientras tanto, en el sur, las sociedades



1. Regiones de estudio comentadas en el presente trabajo.

fronterizas estuvieron constituidas por aldeas cuyos habitantes estuvieron adaptados a las selvas tropicales del caribe centroamericano; en su mayoría, hablantes de lenguas chibchas, sembradores de tubérculos, y con una organización social denominada como *cacicazgo*. En términos de la clasificación de las áreas culturales precolombinas podemos resumir: al norte, la frontera fue con Aridoamérica, mientras que al sur lo fue con el Área Intermedia.

No obstante estas caracterizaciones, las diferencias que el estudioso actual clasifica en términos de áreas culturales no constituyen necesariamente una división tajante entre los grupos precolombinos. Por el contrario, cada vez resulta más claro que los mesoamericanos tuvieron una serie de influencias recíprocas con sus vecinos del norte y del sur. El dinamismo del intercambio abarcó una serie de aspectos tanto materiales como inmateriales, y aunque las relaciones entre estas distintas sociedades no siempre fueron armónicas, tampoco fueron excluyentes.

Existe una serie de planteamientos que a grandes rasgos interpreta los procesos culturales de la frontera norte mesoamericana (Braniff, 1989). Como es sabido, Paul Kirchhoff delimitó dicha frontera, para el siglo XVI, a partir de los ríos Sinaloa, Lerma y Pánuco; al norte de ellos comenzaba la presencia de los grupos cazadores recolectores (Kirchhoff, 1943). Investigaciones de las últimas décadas han demostrado que durante el primer milenio de la era común (1-900 d.C.) hubo una colonización mesoamericana de tierras norteadas, lo que expandió la frontera hacia regiones de los actuales estados de Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro (Braniff, 1989: 107-109). Durante estos años las poblaciones mesoamericanas extendieron la agricultura, el juego de pelota y las relaciones de intercambio de bienes de prestigio, al mismo tiempo que adquirieron elementos culturales norteados, entre los que destaca una filosofía guerrera acompañada de su parafernalia simbólica y ritual. Estos mesoamericanos del norte llegaron a jugar un papel de suma importancia durante el Posclásico (900-1521 d.C.), cuando incursionaron en diversas oleadas al centro de México y configuraron el tipo de sociedades que conocieron los españoles en el siglo XVI (Hers, 1989). Su retracción hacia el sur fue acompañada de la penetración de grupos de aguerridos cazadores-recolectores hacia los territorios abandonados, fueron ellos quienes a la postre opusieron una férrea resistencia a la penetración española en el centro-norte de México.

En este contexto se sitúa la primera región de estudio: el occidente del actual estado de Hidalgo, conocido comúnmente como Valle del Mezquital. En sentido estricto, se trata de varios valles que pertenecen a la cuenca hidrográfica del río Pánuco a través de su afluente,

el Tula-Moctezuma; consiste en un territorio semidesértico de alrededor de 7000 km cuadrados. Es poco lo que se sabe de su ocupación preclásica durante la época prehispánica, sin embargo, durante el Clásico se ha atestiguado presencia teotihuacana, aunque al parecer esta no fue preponderante (López Aguilar y Fournier, 2009: 127). Durante el Clásico y, sobre todo, durante el Epiclásico (700-900 d.C.) tuvo lugar la cultura Xajay, o de las Mesas, la cual se ubica en el sector noroccidental, ya en las cercanías del estado de Querétaro. Dicha cultura consiste en un desarrollo de tipo mesoamericano con asentamientos cívico-ceremoniales ubicados en mesetas. Tal parece que la cultura Xajay guarda vínculos con la región Bajío (figura 2) (López Aguilar y Fournier, 2009: 122).



2. Vista en las inmediaciones de Pahñú, Tecozautla.

Durante el Posclásico, los mexica-tenochcas extendieron su control tributario hasta el Valle del Mezquital a través de las provincias de Jilotepec, Atotonilco, Axocopan y Hueyoxotla, de acuerdo con el código Mendocino y otros documentos (Zantwijk, 1969). La provincia que más nos interesa es la de Jilotepec, por incluir los actuales municipios Huichapan y Alfajayucan, lugares donde se encuentran numerosos sitios de arte rupestre. Hacia el norte y el oeste, más allá de Zimapán, Tecozautla y Atlán,

se ubicaba la *chichimecatlalli*, lugar árido —de las “rocas secas”, como dijeran los informantes de Sahagún— donde habitaban los nómadas del norte, particularmente pames. De esta manera, hacia el fin del periodo prehispánico, los habitantes de esta región —en su mayoría otomíes— se ubicaban en una zona de transición entre el expansionismo mexica-tenochca y el comienzo del gran norte de México, habitado por chichimecas, siendo ellos mismos portadores de un bagaje cultural mesoamericano adaptado a este medio semidesértico. En este contexto, como punto de partida, es válido considerar que el arte rupestre del occidente del Mezquital puede presentar elementos que remitan a ambos universos culturales.

En el extremo sur, la región que nos interesa es el oriente de El Salvador. Esta región está enmarcada por el río Lempa en su parte occidental, por las montañas de la actual frontera hondureño-salvadoreña al norte, por el golfo de Fonseca al oriente y por el océano Pacífico

al sur. Tiene una superficie de poco más de 7000 km cuadrados, los cuales están repartidos entre una franja costera al sur, una región central marcada por la presencia significativa de volcanes como el de San Miguel y el Conchagua, y una zona norte que puede elevarse por encima de los 1500 msnm, la cual constituye una zona templada y montañosa que se prolonga hacia el interior de Honduras. El principal cauce de agua que drena la región, además del Lempa, es el río Grande de San Miguel (figura 3).



3. Vista del río Lempa en el vértice con la carretera Panamericana.

Desde el trabajo de S. K. Lothrop de 1939, acerca de la frontera sureste de las culturas mayas, se planteó al occidente de El Salvador (oeste del río Lempa) como su máxima extensión suroriental. Esto mismo parece ocurrir con la presencia de los grupos nahua-pipiles del Posclásico, quienes establecieron sus primeros centros en el oeste salvadoreño. (Izalco y Cuscatán). No obstante, investigaciones posteriores mostraron cómo importantes elementos mesoamericanos (estructuras piramidales y juegos de pelota, así como una serie de

componentes iconográficos: complejo hacha-palma-yugo y figurillas con ruedas provenientes de la costa del golfo de México) llegaron a extenderse hasta el oriente salvadoreño, particularmente en sitios como Los Llanitos y Quelepa (Andrews, 1986). Por otra parte, la caracterización cultural de las poblaciones que habitaron el oriente salvadoreño en el siglo XVI, realizada por Ann Chapman, también las ubica como netamente mesoamericanas (Chapman, 2006: 85). Se trata de pueblos de habla lenca, quienes en territorio salvadoreño fueron conocidos con el nombre de *potones*. Podríamos incluso señalar que la presencia mesoamericana fue más al sur con los chorotegas y nicaraos que, como sabemos, habitaron el occidente de Nicaragua y noroeste de Costa Rica y expandieron así a la cultura mesoamericana hasta sus confines más australes.

No obstante, el oriente salvadoreño también fue un espacio donde penetraron poblaciones procedentes del sur centroamericano, entre las que destacan las uluas, quienes estuvieron emparentadas con grupos matagalpas de Nicaragua, representando las migraciones más

norteñas de hablantes de lenguas de la familia macro-chibcha. En la actualidad, el pueblo más representativo de estas poblaciones de origen misumalpa (nombre dado a un subconjunto de lenguas emparentadas formado por el misquito, el sumu y el matagalpa-ulua) es Cacaopera, lugar ubicado en las montañas del nororiente salvadoreño, en el actual departamento de Morazán. La fuerte presencia maya y nahua rápidamente permeó a los grupos lenca y matagalpas e hizo de la región un ámbito mesoamericano que, sin embargo, pudo mantener distintos tipos de contactos con los grupos de tradición sudamericana ubicados en el oriente de Honduras y nororiente de Nicaragua.

Las dos áreas mencionadas, a pesar de sus diferencias, tienen algunos aspectos en común. Como se ha señalado, ambas tienen la característica de ser espacios donde los grupos mesoamericanos entraron en contacto con poblaciones de una matriz cultural distinta. Asimismo, se trata de regiones alejadas de los principales polos de desarrollo cultural mesoamericano, lo cual hace que en ellas sea mesurada la elaboración de grandes obras monumentales, y menor el número de su población —Tula es una notable excepción, no obstante, tuvo un fugaz esplendor—. En otras palabras, estamos frente a dos ejemplos de una Mesoamérica aldeana, con poblaciones hasta cierto punto “periféricas” de las grandes metrópolis de su época. Por último, otra característica común, quizá derivada de la anterior, consiste en que son regiones poco exploradas o tomadas en cuenta por el medio académico, sobre todo si se compara con los principales centros mesoamericanos. En este tenor, el arte rupestre resulta ser un elemento periférico dentro de la periferia, pues precisamente se trata de uno de los vestigios menos abordados, aunque es de reconocer la existencia de algunos trabajos excepcionales (Ochatoma, 1994; Illera, 1994; Coladán y Amaroli, 2003; Costa, 2010).

En ambos contextos, brevemente reseñados, tienen cabida una serie de sitios con arte rupestre que se sitúan en el ámbito de las problemáticas culturales antes comentadas, no obstante, las preguntas más elementales surgen inmediatamente: ¿cómo son estos corpus de arte rupestre? ¿Qué características formales y simbólicas tienen? ¿Cuál es su adscripción temporal y cultural? ¿Reflejan en verdad procesos concernientes a las fronteras culturales? Con estas y otras preguntas fueron tomando forma un par de procesos de investigación que, entre otras actividades, implicaron el recorrido de campo para el registro de arte rupestre.

A continuación se reseñan algunos aspectos relativos al trabajo de campo realizado para transmitir, en la medida de lo posible, una experiencia de estudio, no con el objetivo de plantear generalizaciones en torno a cómo debe ser el trabajo de campo en esta materia, sino, por

el contrario, exponer un par de casos particulares que permitan reflexionar sobre la manera en que se desenvuelve una investigación en este terreno.

Experiencias de campo en las fronteras mesoamericanas

Experiencia en el Valle del Mezquital

El trabajo de campo en el Valle del Mezquital fue realizado en el contexto de un proceso de investigación dirigido por la doctora Marie-Areti Hers, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y que inició hacia el año 2005 a través de diversas etapas y proyectos que continúan en la actualidad.⁴ En primer lugar, quisiera destacar que esta iniciativa surgió en un ámbito de formación académica, pues la mayoría de mis compañeros y yo apenas estábamos a la mitad de nuestros estudios de licenciatura; de hecho, los primeros acercamientos a campo tuvieron lugar como prácticas escolares del seminario de investigación “Relaciones entre arqueología e historia del arte”. Cabe mencionar que el punto de partida fueron lecturas y discusiones sobre el norte de México. Entre los asuntos de los que pudimos tener consciencia estaban las relaciones entre mesoamericanos y no mesoamericanos en el norte de México, el papel de las tradiciones e imágenes históricas y míticas indígenas en la reconstrucción de los procesos del pasado, y los indicios de relaciones a gran distancia señalados por el arte rupestre y la arqueología. Es decir, poco a poco comenzamos a entender algunos problemas y discusiones en torno al estudio de la historia y el arte indígenas. En ese contexto, pudimos realizar una práctica en sitios con pintura rupestre en el Valle del Mezquital.

Desde la primera práctica tuvimos la oportunidad de contar con el apoyo de una persona que fue fundamental durante todos estos años de trabajo: Francisco Luna Tavera, historiador autodidacta originario de Alfajayucan, quien falleciera en 2015. En un principio, el grupo estaba formado por numerosos alumnos, al punto que llegamos a utilizar un autobús para poder transportarnos; en alguna ocasión dormimos en el auditorio de una comunidad, metidos en casas de campaña. Esas primeras visitas nos permitieron ubicar las principales poblaciones, experimentar el paisaje, identificar algunos conventos o iglesias coloniales y,

⁴ Proyectos: *La mazorca y niño dios: arte otomí, continuidad y riqueza viva del Mezquital* (2009-2011/PAPIIT-UNAM IN401209), *Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria* (2013-2015/PAPIIT-UNAM IN402113) y *El arte rupestre y la voz de las comunidades* (2016-2018/PAPIIT-UNAM IN403616).

por supuesto, reconocer algunos de los principales sitios con pictografías rupestres. Las visitas a los sitios eran apenas de reconocimiento; en pequeños grupos recorriamos las barrancas, siempre guiados por alguien de la localidad y con don Pancho —Francisco Luna— y la profesora Hers dirigiendo la observación y los comentarios. No íbamos desprevenidos, pues la literatura previa sobre la región y su arte rupestre, además de discutirla en clase, solía acompañarnos en las visitas. Los textos y dibujos publicados por Carmen Lorenzo, Fernando López y José Ochatoma hacían que estas visitas fueran de mucho provecho.

Desde el punto de vista del proceso de enseñanza-aprendizaje, la experiencia fue interesante. Las posibilidades de poder contrastar lo visto en clase con las particularidades de una región específica, sin duda ayudaron para que el grupo en su conjunto tuviera mayor interés, comprensión y sensibilización respecto a los distintos tópicos vistos en el aula, ya fueran estos muy específicos y materiales (el arte rupestre, los conventos, las capillas) o más conceptuales (el arte indígena, los procesos de conquista y evangelización, la persistencia de la tradición mesoamericana). Estos primeros acercamientos nos marcaron a más de uno, generando a la postre una vocación que varios hemos continuado. Poco tiempo después, conforme pasaban los semestres y nos acercábamos hacia la recta final de nuestros estudios de licenciatura, algunos tomaron otros caminos y el grupo se hizo más compacto.

La colaboración con don Pancho, el liderazgo académico de Hers y el persistente interés del grupo de compañeros dieron como resultado el desarrollo de dos proyectos titulados *Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria* y *El arte rupestre y la voz de las comunidades*. Durante estos proyectos, la dinámica del primer periodo adquirió mayor formalidad; la mayoría de los integrantes del grupo de investigación se comprometió con la elaboración de su tesis (de licenciatura en Historia o de maestría en Historia del Arte), y hubo posibilidad de continuar con las sesiones de seminario y el trabajo en campo. Este último, casi en todos los casos, fue colectivo; grupos de cuatro a siete personas salíamos periódicamente a la región de estudio para realizar visitas que podían ser de solo un par de días o incluso de toda la semana.

Un aspecto fundamental en el enfoque del proyecto residió en no circunscribirse solo al estudio del fenómeno rupestre, sino de entenderlo como parte integral de un ámbito más amplio de creaciones materiales y simbólicas de las poblaciones autóctonas del Mezquital. En este sentido, con la asesoría de don Pancho pudimos incluir la celebración de fiestas y otros rituales, así como la visita a distintos lugares u objetos de interés. Cada visita, por lo

tanto, era planeada para recorrer algún sitio con pinturas rupestres, conocer una antigua capilla, fotografiar una importante cruz atrial, asistir a una fiesta patronal o platicar con algún abuelo.⁵

La participación como observadores, o a veces como invitados, en fiestas y celebraciones de distinta índole nos permitió acercarnos a las poblaciones actuales, lo cual nos dejó una gran enseñanza respecto a la manera en cómo se viven las creencias y la ritualidad, su oscilación entre el cambio y la permanencia, así como la remarcable vigencia de las imágenes. No considero que nuestra experiencia fuera etnográfica en sentido estricto, dado que nunca tuvimos el interés ni las posibilidades de hacer una observación profunda y detallada de la vida de las poblaciones otomíes actuales ni del conjunto de sus relatos y creencias —quizá porque éramos conscientes de la magnitud de una empresa de este tipo—. No obstante, lo realizado podría acercarse a algún tipo de “etnografía de la imagen y el ritual”, dado que siempre dimos mayor atención a estos aspectos y de ellos llegamos a levantar registros fotográficos y videográficos, así como a elaborar algunos productos audiovisuales.⁶

En el ámbito del registro rupestre, nuestro principal interés fue documentar el grafismo lo mejor posible por medio de fotografías, dibujos y descripciones. La dinámica consistió en llegar a los sitios, plantarnos frente a los paneles con pinturas, observar y comentar los motivos, debatir sobre si una mancha blanca era o no pintura, exponer nuestras ideas sobre las implicaciones visuales de las pinturas, señalar si se parecían o no a los conjuntos que hubiéramos visitado en meses pasados, realizar dibujos y tomar fotografías. Cada quien tenía la tarea de revisar en casa las fotografías tomadas, aplicarles filtros digitales, elaborar sus dibujos, presentarlos nuevamente en el aula, someterlos a la crítica del resto del equipo y, en muchas ocasiones, aguardar a una nueva visita a los sitios para corroborar observaciones y corregir dibujos. En otras palabras, nuestro acercamiento fue en gran medida visual e iconográfico, un tanto empírico si se quiere, pero no por ello menos minucioso y ordenado. Una cosa que notamos inmediatamente a través de estos ejercicios fue el hecho de que la mayoría de los sitios, por no decir todos, aunque hubieran sido publicados o comentados en trabajos previos, exigían mejores registros, pues no siempre todas las figuras, colores o superposi-

5 Por no estar formados en el ámbito de la arqueología, nunca se practicó un trabajo que implicara intervenir con métodos de esta disciplina.

6 Se trata de los videos documentales *Voces de roca* (2008) y *Tezcatlipoca, Judas y Cristo* (2009), realizados por Hébert Pérez, compañero del proyecto.

ciones, habían sido identificadas a cabalidad. A su vez, las descripciones del entorno, cuando existían, solían ser someras y poco precisas.

La pintura rupestre que más abunda en la región tiene una tonalidad entre blanca y crema, con una consistencia en general pastosa y gruesa. Algunos de los motivos que fueron realizados con ella son de tipo figurativo, incluyendo representaciones de humanos, serpientes, venados, templos e iglesias, en ocasiones en formas muy esquemáticas. También existen otros motivos más convencionales y abstractos, como los caracoles cortados, los escudos, las cruces o las representaciones de otros símbolos de deidades (figura 4). Poco a poco nos fuimos percatando de la permanencia de cierta lógica implícita en este arte rupestre, la cual giraba en torno a temas recurrentes como el sacrificio humano y del venado, los templos —prehispánicos o coloniales—, los guerreros y las escenas de combates. Además, con el apoyo de la tradición oral se identificó una correspondencia entre ciertas imágenes y algunos com-



4.1. Algunos motivos en el estilo blanco del Valle del Mezquital: a) Templo (Xindó, Huichapan).



4.2. Algunos motivos en el estilo blanco del Valle del Mezquital: b) Escudos (El Salto, Tecozautla).



4.3. Algunos motivos en el estilo blanco del Valle del Mezquital: c) Capilla (El Tendido, Huichapan).

plejos míticos otomíes, tales como la serpiente de lluvia y los antepasados (Valdovinos, 2009; España, 2015). En términos generales, hemos considerado a este arte rupestre como asociado a los pueblos otomíes; constituye un fenómeno pictórico de amplia distribución entre el Posclásico tardío y los tiempos coloniales. No obstante la regularidad y amplia distribución del estilo de pintura blanca, también notamos la presencia de otro tipo de sitios, como los hechos en color rojo, o algunos con petroglifos de espirales y otros diseños abstractos. De acuerdo con investigaciones llevadas a cabo en el semidesierto queretano y en Guanajuato, es plausible proponer una relación de los estilos rojos con grupos de cazadores-recolectores (Viramontes, 2005).⁷ También pudimos corroborar la continuidad, incluso hasta fechas recientes, de la adición de nuevos motivos, algunos de raigambre colonial, sugerentes por su claro contenido religioso, mientras que otros más modernos son en ocasiones prosaicos, acercándose al vandalismo.

El soporte rocoso por excelencia de las pinturas blancas se encuentra en el fondo de los barrancos; en varias de ellas pudimos percibir distintos tipos de visibilidad en los paneles, así como la marcada diferencia entre las épocas de lluvias y de secas (figura 5). Esto nos llevó a considerar el carácter religioso y procesional que algunos de estos sitios pudieron tener en el pasado, concibiéndolos como santuarios diferenciados, algunos accesibles y otros más reservados. Por otra parte, en las caminatas con don Pancho y otras personas de las localidades, aprendimos a reconocer algunas plantas, el nombre de los cerros, tuvimos también un acercamiento al vocabulario otomí, entre otros aspectos.

La manera en cómo desenvolvimos el trabajo en la práctica, como se ha señalado, fue en equipo, desplazándonos en un mismo vehículo hacia puntos previamente establecidos, lo cual nos permitió optimizar tiempo y recursos. En ocasiones dormíamos en hoteles de las principales poblacio-



5. Vista de la barranca donde se ubica el sitio Xindó, Huichapan.

⁷ Algunos de los trabajos que han explorado las relaciones entre los distintos estilos y colores de arte rupestre en el Mezquital son Gress (2008) y Arriaga (2018).

nes —Huichapan, Alfajayucan o Ixmiquilpan—, mientras que en otros casos pernoctamos en la casa del mismo don Pancho o en las de otros amigos y conocidos.

En términos generales, podría señalar que esta experiencia nos puso delante de una tradición indígena viva, que si bien no siempre tenía un correlato directo con el arte rupestre, sí nos permitió sopesar las posibilidades de interpretación con base en diversos paralelismos y supervivencias culturales presentes en la región. Las celebraciones del calendario ritual hicieron patente la singularidad de la religiosidad otomí actual, fruto de la hibridación de creencias cristianas y mesoamericanas. En este tenor, pudimos valorar la importancia del paisaje simbólico y la vigencia del papel sagrado de las rocas en las comunidades actuales. El papel formativo del proyecto quedó evidenciado con la producción de distintos trabajos de tesis y algunas publicaciones (Damián *et al.*, 2013; España, 2015; Gress, 2008 y 2011; Hernández, 2013; Lerma, Hernández y Peña, 2014; Peña, 2014; Valdovinos, 2009; Vite, 2012).

Esta experiencia de campo se dio en el contexto de programas académicos y proyectos en los que intervinieron varios compañeros, estudiantes y profesores. Además, contamos con una accesible bibliografía histórica y arqueológica de la región de estudio y con la guía de los habitantes de las localidades, lo cual facilitó en gran medida el acceso a los sitios de interés y la constante discusión y reflexión en torno al trabajo realizado. Como veremos a continuación, estas características cambiaron en gran medida cuando me acerqué al estudio del arte rupestre salvadoreño a partir del año 2008.

Experiencia en el oriente salvadoreño

La experiencia de trabajo de campo en el arte rupestre salvadoreño inició a partir del año 2008, cuando comencé mis estudios de maestría en el posgrado en Historia del Arte de la UNAM. Si bien mi interés por el estudio de la arqueología salvadoreña se había originado en 2005, cuando asistí al *1er Congreso Centroamericano de Arqueología* en El Salvador, no fue sino hasta tres años después cuando pude conocer estas manifestaciones de manera directa. Fueron varias las motivaciones para acercarme a la región centroamericana, pero sin duda mi inclinación por conocer una región de la que poco se sabía respecto a su arte rupestre y a varios de sus problemas, como los ya señalados sobre las fronteras mesoamericanas, me empujó con una perspectiva distinta hacia esa dirección.

La primera situación que se me presentó fue el hecho de *tener que responsabilizarme de mi propia investigación*, lo cual significó un momento de madurez en mi proceso de trabajo y profesionalización, especialmente en el campo. Es decir, a diferencia de la experiencia en el Valle del Mezquital, donde las decisiones en última instancia dependían de un colectivo liderado por nuestros profesores (Hers y Luna), en este caso, la administración del tiempo y los recursos, así como la toma de decisiones dependían totalmente de mí, dado que se trataba de un proyecto personal, el cual contaba con la asesoría de académicos y el aval de mi universidad, pero cuya planeación, desarrollo y, en última instancia, su éxito o fracaso dependían totalmente de mí. Para quien apenas se inicia en este tipo de actividades, resulta un cambio drástico: ¿por dónde empezar? ¿A quién contactar? ¿Cuál va a ser mi movilidad? ¿En dónde voy a pernoctar? Estas y otras preguntas igual de básicas se hacían presentes, sobre todo por encontrarme en un país que recién comenzaba a conocer. No se trataba del Mezquital ubicado a escasas tres o cuatro horas de mi casa, sino de El Salvador, lugar al que fui en varias ocasiones desde la Ciudad de México, por vía de Tapachula y Ciudad de Guatemala (alrededor de treinta horas de camino en autobús).

Frente a los retos de esta nueva investigación, pude retomar algunos puntos clave de la experiencia en Hidalgo que me dieron pautas para comenzar el trabajo. Lo primero que hice fue empaparme de la mayor cantidad de información sobre arte rupestre salvadoreño a la que me fue posible acceder por medio de bibliotecas mexicanas e internet. Esto me permitió identificar desde el inicio las principales regiones y sitios conocidos con arte rupestre en territorio salvadoreño, y conocer los principales problemas y debates arqueológicos en este país. Posteriormente contacté a alguien que, al igual que don Pancho, pudiera apoyarme como guía para llevar a cabo los recorridos. Esta persona fue Ismael E. Crespín, a quien había conocido durante el congreso de 2005.

En este punto quisiera contar una anécdota que quizá me marcó desde muy temprano. En una de las primeras prácticas con la doctora Hers —quien entre 1974 y 1981 dirigió el proyecto Sierra del Nayar de la Misión Arqueológica Belga—, mientras descendíamos a pie desde el conjunto rupestre de Atotonilco,⁸ platicábamos sobre los recorridos de campo que ella había, hecho acompañada de su guía Alejandro Huizar (don Cando). Entonces tuvimos más o menos la siguiente conversación:

8 Ubicado en el cañón del Chapalagana, en Huejuquilla El Alto, Jalisco.

—Doctora, ¿cómo es posible identificar vestigios arqueológicos en estos lugares tan escabrosos, tan irregulares, tan grandes, llenos de lugares inaccesibles, difíciles de recorrer? Este terreno es muy irregular, ¿cómo se puede hacer así un recorrido sistemático, pormenorizado?

—Lo más importante —me respondió— es encontrar a alguien que busque lo mismo que uno, que conozca bien la región y entienda lo que uno busca... no gente que está buscando tesoros o cosas así, sino gente que conozca la región y que entienda lo que usted está buscando y le guíe, como fue mi caso con don Cando.

Creo que este comentario se me quedó muy grabado, y con el paso del tiempo entendí que ese es el papel que desempeñaban los guías como don Pancho o Ismael Crespín. Son algo más que guías o, peor aún, “ayudantes”, en realidad son pares con quienes se recorre, se comenta y se discute, se platica de todo, todo el tiempo.

Una vez hecho el contacto con Ismael E. Crespín, me presenté en el Departamento de Arqueología, ubicado en la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, y en el Museo Nacional de Antropología “David J. Guzmán” de El Salvador, para presentar mi proyecto y obtener los permisos para realizar la investigación que no involucró trabajo arqueológico, sino solo de registro, igual que en el Mezquitán. En ese proceso conocí a otro colaborador: Hugo Iván Chávez, arqueólogo de la Dirección de Registro de Bienes Culturales de la Secretaría de Cultura de El Salvador. Durante las primeras temporadas de junio y diciembre de 2008 visité los dos sitios más célebres del arte rupestre salvadoreño: Isla Igualtepeque y Cueva del Espíritu Santo, así como otros sitios menos conocidos. A nivel de procedimiento, fue similar a lo vivido en Hidalgo: partir de una base bibliográfica sólida, corroborar *in situ* las características de los conjuntos y cotejar críticamente los registros previos.

En el campo, la principal sorpresa que tuve fue el encontrarme frente a una realidad muy diferente a la que conocía. El clima caliente y húmedo de El Salvador, particularmente en el mes de julio, puede llegar a ser sofocante. Además, la exuberancia de la vegetación y las caminatas con el lodo hasta los tobillos, o el cruce de ríos con el agua a medio muslo, hicieron patente de manera inmediata que se trataba de una experiencia muy distinta a la que había vivido en el estado de Hidalgo. Por otro lado, durante las temporadas de 2008, 2010 y 2013 (dado que la investigación continuó durante los estudios de doctorado) no tuvimos recursos para rentar un vehículo, por lo cual todos los recorridos se hacían en transporte público, mismo que casi siempre nos dejaba alejados de los lugares que queríamos visitar y solía suspenderse temprano. Tal situación nos obligaba a empezar y terminar pronto los

recorridos, no dedicar mucho tiempo a la hora de la comida, hacer grandes caminatas, en ocasiones por senderos que sabíamos habían sido rutas de ejército y guerrilla en la época del conflicto armado, o guerra civil salvadoreña (1980-1992).

Una vez hecha una serie de recorridos, me concentré en la Cueva del Ermitaño (Lerma, 2009), un pequeño abrigo rocoso ubicado en las montañas del departamento norte de Chalatenango. En ese sitio particular, las personas de los alrededores no pertenecen a una comunidad indígena y muchos no son oriundos del lugar, se trata más bien de una comunidad mestiza de desmovilizados (guerrilleros que entregaron las armas a partir de los Acuerdos de Paz de 1992 y se reincorporaron a la vida civil) que tiene pocos años de existencia. Dada la escasa población reconocida o autoidentificada como indígena en El Salvador, la mayoría de los sitios, casi todos, se encuentran en una situación similar. Por tanto, la exégesis del arte rupestre por medio del análisis de la tradición indígena resultó casi imposible, aunque cierta tradición oral de raigambre popular pudo ofrecer ciertas interpretaciones o explicaciones.

La actitud de la mayoría de la población cercana a los sitios de arte rupestre es de indiferencia, y a pesar de que muchas personas saben dónde se encuentran estas manifestaciones, no parecen integrarlas en su concepción del paisaje o de la historia. En algunos casos se asocia el fenómeno rupestre a la brujería o a los pactos con el diablo, a “encantos” (nombre con el cual se denomina a fenómenos sobrenaturales como las apariciones de seres fantasmagóricos) o a obras realizadas por los “gentiles” que vivieron antes del diluvio. Se llega a reconocer el valor histórico de estas manifestaciones en tanto vestigios de la antigüedad, pero casi siempre a través de cierto velo de superstición.

El grafismo rupestre presenta una amplia variedad de formas y técnicas, desde los motivos figurativos en petroglifos en sitios como Igualtepeque, o con pinturas como en la Gruta del Espíritu Santo, hasta otros conjuntos marcados por una clara voluntad de abstracción no icónica, como los lugares con petroglifos de la región central de El Salvador (figura 6). El hecho de que espacios muy cercanos presenten grandes variaciones hizo patente la posibilidad de que el arte rupestre de esta región hubiera sido elaborado por poblaciones cultural y temporalmente diferentes, o por grupos que, aunque contemporáneos, no compartieran los mismos códigos en las formas de representación. En este contexto, pude notar cómo áreas con una extensión similar podían diferir en gran medida en cuanto a los índices de uniformidad de su arte rupestre.



6.1. Diferencias estilísticas, técnicas y temáticas en el arte rupestre del oriente salvadoreño: a) Petroglifos en El Melonal, La Unión.



6.3. Diferencias estilísticas, técnicas y temáticas en el arte rupestre del oriente salvadoreño: c) Pintura de la Cueva de las Figuras, Morazán.



6.2. Diferencias estilísticas, técnicas y temáticas en el arte rupestre del oriente salvadoreño: b) Petroglifos en la Coquinka, Morazán.

La experiencia en El Salvador fue más lenta debido a que las visitas al país se hicieron, en el mejor de los casos, dos veces al año. Entre 2008 y 2013 trabajé con apoyos gestionados como estudiante de posgrado, y a partir de 2016 lo hice a través



6.4. Diferencias estilísticas, técnicas y temáticas en el arte rupestre del oriente salvadoreño: d) Mano al negativo en Casitas Blancas, Morazán.

de un proyecto de investigación en la UNAM.⁹ En esta última etapa pudimos contar con la renta de un vehículo que nos permitió optimizar el tiempo de recorrido y visitar una mayor cantidad de sitios en menor tiempo. En todas las ocasiones que visité El Salvador, consulté bibliotecas especializadas, como las del Museo Nacional de Antropología, la Academia Salvadoreña de Historia y el Departamento de Arqueología, lo que me permitió alternar entre el trabajo de consulta documental y el recorrido en campo. La fórmula más socorrida fue leer antiguos informes, cotejar la información con reportes recientes, identificar los sitios sobre los que se tuvieran menos noticias y acercarnos con las referencias obtenidas a las alcaldías para pedir apoyo y llevar a cabo la visita o búsqueda de los sitios; siempre con el monitoreo o la participación directa de Hugo I. Chávez.

Aproximarme al arte rupestre y a la arqueología de El Salvador me permitió adentrarme a un ámbito académico distinto donde estas materias son poco atendidas. En primer lugar, la documentación de estos vestigios es menor y se encuentra más dispersa, además, los antiguos reportes suelen ser muy breves y aportan poca información. Por otra parte, los informes mejor logrados no han sido publicados, y muchos acercamientos quedaron en ponencias o comunicaciones orales. Las propuestas desarrolladas buscaron, en este sentido, contribuir a la documentación formal de los sitios, lo cual dio como resultado dos trabajos abocados a pictografías de sitios localizados en la cordillera norte (Lerma 2009 y 2014).

Concentrado en la documentación formal, mucha de la labor realizada consistió en trabajo de escritorio, analizando la información recabada en campo. El estudio de las imágenes en computadora requirió mayor esfuerzo del que antes había invertido en el arte rupestre del Valle del Mezquital, pues el escaso nivel de visualización y la compleja trama de sobreposiciones (al menos en el caso de Gruta del Espíritu Santo) ofrecieron mayor complejidad a este proyecto.

Las posibilidades de la experiencia etnográfica en comunidades no se presentaron de manera clara sino hasta el año 2014, cuando establecí amistad con el tata Miguel Amaya, habitante de Cacaopera, reconocido por ser un miembro activo y protagonista del movimiento de reivindicación indígena en el nororiente salvadoreño.¹⁰ A Miguel Amaya lo conocí primero como escritor, pues llegó a mis manos su obra titulada *Historia de Cacaopera* (Amaya, 1985), la cual consiste en una descripción monográfica de la historia y la cultura

9 *El arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo*, El Salvador (2016-2017/PAPIIT-UNAM IA401616).

10 El término “tata” alude en este contexto a un nombramiento como líder espiritual en el ámbito de algunos grupos que practican la religiosidad maya contemporánea.

de este pueblo y su municipio que se identifica como parte de la tradición cultural de los *kakawira-cacaopera*.¹¹ Posteriormente, hacia 2010, lo conocí personalmente cuando me apoyó para recorrer algunos sitios en los alrededores de Cacaopera, como la cueva de Unamá y la del cerro El Chumpe. Dado el repentino fallecimiento de Amaya en 2015, apenas tuve un año para estrechar vínculo con él. No obstante, con su apoyo me fue más fácil presenciar actividades relacionadas con las danzas tradicionales de esta localidad, los Emplumados y los Negritos, así como tener mayor contacto con los miembros de la comunidad y adquirir un mejor conocimiento del entorno en general. En momentos posteriores a su fallecimiento, he podido regresar a Cacaopera con el apoyo de su familia.

La tradición indígena en Cacaopera es un fenómeno que en sí mismo merece un amplio análisis de tipo antropológico o sociológico, no obstante ya existen algunos trabajos al respecto (Lara, 2001). Están de por medio asuntos como la existencia de una personalidad histórica de pueblo indígena, aunque no necesariamente todos sus pobladores lo identifiquen así, al tiempo que las lenguas indígenas se han perdido hace tiempo (digo lenguas porque según Amaya se hablarían todavía el ulua y el mexicano a inicios del siglo XX). Por otra parte, los “rasgos culturales indígenas” de la población son muy similares a los presentes en las poblaciones mestizas del ámbito rural salvadoreño. Si bien cuando a nivel nacional alguien habla de “lo indígena” en El Salvador, todos sin dudarle voltean a ver a Izalco, Panchimalco y Cacaopera; en no pocas ocasiones se ha recurrido a la folklorización de los Emplumados para mostrar una faceta indigenista. Al mismo tiempo, desde ámbitos como la Iglesia Católica, la Casa de la Cultura y otras organizaciones comunitarias, se promueve cierta reivindicación de la cultura y las raíces indígenas. Todo esto forma parte de una discusión más amplia acerca de las particularidades de la identidad salvadoreña.

La experiencia en Cacaopera apenas me ha permitido vislumbrar algunas posibilidades en la investigación. La tradición oral, el estudio de la toponimia, algunas celebraciones religiosas en torno a los santos, así como informaciones acerca del arte rupestre, auguran muchas vías para comprender más ampliamente a la cultura indígena del nororiente salvadoreño. Por otra parte, ha sido muy afortunado el poder compartir la experiencia de trabajo en actividades de divulgación con algunos pobladores, mismas que nos han permitido perci-

11 Como se comentó en la primera parte, este grupo pertenece a la familia misumalpa, rama más nortea de la gran familia macro-chibcha. Es conocido como cacaopera o ulua, está emparentado con grupos matagalpas del norte de Nicaragua. Desde el interior del grupo se ha preferido en tiempos recientes el etnónimo *kakawira-cacaopera*.

bir el interés de la gente por recuperar su historia y su patrimonio cultural. La preocupación de la comunidad, sin embargo, parece estar centrada más en aspectos ambientalistas, como el cuidado del agua y el ecosistema, que en los problemas de índole cultural.

Conclusiones

Las experiencias comentadas permiten formular algunas reflexiones. Aunque parezca evidente, resulta de gran importancia corroborar el contexto y la valoración del arte rupestre en campo. En términos generales, es posible señalar que en ambos casos este arte goza de cabal salud, la gente lo identifica y lo respeta casi siempre, aunque también hemos podido corroborar, en menor medida, agresiones a los sitios. Si bien es cierto que en el Valle del Mezquital hay una relación más estrecha entre el arte rupestre y las comunidades, en El Salvador también parece crecer el interés por su protección, y se reconoce su importancia como elemento de valor cultural. Asimismo, hemos podido corroborar que el estudio y la promoción del arte rupestre abre posibilidades factibles para la valoración de la historia y la cultura regional; gran parte de las personas en las localidades se muestran receptivas y tienden a apoyar a los investigadores, dado que consideran su actividad como una labor positiva.

En lo que respecta al proceso de estudio del arte rupestre, tanto en el Mezquital como en el oriente salvadoreño, se han podido cotejar los registros previos con nuevas visitas a los sitios. Estos regresos han demostrado que es necesario actualizar la información precedente, pues a la luz de las técnicas y los estándares actuales resulta necesario perfeccionar lo hecho hasta el momento. No obstante, esta tarea, además del gran trabajo que entraña en sí misma, involucra una seria reformulación del tipo de registro que se debe hacer. Es decir, no basta con decir que los registros previos están “mal” o deben ser corregidos, sino que es necesario proponer *hacia qué dirección avanzar* en este aspecto. Al menos en lo que a mi trabajo refiere, solo he sido capaz de proponer ejercicios muy específicos de registro para sitios particulares (Cueva del Ermitaño, Cueva de las Figuras del Hondable, Cueva del Toro, Cueva del Espíritu Santo y Xindo), sin intentar generalizar las propuestas. De hecho, asumo que todas ellas están incompletas en algunos aspectos. He querido dar prioridad a cuestiones de distribución, tamaño y diseño de los motivos; el color y las sobreposiciones también han sido objeto de atención. A pesar de ello, pienso que estos elementos no han sido desarrollados en todas sus posibilidades. Parece necesario señalar que una tarea pendiente

en ambas regiones es sistematizar el registro gráfico de su arte rupestre, avanzar hacia la construcción de bases de datos o sistemas de información que permitan organizar los materiales obtenidos de la mejor manera.

Por otra parte, el acercamiento a las comunidades puede arrojar ideas sugerentes sobre el significado local del arte rupestre, con la salvedad de que no en todos los casos podemos extrapolar de manera directa las interpretaciones. Ambas experiencias han permitido contrastar dos formas muy diferentes de tradición indígena, en un caso, el del Valle del Mezquital, más arraigada y fortalecida por la religiosidad y la lengua, y en el otro, el de Cacaopera, más diluida, pero aun así persistente. Si bien el arte rupestre pudo haber sido desplazado como elemento de alta significación dentro de la cultura, lo que resulta destacable es corroborar la permanencia de lugares dentro del paisaje con un alto contenido simbólico, asociado a procesiones u otras celebraciones del calendario litúrgico.

En términos logísticos y de planeación, es importante evaluar los recursos con los cuales se cuenta para llevar a cabo los proyectos, pues eso permite delimitar mejor los objetivos y planificar mejor el trabajo. Asimismo, destaca la importancia de contar con un guía/colega de confianza, pues eso facilita el trabajo, optimiza el tiempo y da seguridad.

En cuanto al tema de frontera, pudimos constatar la complejidad de llevar la teoría a la práctica, pues por la vía de los hechos hace falta definir si existe o no una asociación entre estilos de arte rupestre y posibles filiaciones culturales. Lo que parece más evidente cuando se analiza la frontera mesoamericana en campo es la existencia de regiones cuyas características propias, en la mayoría de los casos, no han sido definidas a cabalidad. Por el momento, la diversidad del grafismo rupestre parece apuntar hacia la coexistencia de grupos con distintas filiaciones étnicas y culturales, pero aún es necesario tener más datos de las propias zonas estudiadas y de otras vecinas para poder hacer las comparaciones pertinentes. En el caso del centro-norte de Mesoamérica, las investigaciones realizadas en el Valle del Mezquital y el semidesierto queretano ya permiten identificar ciertas diferencias estilísticas plausiblemente vinculadas, por un lado, a grupos cazadores-recolectores y, por otro, a poblaciones mesoamericanas. Mientras tanto, en el oriente salvadoreño, al no haber una iconografía claramente mesoamericana y al ser una región escasamente conocida en términos arqueológicos, la búsqueda de patrones culturales se hace más compleja, no obstante es un hecho la diversidad de su arte rupestre. Es de esperar que en ambas áreas de estudio,

el conocimiento del arte rupestre avance cuando más equipos de investigación trabajen de manera coordinada, entre sí y en colaboración con las comunidades locales.

Fuentes consultadas

- American Rock Art Research Association (2007). "A Basic Guide for Rock Art Recording". *Arara*. Web: https://arara.wildapricot.org/resources/Documents/Recording_Manual.pdf [último acceso: 19.10.2018].
- Amaya, Miguel Ángel (1985). *Historia de Cacaopera*. San Salvador: Ministerio de Educación-Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Andrews, Wyllys (1986). *La arqueología de Quelepa, El Salvador*. San Salvador: Ministerio de Cultura y Comunicaciones-Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Angulo, Jorge (1987). "The Chalcatzingo Reliefs: An iconographic Analysis", en David C. Grove, ed. *Ancient Chalcatzingo*. Austin: University of Texas Press; 132-158.
- Arriaga, Carlos (2018). *Un palimpsesto rupestre en la Barranca de Santa María La Palma, Hidalgo*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aveni, Anthony F., Horst Hartung y Beth Buckingham (1978). "The pecked cross symbol in ancient Mesoamérica". *Science*, CCII-4365; 267-179.
- Berrojalbiz, Fernando, Félix Lerma y Marie-Areti Hers (2017). "Diversidad ofuscada: el estudio del arte rupestre en la construcción de una historia del arte indígena en América Latina", en Verónica Hernández, ed. *Continuo/discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina. XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México; 125-141.
- Braniff, Beatriz (1989). "Oscilación de la frontera norte mesoamericana: un nuevo ensayo". *Arqueología* 1; 99-114.
- Braniff, Beatriz, coord. (2001). *La Gran Chichimeca. El lugar de las rocas secas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Jaca Book.
- Coladán, Elisenda y Paul Amaroli (2003). "Las representaciones rupestres de El Salvador", en Martin Künn y Matthias Strecker, eds. *Arte rupestre de México oriental y Centroamérica*. Berlín: Gebr. Mann Verlag; 143-161.

- Costa, Philippe (2010). *Historiographie de l'art rupestre au Salvador*. Tesis de maestría en arqueología prehistórica y protohistórica. París: Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne.
- Chapman, Anne (2006). *Los hijos del copal y la candela. Ritos agrarios y tradición oral de los lenkas de Honduras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Damián, Claudia, Rocío Gress, Félix Lerma y Yoko Villaseñor (2013). "El arte rupestre del Valle del Mezquital: huellas de la historia viva del pueblo hñähñu", en Manuel Alberto Morales y Angélica Velázquez, coords. *Historia del Arte en Hidalgo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo; 31-44.
- España, Domingo (2015). *Los ancestros de los otomíes de la Sierra Madre Oriental: aportes para una historia regional*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gress, Rocío (2008). *Voces de roca: el arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gress, Rocío (2011). *Sendas rupestres de la memoria: una feroz serpiente en el Mezquital*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Groenen, Marc (2000). *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel.
- Grove, David (1970). *Los murales de la Cueva de Oxtotitlán, Acatlán, Guerrero. Informe sobre las investigaciones arqueológicas en Chilapa, Guerrero, noviembre de 1968*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Hernández, Nicté-Loi (2013). *Imágenes del cristianismo otomí: el arte rupestre de El Cajón, Estado de Hidalgo*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hers, Marie-Areti (1989). *Los toltecas en tierras chichimecas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Illera, Carlos (1994). *Contenido simbólico en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. Tesis de maestría en Arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Kirchhoff, Paul (1943). "Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales". *Acta Americana* I-1; 92-107.
- Lara, Carlos (2001). "Identidad indígena y conflicto social en Cacaopera". *Realidad* 82; 501-518.
- Lerma, Félix (2009). *Las manos de la Cueva del Ermitaño, El Salvador*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Lerma, Félix, Nicté-Loi Hernández y Daniela Salinas (2014). "Un acercamiento a la estética rupestres del Valle del Mezquital, México". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* XIX-1; 53-70.
- López Aguilar, Fernando y Patricia Fournier García (2009). "Espacio, tiempo y asentamientos en el Valle del Mezquital: un enfoque comparativo con los desarrollos de William T. Sanders". *Cuicuilco* 47; 113-146.
- Lothrop, S. K. (1939). "The Southeastern Frontier of the Maya". *American Anthropologist* XL-1; 42-54.
- Ochatoma, José (1994). *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. Tesis de maestría en arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Peña, Daniela (2014). *Negrura de lluvia entre dioses: el arte rupestre de El Boyé*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sanchidrián, José Luis (2001). *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel.
- Schobinger, Juan (1997). *Arte prehistórico de América*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Jaca Book.
- Stone, Andrea (1995). *Images from the underworld: Naj Tunich and the tradition of Maya cave painting*. Austin: University of Texas Press.
- Strecker, Matthias (1982). "Representaciones de manos y pies en el arte rupestre de cuevas de Oxkutzcab, Yucatán". *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán* IX-52; 47-57.
- Valdovinos, Vanya (2009). *Bok"ya, la serpiente de lluvia en la tradición Nāhñü del Valle del Mezquital*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Viramontes, Carlos (2005). *El lenguaje de los símbolos. El arte rupestre de las sociedades prehispánicas de Querétaro*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.
- Vite, Alfonso (2012). *El mecate de los tiempos: continuidad en una comunidad hñähñü del Valle del Mezquital*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Whitley, David S. (2001). *Handbook of rock art research*, California: Altamira.
- Zantwijk, Rudolf van (1969). "La estructura gubernamental del estado de Tlacupan, 1430-1520". *Estudios de Cultura Náhuatl* 8; 123-155.

Una experiencia de trabajo de campo: costumbres, conflictividad y vida social entre los huaves de San Mateo del Mar

A field work experience: customs, conflict and social life among the Huaves of San Mateo del Mar

Roberto Campos Velázquez

Facultad de Música, UNAM

robcave7@gmail.com

Resumen: En forma de diario de campo, este artículo da cuenta de la experiencia que generó el autor al realizar una investigación en San Mateo del Mar, en el sureste de Oaxaca. Nos remite a uno de los objetivos de su estudio, el cual fue participar en la fiesta del Corpus Christi realizada por los huaves de esa comunidad y registrar audiovisualmente la construcción de los *skil*, instrumentos sonoros ceremoniales que se utilizan para dicha celebración.

Palabras clave: trabajo de campo, diario de campo, *skil*, fiesta ritual, sonoridades

Keywords: fieldwork, fieldwork diary, *skil*, ritual festivity, sounds

Abstract:

In the form of a fieldwork diary, this article reports on the author's experience investigating in San Mateo del Mar, in Oaxaca's southeast. He refers us to one of the objectives of his study, which was to participate in the Corpus Christi festivity held by the Huaves of that community and to record the construction of the *skil*, ceremonial sound instruments used for that occasion.

Entrada

Los huaves del municipio de San Mateo del Mar son una sociedad de pescadores de origen mesoamericano. Hablan el *ombeayüts* (“nuestra boca”), habitan un territorio marino-lagunar en el sureste de Oaxaca (México) y celebran un calendario ceremonial que se desprende de la práctica del catolicismo, de la costumbre. Ellos se autodenominan *ikoots* (“nosotros”).

En este escrito hablo de aspectos que no suelen incluirse en informes académicos, pero que tienen que ver con aquello que, en tanto sujetos cognoscentes, vivimos en campo. Estoy convencido de que estas otras experiencias que los *habitus* académicos nos hacen callar, determinan las formas en que construimos los datos y los modos en que nos relacionamos con nuestros sujetos-objetos de estudio.

El trabajo de campo del que doy cuenta lo realicé en el mes de junio de 2017. Volví a San Mateo del Mar después de cinco años de ausencia. Regresé a participar en la fiesta del Corpus Christi con la intención de documentar audiovisualmente la construcción de los *skil*, unos objetos sonoros ceremoniales.

Este relato tiene la forma de diario de campo. Los actores centrales son los *monlüy kawüy* (“los que corren a caballo”), los *montsünd naab* (“los que tocan los tambores”), los *miteat potch* (“consejeros, padres de la palabra”), los alcaldes, el maestro de capilla y los mayordomos de la fiesta del Corpus de ese año. El *ombeayüts* fue la lengua predominantemente empleada en los eventos narrados, en mucho menor medida se utilizó el español. Las fotografías y los audios corresponden a las estancias del 2012 y el 2017.

Relato

Viernes 2

Hablé con Felipe, el mayordomo del Corpus. Le pedí permiso para estar en la fiesta y me dijo que sí, pero que no podía tomar fotos ni video. Esto me tomó por sorpresa, al igual que a los *monlüy kawüy*, cuando se los comenté. Acordaron que el domingo hablarían con Apolinar A., cuñado de Felipe, para que intercediera por mí. Se trata de preguntarle al mayordomo si al menos puedo tomar fotos o hacer videos en algunas partes que no sean su casa. Conocía a

Felipe desde hacía varios años, de modo que pensé que la solicitud de los permisos no sería más que una suerte de trámite. Ni hablar.

Sábado 3

Hoy se hicieron los *skil* (baterías de cencerros) en la casa del mayordomo; se empezó al medio día. Mientras se elaboraban, se hicieron varias “reverencias”. Así se le dice al rito de verter copitas de mezcal y encender cigarrillos debajo de la banca en la que se encuentran sentados los Caballeros, es decir, los jefes de los *monlüy karwüy*, durante los días previos a la víspera de la celebración del Corpus. Tres copas de mezcal y tres cigarros, primero a cada Caballero, luego a sus respectivos Sabaneros y Cargadores, otros de los cargos de esta agrupación.

Isaí dice que Apolinar —su abuelo, flautista y jefe de los *montsünd naab*— antes también hacía reverencias, pero en el campanario cuando no había concreto en el piso, sino arena. Nunca vi que Apolinar hiciera algo parecido. Lo que sí vi es que les hablaba a los santos, afuera de la puerta de la iglesia, cada vez que iniciaba y concluía un compromiso. Cuando lo hacía, todos los *montsünd naab* lo secundaban. Por cierto, antes de cada evento Isaí reza frente al al-



1. Hay dos Caballeros y cada uno de ellos tiene su Cargador y su Sabanero. De izquierda a derecha: Prudencio (Sabanero), Gaspar (Cargador), Teodoro (Caballero primero), Silvestre (Caballero segundo), Santiago (Cargador) y Gaspar (Sabanero) (2017).



2. Cargadores y Sabaneros. Los *skil* (baterías de cencerros) aquí están colgados a los cuellos de las mulas. Los *skil* se fabrican cada año (2017).

tar, en la casa de sus padres. Enciende velas y hace una oración. Isaí es el miembro más joven de los *montsiünd naab*, es flautista.

Durante la construcción de los *skil* me dediqué a observar. Se disponen todos los enseres necesarios en un petate sobre el piso de arena. Se trabaja en dos grupos y cada uno de ellos elabora su *skil*, el grupo del Caballero mayor hace su *skil* y el del Caballero menor hace el suyo; trece cencerros por cada *skil*. El cencerro “madre” se dispone en el centro, seis de un lado y seis del otro, como una suerte de collar.

Los *skil* del año pasado se deshacen, y con hilo encerado se componen las asas de los cencerros dañados por el uso. Las correas se ceban, estirándolas con una horqueta para que se hagan flexibles. Se labora sobre el piso, hincados, y año tras año utilizan las mismas técnicas corporales para estirar las correas, cebarlas, perforarlas, y para amarrar los cencerros a una correa más larga y ancha, como un cinturón grande. Mientras van hilvanando la correa más chica, siempre se sirven de los dientes; para perforar la correa y acomodar el “tejido”, se ayudan de un cacho de venado. ¿Por qué con un cacho de venado y no con un desarmador u otro objeto?

El amarre de los cencerros se inicia del centro hacia la parte derecha, del centro hacia la orilla. Los cencerros no se amarran al centro de la gran correa de cuero, sino hacia uno de sus extremos, donde se hace una suerte de ojal por el que se pasa el otro extremo de la correa cuando hay que colgar los *skil* al cuello de las mulas o a los travesaños. Luego de amarrar los primeros seis cencerros, los *monlüy kawüy* se detienen y descansan un rato. La tarea parece sencilla, pero es ardua. Los dos pequeños grupos trabajan en conjunto, es decir, intentan terminar al mismo tiempo. Mientras trabajan, hacen bromas y ríen.

Cuando terminaron los *skil*, los dejaron un rato en el petate sobre el que trabajaron. Estallaron un cohete por cada *skil*; serían como las tres de la tarde. Luego los sacudieron en la puerta del recinto donde está el altar de Felipe, el mayordomo. Los sacudieron tres veces cada uno, después de lo cual uno de los *miteat potch* (“consejeros”) levantó un cohete por cada *skil*. Cuando estos sonaron, las señoras que estaban cerca voltearon y escucharon con atención. Todos los presentes observamos en silencio. El dato es relevante, es la primera vez del año que se escucha este sonido metálico. Con él se abre todo un periodo que termina con la cencerrada y rechifla del Jueves de Corpus, frente a la iglesia de San Mateo y luego afuera de la casa del mayordomo.

Mientras se construyeron los *skil*, Nicasio, Venancio y Antonio, los *miteat potch*, pesaron la cera y midieron los pabilos de las velas que habrán de realizarse mañana domingo aquí mismo, en la casa de Felipe. En el transcurso tomamos atole varias veces. Cuando yo cooperé para la celebración, me dieron arroz, tortillas gruesas, un poco de chicharrón y *chaw popoch* (“atole de espuma”). Todas las aportaciones económicas que una persona le brinda al mayordomo se realizan frente a su altar. Cuando se terminaron los *skil*, nos sirvieron atole de espuma de nuevo. Después de que la cera se pesó, y antes de partir, nos dieron un caldo de maíz quebrado con epazote y trocitos de carne de res o de cerdo.

Las personas trabajaron por grupos y en tareas específicas. Se prepararon alimentos varios y se acarreó *chaw popoch* a la casa de los *monlüy kawüy* presentes. Por cierto, Nicasio coordinaba diligentemente esta última labor. Él es el *miteat potch* designado por Felipe para coordinar las actividades ceremoniales que se realizarán aquí, en el contexto doméstico. Felipe trabaja con sus *mi mombeol*, es decir, con todos los parientes consanguíneos y rituales que le están prestando o devolviendo un servicio.

Después de que sonaron los *skil*, a los *monlüy kawüy* les dio por hablar muy ceremoniosamente y en relación con la festividad del Corpus. Pero en esta ocasión el tema fue el segundo alcalde, Alfredo, quien además de representar a la serpiente en la danza de *omal ndiük* (“la cabeza de la serpiente”) durante los últimos años, ha fungido como jefe de facto de esta agrupación dancística y ceremonial. El punto es que las alcaldías corresponden a las instancias más altas de la jerarquía cívico-religiosa desde la que se ha venido gobernando al municipio de San Mateo del Mar; el sentido de la movilidad jerárquica es ascendente y no admite movimiento descendente. Es decir, una vez que Alfredo aceptó ser alcalde segundo, ya no puede más representar a la serpiente en la danza, pues ello supondría descender y, por lo tanto, romper el principio de progresión. Bueno, pues este tópico fue motivo de sendas discusiones el día de hoy.

Algunas impresiones. En la vida pública de San Mateo se vive un ambiente raro, pues la lucha por el poder centralizado en la cabecera municipal deriva en intrigas y riñas entre facciones. En días recientes hubo enfrentamientos físicos directos. Hay otros problemas que han venido creciendo con los años. Se ha extendido el consumo de marihuana y cocaína. El robo de combustible y el trasiego clandestino de migrantes son otras actividades que también enrarecen el ambiente social.

Por otro lado, el *potsojongwiiits* —actuación y conteo ritual que debería iniciar al siguiente día que se elaboran las velas rituales para la fiesta— comenzará una semana más tarde. La razón es muy sencilla, se trata de menguar el gasto. Si iniciara el lunes 5, representaría un tremendo gasto para la economía de los mayordomos. Los mayordomos de este año no tienen hijos, hecho que reduce la economía monetaria de su unidad familiar. Esto se traduce, además, en una red de solidaridades económicas estrecha, pues ésta, principalmente, se teje mediante relaciones de alianzas matrimoniales y compadrazgos.

Elena, la mayordoma, se casó con Felipe hace poco tiempo, ambos siendo adultos. Es la segunda esposa de Felipe, la primera lo dejó, según lo relató Isaí y su mamá, Petra; también Avelia y Albert, ambos hijos de Silvino. El pueblo tiene una memoria colectiva de los hechos personales.

Por cierto, Sebastián murió el año pasado; él perteneció a los *montsünd naab*, y su historia fue triste. Solo, socialmente marginado, sin jerarquía, soltero y huérfano. Era alcohólico y se ganaba la vida haciendo lo que podía. Es probable que haciendo música con estos especialistas haya encontrado algo de pertenencia y legitimidad social.

Por la tarde Isaí me acompañó a ver a su abuelo Apolinar. Era cierto lo que dijo Petra de Apolinar, su padre está más viejo. Ya no



3. Dos jóvenes *monliiy kawiiy*, Feliciano y Prudencio, dentro del campanario con un *skil* (2017).



4. De izquierda a derecha: Sebastián, Apolinar y Diego (2012).

ve casi nada y tiene una enfermedad en la piel. Según Petra, Apolinar envejeció súbitamente apenas Isaí aprendió a tocar la flauta y se integró a los *montsünd naab*. Es curioso, a diferencia de hace algunos años —cuando era más fuerte—, ahora lo percibo más apacible. Me recibió muy amigablemente. Platicamos un rato recargados en la malla de la antigua Unidad Regional del Instituto Nacional Indigenista.

Domingo 4

Elaboración de las velas para Corpus Christi, partida rumbo a la casa del mayordomo. La quema de velas de diversos tamaños es una de las expresiones devocionales más importantes en esta sociedad, se fabrican localmente para cada ocasión. La fabricación de las velas para la fiesta de un santo, como la del Corpus, es una ocasión ceremonial onerosa.

De manera inhabitual, la comitiva de las autoridades partió del centro del pueblo sin los *montsünd naab*. Estos últimos encabezan con su música el desplazamiento del cuerpo de las autoridades en contextos de fiesta religiosa. Cuando llegamos al centro del pueblo, junto con Apolinar e Isaí, la comitiva ya había partido, iban por el mercado. Fuera de la alcaldía nos esperaban Lino, Pedro, Remigio y Esteban, o sea, el resto de los *montsünd naab*. Apolinar e Isaí caminan de la mano. Como anoté, Apolinar perdió la vista y ahora se deja llevar por su nieto, quien, por cierto, le profesa gran respeto a su abuelo. Ambos iban arreglados para la ocasión con sombreros y camisas coloridas.

La comitiva se detuvo y la alcanzamos, los *montsünd naab* se pusieron a la cabeza y comenzaron a tocar *axiim kandeal* (“oler la vela”), la pieza que acompaña estos desplazamientos. Se reinició el camino. Hipólito, el maestro de capilla durante este año, tenía verdaderas complicaciones para caminar. Hipólito está viejo y es evidente que le cuesta desempeñar las actividades del cargo. Como siempre, alcaldes, maestro de capilla y presidente municipal andan descalzos, como dicta la costumbre en estos casos. Por cierto, Hipólito siempre anda descalzo, le toque o no ser maestro de capilla.

Llegando a la casa de Felipe y Elena, todos se instalaron en sus respectivos lugares, siguiendo protocolos estrictos del tipo: “alcaldes y presidente municipal se sientan aquí y en este orden; los regidores allá y de este otro modo, los *montsünd naab* en este extremo, y los Caballeros en aquel otro”; a mí, por cierto, me instalaron con los *montsünd naab*. Estos ordenamientos jerárquico-espaciales son una de las funciones de los *miteat potch*.

Después de un rato de iniciada la recepción, el bullicio de la concurrencia indicaba que algo sucedía. Volteé hacia donde se encontraban las autoridades y vi a Hipólito en el piso, de rodillas, y a alguien sujetándole uno de sus pies. La gente se reía. Pensé que era un calambre, luego me dijeron que se trataba de una espina enterrada, pero Hipólito me dijo después que se había enterrado un alfiler. Francamente, yo creo que son los achaques de la edad los que le impiden desempeñar dignamente su cargo. Supongo que Hipólito aceptó ser maestro de capilla porque habitualmente se les da un salario. Esto fue así los primeros 2 o 3 meses de este año, pero luego ya no se les pagó más, ni a él ni a los *monopoots*, los que por mandato popular tienen cargo en la iglesia durante un año. Todo el cabildo municipal fue impugnado y ya no bajaron los recursos. Todo el cabildo, menos los dos alcaldes.

Las regidoras. Cuando se llevaba a cabo el cortejo de traslado vi que iban unas señoras, se me hizo extraño, pero no reparé más en el asunto hasta después. Ellas son parte del cabildo, una es regidora del mercado y la otra, de salud. Esto es muy novedoso, pues el cabildo se abrió —por cierto, a la fuerza— a la participación de las mujeres.

En el año 2011, Adolfo dejó la presidencia municipal, pero no permitió que Silvino ocupara ese puesto, tal como había resuelto la asamblea popular. Para evitarlo, Adolfo motivó a las colonias del municipio —otrotra excluidas del sistema tradicional mediante el cual se accede a la administración de poder público— para que demandaran su derecho a participar en el cabildo; también alentó la participación directa de las mujeres en las asambleas populares, donde se toman las decisiones de quién representa a la colonia, agencia, ranchería o sección, y quién ocupará qué cargos. Sin duda, esto dinamizó la vida social: desató procesos de empoderamiento, pero también suscitó fuertes conflictos sociales, como tendremos ocasión de ver. Volvamos por el momento a la casa de Elena y Felipe.

Las regidoras ocuparon con toda dignidad su asiento dentro de la disposición espacial asignada a las autoridades. También consumieron mezcal, tres copas nada más, según me dijeron que se había acordado, pues el resto de los participantes varones está obligado a consumir tanto mezcal como determine el mayordomo. Las regidoras estaban muy atentas a todo lo que sucedía, pues este espacio estaba vedado para las mujeres, al menos desde esta perspectiva, la de estar sentado como autoridad y ser atendido como tal. Tradicionalmente, las mujeres veían y escuchaban el desarrollo de estos momentos de las celebraciones a la distancia, desde el espacio en el que se preparan los alimentos.

Una vez que iniciaron la elaboración de las velas, Elena, la mayordoma, estuvo muy atenta al desarrollo de las cosas. Escuchaba y veía con mucha atención la actuación conjunta de los *montsünd naab* y los *monlüy kawüy*; los primeros tocando piezas musicales con una flauta, dos tambores y varios caparazones de tortuga percutidos con cuernos de venado; los segundos, silbando, gritando y sonando los *skil*. En su conjunto, la expresión sonora de los *monlüy kawüy*, silbar, gritar y batir los *skil*, localmente es nominada como *ayaingyaing* (ruido, alboroto, bullicio hecho por personas). Yo estaba entre los *montsünd naab* y los *monlüy kawüy*. Participé con estos últimos, silbando y batiendo un *skil*. Después supe que Alfredo —el segundo alcalde— no paró de decir que fueran por mí para castigarme, que no podía estar tomando fotos; no tomé ni una sola fotografía, pues como dije, no tenía permiso para hacerlo. Afortunadamente para mí, Alfredo no logró imponer su voz entre sus allegados. En estas circunstancias, un castigo quiere decir ingerir entre veinte y veinticinco copas de mezcal una tras otra, poco más de medio litro.

Como anoté, participé batiendo el *skil* y silbando con los *monlüy kawüy*. Ambas actividades son muy fatigantes. José Manuel, Prudencio y Feliciano, tres de los *monlüy kawüy* más jóvenes, se rieron con gusto cuando se los comenté. Es un verdadero sacrificio físico.

Cuando un *mool* (alguien que no es *michiig* —gente del istmo no huave— pero tampoco *ikoots* —nosotros—) participa en las ceremonias, no pasa desapercibido y puede exponerse a la sanción pública. Pero hacerlo, en esta como en otras ocasiones, fue muy gratificante. Participar no solamente permite construir otros datos, sino otras relaciones. Por ejemplo, José Manuel es uno de los *monlüy kawüy* que se destaca por su compromiso; lo conocí en el 2012, pero platicamos muy poco. Este año, sin embargo, en los descansos entre pieza y pieza, nos conocimos más. Me pidió apoyo para elaborar un proyecto para “bajar” recursos, pues cada año deben realizar gastos onerosos, difíciles de solventar para las economías familiares de la mayoría de los *monlüy kawüy*.

Mientras se elaboraban las velas, un grupo de *monlüy kawüy* llevó a la fuerza al suplente del alcalde segundo, o sea, de Alfredo, frente a los Caballeros. El suplente hizo un video del evento con su teléfono celular. Lo castigaron con la ingesta consecutiva de 20 copas de mezcal. Detrás del castigo había toda una intriga que vino creciendo con los días y conforme se aproximaba la fiesta del Corpus. El castigo ocasionó risas, pues todos voltearon a ver. Pronto la cosa dejaría de ser divertida. Un conflicto serio y de fondo se cernía.

La gente dice que Alfredo metió un proyecto a la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indios (CDI), con el fin de obtener recursos y financiar las fiestas religiosas. Cuentan que Alfredo recibió este recurso, unos dicen que 20, otros que 90 mil pesos, pero que no le dio nada a Felipe ni a los *monlüy kawüy* ni a los *montsünd naab*. Por ello castigaron al suplente y borraron las imágenes de su teléfono. Los *monlüy kawüy* dicen que ese video iba a ser utilizado por Alfredo para justificar el gasto, de frente a la instancia que supuestamente le aprobó el proyecto y le otorgó el dinero. En otro momento, el mismo Alfredo me dijo que efectivamente, la CDI le otorgó la cantidad de 100 mil pesos para apoyar la realización de las “fiestas tradicionales” de todo un año, y que a la del Corpus nada más le correspondieron 30 mil. Volvamos al desarrollo de la ceremonia y lo que allí sucedió.

Como a las cinco de la tarde se terminaron las velas, luego se comió y se tomó atole de espuma, como es la costumbre. Ya que parte de las velas que se hacen en la casa del mayordomo se entregan como ofrenda en la iglesia, la comitiva se dispuso a emprender el camino para ello. De nuevo los *miteat potch* indican quién carga qué y cómo se disponen las personas dentro de la comitiva. Estos desplazamientos públicos siempre llaman la atención de las personas, quienes salen a las calles a ver el cortejo de las autoridades, los mayordomos y sus allegados. En estos desplazamientos de la fiesta del Corpus, los *monlüy kawüy* van sonando los *skil*, mientras otros gritan y silban. A la cabeza van los *montsünd naab* haciendo su música. En esta ocasión todo transcurría en calma, pero en el centro del pueblo las cosas dieron un giro inesperado.

El suplente de Alfredo hizo de nuevo un video con su teléfono celular. Los *monlüy kawüy* se enfurecieron y le quitaron el teléfono a la fuerza, llegando casi a los golpes. Teodoro, actual jefe de facto de los *monlüy kawüy*, se quedó con el teléfono para borrar las imágenes. Santiago, otro de los *monlüy kawüy*, después me dijo que en la discusión, él me había utilizado como una suerte de ejemplo, pues le dijeron al regidor que el acuerdo era que nada de fotos en la fiesta, que me viera, que yo era una persona que venía de lejos, que no me habían dado permiso de tomar fotos y que había acatado la resolución. Lo cierto es que en el trayecto muchas personas tomaban fotos y hacían videos con sus teléfonos celulares y sus tablets, hecho que no parecía interesarles a los *monlüy kawüy*, ni a Alfredo ni a Felipe, el mayordomo.

Las cosas se pusieron realmente muy tensas, algunos como Isaí, quien se encontraba a la cabeza de la comitiva tocando, pensaron que era yo quien estaba tomando video y que era a mí a quien los *monlüy kawüy* habían reprendido. La ofrenda de velas se entregó, pero Alfredo

tenía una cara francamente descompuesta. Temí que la tomara en mi contra, cosa que por fortuna no sucedió.

Si bien fui comprendiendo que había un conflicto de intereses, en el que la evidencia audiovisual era clave, aún me intrigaba saber por qué Felipe y Elena, los mayordomos, de plano me negaron el permiso para tomar fotos y hacer video. Avelia, la hija de Silvino, me dijo que se debía a que los mayordomos “eran muy humildes” y que estaban haciendo la fiesta “muy apenitas”. Me tomé su opinión con reserva, pero después entendí que tal vez tenía razón, aunque yo no había logrado trazar la relación entre la negativa para documentar y, digamos, la precariedad. Pero Nico —otro *monliiy kawüiy*— me dio la clave cuando me dijo, así sin más, algo más o menos como lo siguiente: “es que los mayordomos no tienen casa de material”. El enunciado de Nico delata la clara hegemonía de ciertas ideas de progreso y bienestar asociadas a la vivienda. Ciertamente, la casa entera de los mayordomos es de materiales naturales. Es probable que por una suerte de pudor, Felipe y Elena no me hayan permitido tomar fotografías dentro de su espacio doméstico ni fuera de éste. Puede ser, pero cómo saberlo.

Lo cierto es que la celebración de la vela fue frugal, en relación comparativa con las celebraciones de la fiesta del Corpus de otros años. Los mayordomos se circunscribieron a los protocolos festivos consuetudinarios, distanciándose de otras formas de festejo que se han arraigado en las preferencias de las personas de San Mateo del Mar. Estas otras formas se relacionan con cierto derroche y demostración pública de riqueza y poder, lo que se traduce en comidas abundantes, ostentosos arreglos florales, contratación de grupos musicales de fama regional para amenizar bailes, por ejemplo. Pero este no fue el caso de Elena y Felipe.

Cuando se lleva la ofrenda de flores y velas, los mayordomos se encuentran al centro de la escena social y son ellos los actores que, principalmente, llaman la atención. Como anoté, las personas salen de sus casas a observar lo que sucede y cómo sucede. En las fiestas religiosas públicas se muestran, o no, economías familiares robustas y redes de solidaridad extensas. Cuando los mayordomos gozan de una buena posición social, hay arreglos florales suntuosos, música de banda y cortejos de mujeres engalanadas. Es evidente, en cambio, cuando no se tienen los recursos y la red de solidaridad no es extensa. En lo que toca al cabildo, éste igualmente se muestra sólido o endeble; cuando funciona bien, todos los regidores participan haciendo que los cortejos sean más robustos y vistosos.

Después de ser entregada la ofrenda en la iglesia, los *montsünd naab* y los *monliiy kawüiy* acompañaron a los mayordomos a su casa. Al igual que en la ida, de regreso se produjo

música y *ayaingyaing* (ruido, alboroto, bullicio hecho por personas), de modo que debí silbar todo el camino. En donde los mayordomos, se tocaron cuatro piezas; yo silbé o, mejor dicho, intenté hacerlo. Realmente no me salía el silbo, pues sentía una suerte de aguda contractura en las mejillas ocasionada por el esfuerzo y la fatiga de chiflar durante todo el día. A propósito de la fatiga, aquí una triste historia que me contó José Manuel el día de hoy.

El año pasado murió Víctor, uno de los *monliüy kawüüy*, en plena actuación ritual de la fiesta del Corpus. Supuestamente, una semana anterior a la fiesta, Víctor había donado sangre, hecho que según los *monliüy kawüüy* lo habría debilitado física y espiritualmente. Según los parientes, Víctor murió porque una mula le pateó el pecho, versión que José Manuel tacha de infundada. Yo pienso que murió de un infarto, lo mismo que pensó Avelia, la hija de Silvino, quien es enfermera en la clínica de San Mateo del Mar y vio a Víctor el día que con urgencia lo llevaron para atenderlo. Avelia dice que se desvanecía, luego lo llevaron a Salina Cruz, pero ya no llegó, se murió en el camino. La noticia fue muy dura para los *monliüy kawüüy*. La muerte sucedió el miércoles, en la víspera, y al día siguiente, el jueves de Corpus, hicieron una reverencia afuera de la casa de Víctor. Una señal de duelo, despedida y compañerismo, sin duda muy emotiva. Participar como *monliüy kawüüy* en serio es un sacrificio físico, sin metáfora; y los *monliüy kawüüy* son fervientes creyentes del poder de los santos, principalmente del Santísimo Sacramento, y del abrigo y acompañamiento que reciben durante todo el periodo de su actuación ritual.¹²

Martes 6

El lunes pasé casi todo el día en Salina Cruz. Salí de San Mateo para conseguir un convertidor de video. Ya estoy convirtiendo los videos que habré de entregarle a Javier. En el 2012, documenté audiovisualmente la realización de las quince velas ciriales que cada uno de los dos sacristanes en turno de la iglesia está obligado a realizar cada año. En el 2012, habían nombrado sacristán a Javier, quien me invitó a la celebración y me pidió que tomara fotos y videos para tener un recuerdo. Cinco años después, le devolví a su familia parte de los materiales colectados.

12 Escuchar audio: <http://lanmo.unam.mx/HuavesdeSanMateodelMar/audio3.php>

Por la noche vi uno de los videos, el cual me hizo pensar lo siguiente. Elaborar unas velas o hacer objetos sonoros, como los *skil*, pueden resultar hechos intrascendentes desde cierto punto de vista. Pero si uno lo piensa con calma, la construcción de estos objetos tiene implicaciones sociales importantes, pues se ponen en marcha redes de solidaridad construidas mediante parentescos consanguíneos y rituales, y por afinidad. Esta solidaridad se manifiesta en dinero, especie o tiempo de trabajo invertido para ayudar a quien esté haciendo unas velas ceremoniales o construyendo los *skil* en la fiesta del Corpus.

Si pensamos desde las redes sociales que la construcción de objetos ceremoniales activa, los individuos segregados serían aquellos que carecen de estas redes, o cuyas redes sean limitadas. Pienso, por ejemplo, en Sebastián, quien murió sin reproducirse, sin ser padrino, ni compadre, sin haber sido mayordomo, sacristán, ni haber participado nunca dentro de la jerarquía cívico-religiosa. El único modo de participar socialmente fue siendo parte de los *montsünd naab*. Con ellos, lo vi actuando en situaciones sociales muy intensas, como la representación de la danza de *omal ndiük* ("la cabeza de la serpiente"). Pero era evidente que a Sebastián no lo tomaban muy en serio, ni siquiera sus compañeros de actuación musical. Su posición social fue marginal.

Después de todo, tal vez las sociedades se van haciendo mediante redes en la que las personas encontramos espacios de participación social. Y trabajar en equipo es una forma de colaborar y, por lo tanto, de pertenecer. Entre los huaves de San Mateo del Mar existen dos categorías que aluden a la idea de red y participación social: *mi mombeol* y *nakosoots*. La primera define a todos los ayudantes familiares consanguíneos y rituales de un celebrante, de Felipe o de Javier, por ejemplo; la segunda designa a las personas que prestan algún servicio en la fiesta religiosa, pero sin ser parte de la parentela. En el contexto de la celebración de la fiesta del Corpus, los *monliy karwiüy* son *nakosoots* del mayordomo, pues le están ayudando.

Cuando Javier hizo las velas ciriales en el 2012, fue muy evidente la extensa red de sus *mi mombeol*. Por cierto, en aquella ocasión participó Felipe en calidad de Cantor, grupo ceremonial al que pertenece y de cuyos pocos integrantes se designa al maestro de capilla cada año. Viendo los videos de las velas de Javier, pensé de nuevo en el domingo pasado, claramente por comparación.

Cuando se hicieron las velas en la casa de Felipe, asistieron casi todos los *miteat potch* actuales, incluido Saturnino, de la comunidad de Huazantlán del Río. Una vez entregada la ofrenda en la iglesia, Saturnino se acercó a Filogonio, otro *miteat potch* que fungía como

kambrero (el que levanta los cuetes y cuida del fuego), y le dijo que ya se iba. Saturnino se fue y Filogonio me dijo lo siguiente: “el mayordomo no apoyó con nada”. Quiso decir que ni siquiera colaboró con los gastos de transporte, como en el caso de Saturnino, quien venía de otro lado. Este tipo de cosas están en juego, y si bien las formas sociales se mantienen y nadie reclama o dice algo públicamente, tales asuntos se comentan en situaciones sociales como esta, “en corto”, en donde Saturnino le comunica a Filogonio que se marcha y que está molesto. Por cierto, Apolinar —jefe de los *montsünd naab*— también se quejó de que Felipe no les dio dinero por su participación en la vela.

Miércoles 7

Hoy se hicieron las velas para la danza de *omal ndiük* (“la cabeza de la serpiente”) en la Casa del Pueblo. Este espacio es sede de todos los grupos ceremoniales que participan en la celebración del calendario, el cual se desprende de la práctica del catolicismo, de la costumbre. Mientras los *miteat potch* hacían las velas, los *monliiy kawüy* adornaron los pantalones de los Caballeros y los listones de los Sastres, siendo estos últimos otros personajes rituales de la fiesta del Corpus.

Todo transcurría en calma hasta que en algún momento llegaron los alcaldes y sus suplentes. Alcaldes y *monliiy kawüy* discutieron el asunto de los dineros derivados del proyecto de la CDI. Según los *monliiy kawüy*, como los alcaldes no dieron ni un solo peso para la organización de la fiesta, ellos debieron gestionar por su cuenta quién les financiara la compra de una mula que les hacía falta para su actuación. Una diputada estatal de quién sabe qué partido político les dio dinero para comprar la mula. La mula, que en realidad es macho, costó diez mil pesos.

Durante la plática, las cosas nuevamente se pusieron tensas. Finalmente se calmaron las aguas, se terminó de hacer la poquita vela, los alcaldes dieron de comer y repartieron mezcal. Las formas sociales se mantuvieron, y creo que ambos bandos hicieron esfuerzos. Se comió en grupo, como si no se hubiera discutido gravemente. Nunca había visto, por ejemplo, que alguien dejara hablando a un primer alcalde, como en esta ocasión lo hicieron los Caballeros.

Por cierto, a mitad de la elaboración de las velas llegaron las regidoras y se instalaron, muy serias. Platiqué con Josefa, la suplente de la regidora del mercado, y me dijo que las

están impugnando. La participación de las mujeres en las actividades festivo-ceremoniales suscita opiniones locales encontradas.

Se terminaron las velas y los atuendos de los caballeros y, en seguida, todos partimos. En la calle me alcanzaron casi todos los *monliiy karwiyy* que se habían congregado y me dijeron que si les invitaba unas cervezas en unas de las varias cantinas que hay en San Mateo del Mar. Lo dudé, pero finalmente accedí. A la mayoría de ellos los considero mis amigos y francamente les tengo cariño. ¡Unas cervezas! Después del segundo vaso me retiré, les dije que tenía un mandado y que dejaba pagadas las quince caguamas, como acordamos. Quedamos de vernos el viernes para la elaboración de los *nine koy* (“conejitos”).



5. De izquierda a derecha: viejo *monliiy karwiyy* (de lentes), Nico y Santiago (de espaldas). Con los *nine koy* se forman las carrilleras que llevan cruzadas los Sabaneros y los Cargadores (2012).

Jueves 8

Ayer platicué con Bety, quien es profesora bilingüe y activista huave. Hablamos del sistema normativo huave y de los problemas políticos actuales. La sociedad huave de hoy es como un México chiquito, le dije. Como anoté, Adolfo fue presidente municipal y Silvino fue nombrado como sucesor, pero Adolfo no firmó el acta de la asamblea, por el contrario, convocó a las colonias para que se hiciera una elección. Esto modificó el funcionamiento del sistema, digamos, consuetudinario.

La competencia por el poder político y por la administración pública en gran medida encubre el interés de particulares por disponer de los recursos económicos que el estado le otorga al municipio, para beneficio propio, o de colectivos, colonias y comunidades enteras, como Huazantlán del Río, que está bajo la jurisdicción de San Mateo del Mar. La competencia está generando muchos conflictos. Por ejemplo, todo el cabildo municipal fue impugnado,

menos los dos alcaldes y sus respectivos suplentes. Bety dijo algo interesante: “no estamos defendiendo a Camerino —el presidente municipal impugnado—, sino al sistema normativo”.

En su momento, Bety apoyó la reforma del sistema normativo al aceptar que se abriera a la participación de las colonias y de las mujeres dentro del cabildo. Fueron las colonias esparcidas a lo largo de la barra quienes impugnaron al gobierno municipal, y son ellas —sus habitantes, quiero decir— quienes promueven la instauración de un sistema de concurso por el poder basado en partidos políticos y elecciones libres y directas.

Bety habla de una propuesta de reforma al sistema tradicional: tendrían que crearse dos secciones más, la cuarta y la quinta, pues ya existen tres, las cuales abarcan el núcleo poblacional concentrado en San Mateo; todos los cargos deberían rotarse entre todas las secciones; las mujeres deben participar en todos los cargos; no debería accederse a los cargos por elección universal, sino por asamblea popular, como se ha venido haciendo. Esta propuesta de reforma es germinal y no contempla el siguiente hecho: el sistema de gobierno huave involucra funciones religiosas, y no todos profesan el catolicismo.

Mientras platicábamos pensé que la sociedad huave de la barra pasa por un proceso de transformación, como muchas otras sociedades de México, Latinoamérica y el mundo. Hacia el final le comenté que por qué no se preparaban un cuadernillo de divulgación guiado por las siguientes preguntas: ¿Qué es un sistema normativo? ¿Cómo funciona el sistema normativo *ihoots*? ¿Cómo podría mejorarse este sistema?

Viernes 9

Hoy se están haciendo los *nine koy* (“conejitos”) en la casa de Felipe y Elena, pero no quise ir. Con los mayordomos no hubo empatía ni comunicación. Así es muy difícil. Preferí quedarme a trabajar algunas notas. Los *nine koy* son figuras de animales hechas con maíz, una suerte de “galletas” duras. Se llaman conejitos, pero abunda toda una variedad de animales: gatos, perros, peces, tortugas, tiburones, etc. Con éstos, los *monlüy kawüy* elaboran las carrilleras que llevan los Sabaneros y los Cargadores amarradas al pecho, en forma de cruz.

Ayer me preguntó Laura —amiga de Bety— qué cosa era la etnomusicología y qué hacía yo en San Mateo del Mar. Tratando de escabullirme, le devolví la pregunta preguntándole qué cosa era para ella ese ruido de los *monlüy kawüy*. Me respondió que de chica ese ruido

le daba miedo. Pero yo no pude responderle a Laura, hecho que me movió a hacerlo, aunque sea a destiempo.

Hace rato releí el proyecto de investigación que de cierto modo me trajo este año aquí. Cito algunas líneas: “Ser socialmente reconocido como miembro de esta agrupación [los *montsünd naab*] conlleva una gran responsabilidad social, pero también es un hecho gratificante. En general, estos músicos gozan de la estima de las personas, toda vez que son portadores de un patrimonio cultural invaluable: los saberes prácticos mediante los cuales dan vida a la música, entendida esta última como el conjunto de formas simbólicas fuertemente ligadas a la memoria, a las emociones y a la estética”. Y más adelante: “La música de los *montsünd naab* es uno de los hilos con los que se teje el simbolismo y la emocionalidad en las fiestas y ritos huaves. Más aun, la música es un detonador de procesos de significación fuertemente relacionados con la memoria personal y colectiva, así como con el conjunto de símbolos que en el pensamiento huave articulan ecología, economía, memoria histórica, ancestralidad y política”.

Cierto que en las citas hablo de la música de los *montsünd naab*, y Laura dijo que a ella lo que le daba miedo era escuchar el sonido producido por los *monlüy karwüy*. Pero lo mismo puede decirse de la sonoridad producida por éstos. El hecho es que la sonoridad producida conjuntamente por los *montsünd naab* y los *monlüy karwüy* se impone, se resiente en el cuerpo, no pasa desapercibida y, por lo tanto, se recuerda. Entonces, a Laura le digo aquí lo que no pude decirle ese día: desde la etnomusicología estudiamos a las sociedades mediante el análisis de sus prácticas sonoro-musicales y de los modos en que las audiencias locales relacionan estas prácticas con otros planos de la vida social. De tal manera que, en esta ocasión, yo estaba en San Mateo del Mar aplicando una metodología de investigación que se llama trabajo de campo a través de la cual intente aplicar la técnica de observación participante, o participación observante-escuchante.

Sábado 10

Por la mañana visité a Isaí y platicamos un buen rato. Luego visité a Hipólito, pero no platicamos gran cosa. Él sondeando si podía ayudarle con unos gastos médicos, yo platicando sin mucho afán. Me despedí más o menos rápido. Lo vi en una de sus casas, “La del Coco”; la otra es “La del Tamarindo”. Estaba haciendo cera para un velorio, un rito mortuario que no

tiene que ver con el deceso inmediato de una persona, sino con la rememoración del difunto y con el alma del mismo. Hipólito es un especialista en este tipo de ritos, y además de ocupar el cargo de maestro de capilla cuando le toca, se gana la vida realizando velorios.

Toda la tarde la pasé en la casa de Silvino. Su hijo Albert me platicó que hasta hace poco vivió en Lázaro Cárdenas (Michoacán), puerto al que lo transfirieron como castigo. Hasta hace unos meses era soldado de la marina, como varios jóvenes de San Mateo. Renunció, está de vuelta, y más bien preocupando a sus familiares porque no tiene trabajo y le ha dado por el vicio. Albert es miembro de los Cantores, pero hace años que está distanciado del grupo. Él es un joven viejo amigo.

Domingo 11

El *potsojongwiiüts*. A las doce del día inició la actividad en el campanario. Los *monlüy kawüy* llegaron todos mojados, llovía. Finalmente pude tomar algunas fotografías, pues este es un espacio que de cierto modo queda fuera de la “jurisdicción” de Felipe, el mayordomo, y su esposa. Aquí mandan los Caballeros, jefes de los *monlüy kawüy*.

Estos desempeñan distintas actividades; silbar, gritar y batir los *skil* tan solo son algunas de ellas. Por ejemplo, desde el viernes están haciendo los *nine koy* (“conejos”) en la casa de Felipe. Después del medio día de hoy deben regresar a donde Felipe. A las 7 de la noche regresarán al campanario para tocar otra tanda de cuatro piezas, como al medio día. Después, del campanario se volverá a la casa del mayordomo, allí se tocarán cuatro piezas, se tomará mezcal, se fumará tabaco mentolado y se tomará atole espumoso. Esto es el *potsojongwiiüts* y, una vez que inicia, cada día se hace lo mismo, pero cada día se suma una pieza más a la tanda.

En el campanario se tocaron las cuatro piezas correspondientes, se consumió mezcal y se fumaron cigarros mentolados. Como el agua de la lluvia era mucha, había que llevar los cerillos en bolsitas de nailon. Aún así, era difícil prender un cerillo, es mucha la humedad. Entre pieza y pieza se descansa, cuando esto sucede, los *skil* no se abandonan, siempre los sujeta una o varias personas. “Es como los animales”, dice Prudencio, en alusión a los caballos, “se les cuida”.

En el campanario es la pura convivencia, nadie está dialogue y dialogue sobre los *mom-basüik* (“los hombres cuerpo nube, los antepasados”) y todos esos asuntos. Pero hay momentos de intensidad ritual, así, cuando se tocan las doce campanadas del medio día y todos los

monlüy kawüy súbitamente guardan silencio, se quitan los sombreros y orientan sus cuerpos rumbo a donde se dice que viven los *mombasüik*, hacia el sureste. Cuando se realizan las piezas también son momentos de mucha intensidad emocional y estética. Y una hay fuerte carga ritual cuando los jefes de un grupo hablan con los jefes de otro grupo, o cuando los *miteat potch* entregan botellitas de mezcal y cajetillas de cigarros a los jefes de cualquier grupo, *montsünd naab* o *monlüy kawüy*. Estos son momentos solemnes y, en el caso de los *miteat potch*, corresponden al uso de formas de oratoria ritualizadas; se trata de discursos pronunciados con mucha dulzura, muy quedamente y sobre un telón de fondo silencioso hecho por los presentes.

Cuando no sucede nada de esto, todo se relaja, las personas bromean y ríen, pero nunca es la francachela. Cuando el consumo de mezcal surte su efecto y los ánimos se desenfrenan, los *monlüy kawüy*, pero sobre todo los Caballeros, llaman siempre a la compostura. En última instancia, lo que ellos están haciendo es un *nangaj* (“sagrado”) “mandado”. “Nosotros no estamos jugando”, suelen decir los *monlüy kawüy* insistentemente.

A las siete de la noche regresé al campanario para estar en la realización de las cuatro piezas, pero no pude quedarme y tampoco asistí a la casa de Felipe. Menciono esto aquí por el siguiente episodio: en el 2010, año de mi estancia de campo más prolongada, cuando nos despedíamos, Lino me dijo “corriste con suerte amigo”. Lino es uno de los *montsünd naab*. Este año, 2017, las cosas han sido difíciles. Hoy simplemente no pude estar en el *potsojongwi-iüts*, pues el topil primero de la iglesia me corrió del campanario. Lo mejor fue salirme, pues borrachera y enojo no son buena combinación. Todavía me siguió hasta el centro del pueblo, allí me puse nervioso, pues no había nadie en el palacio municipal que pudiera auxiliarme. El topil estaba fuera de sí, increpándome, y yo sin saber por qué razón. Nunca había sentido tanto peligro en San Mateo del Mar. Para mi fortuna, repentinamente apareció Venancio y un amigo suyo, quienes me saludaron efusivamente y caminaron hacia donde estábamos el topil y yo. Venancio es hijo de Felipe Z., uno de los viejos *monlüy kawüy*, con quien también somos amigos. Al día siguiente me enteré de que el topil también fastidió a los *monlüy kawüy* en el campanario, razón por la cual decidieron quejarse con Hipólito, el maestro de capilla.

Cuando llegó Venancio y su amigo, el topil se fue. Me despedí de mis salvadores, compré pan dulce para el espanto, luego me fui a cenar una tlayuda donde Rosa, su mamá y Nidia; Rosa y Javier son hermanos.

Finalmente, las personas lo comentan a cada rato, está lloviendo fuerte. Anoche, por ejemplo, llovió toda la noche, muy duro. Las noticias anuncian que en el istmo entró una tormenta tropical. El paisaje cambió inmediatamente, la laguna Kiriú retuvo agua. Por cierto, el pavimento de las calles impide la proliferación de sapos. Otrora, eran muchos los que morían aplastados.

Lunes 12

Hoy ha llovido todo el día. Por la mañana fui a casa de Isaí, Apolinar ya estaba allí. Fuimos caminando al campanario. Al medio día doce campanadas, luego toque de campanas. Los *monliiy kawüiy* viendo hacia el sureste. Los tambores se trajeron de la Casa del Pueblo, sonaban muy mal. Yo participé silbando y batiendo el *skil* mayor. A la distancia veía cómo las señoras que andaban en el mercado volteaban a ver qué sucedía en el campanario. Un par de muchachos se mantuvo todo el tiempo observando-escuchando.

Ayer, por cierto, no hubo actuación por la tarde noche. Yo fui expulsado por el topil de la iglesia y me perdí el desenlace que hoy me platicaron. Ayer los *montsünd naab* no consiguieron tambores; Alfredo y Gerardo, el regidor de Cultura, los retuvieron mañosamente, un par de ellos en la alcaldía y, el otro, en la Casa del Pueblo. Según Apolinar, esto no había sucedido nunca. Es decir, nunca se había suspendido un *potsojongwiiüts*. Las diferencias entre grupos están llegando muy lejos.

Lo que parece estar en juego es la gestión de los proyectos “culturales” y la administración de los recursos derivados de ellos. Alfredo y Gerardo actuaron por su cuenta, sirviéndose del poder que les confieren sus cargos y omitiendo reuniones intergrupales deliberativas, tan acostumbradas para resolver cuestiones del orden común, como las fiestas religiosas. Claramente, esto generó desconfianza, discordia, molestia y tensión.

Al final de las cinco piezas de hoy, los alcaldes llegaron al campanario, mezcal en mano. Hablaron un buen rato con los cabezas de grupo, intercambiaron copas de mezcal. Después de un rato, los alcaldes tomaron asiento; nadie, pero nadie les prestó la menor atención. Fue muy evidente que todos convivían en pequeños grupos y que ninguno de los presentes reparaba en ellos. Claramente, era una actitud intencionada cuyo objetivo era expresar deslegitimación. Nunca había visto una situación como esta, pues la figura de los alcaldes

municipales constituye la instancia más elevada de la jerarquía cívico-religiosa, y a quienes ocupan tales cargos se les profesa respeto.

Cuando se terminó la actuación en ese sitio, la lluvia arreció con todo. Varios permanecimos allí, casi por una hora. Apenas escampó, Isaí voló por un moto-taxi para llevar a Apolinar hasta su casa. Este último ya no participará en la noche, llueve, hace frío y la casa del Felipe, el mayordomo, realmente está muy lejos del centro. Toda la responsabilidad recae en Isaí. Él tiene diecisiete años, es reservado y más bien delicado en sus formas. No me lo imagino sin la presencia de su abuelo. Los contextos de celebración son fuertes, muy masculinizados y ocasionalmente pesados. Isaí no toma mezcal y no fuma.

Cuando los *monlüy kawüy* se fueron del campanario, la lluvia arreció, pero en serio. Le pregunté a Prudencio que si se irían así, mojándose, “pues eso estamos pidiendo”, me respondió. Se fueron, permanecieron unos minutos en el centro del pueblo, resguardados de la lluvia bajo el gran domo central. Luego la emprendieron en plena tromba. La imagen de ellos caminando bajo la fuerte lluvia era excelente. Fue una demostración de gallardía, una exhibición de su seriedad y compromiso. Esto sucedió justo en la calle central, al lado del mercado y frente a la mirada de las mujeres. Pero a Atenógenes y Santiago, dos de los *monlüy kawüy* consumados, no les importó la exhibición ni la gallardía, no quisieron mojarse y se quedaron en el campanario, muy risueños. Por cierto, cuando los *skil* se mojan huelen durísimo, pues las correas tienen cebo y aún conservan pelo del animal. Huelen como a un grupito de perros mojados. Muy duro.

Por la noche se tocaron cinco piezas en el campanario. Mientras, un grupo de jóvenes ajenos a los grupos ceremoniales veía-escuchaba con mucha atención todo lo que sucedía. Después de las cinco piezas nos fuimos para la casa de Felipe. Se caminó normal, pero como doscientos metros antes de llegar a la casa de Felipe, los *monlüy kawüy* se dispusieron en dos grupos, uno en cada orilla de la calle. Cada grupo sosteniendo un *skil*, el mayor, del lado izquierdo, el menor, del lado derecho; todos viendo rumbo al poniente. Los *montsünd naab* se pusieron a la cabeza, tocando *axiim kandeal* (“oler la vela”).

En este momento me acordé de Laura y pensé lo siguiente: las actuaciones en el campanario llaman la atención, pero solamente de aquellos que anden por el centro. San Mateo del Mar es grande, y quienes están más retirados del centro —una o dos cuadras— ya no pueden escuchar el ruido que se produce en el campanario. Sin embargo, cuando se camina entre las calles, el ruido es muy fuerte para todos aquellos que viven más o menos cerca de

la casa del mayordomo. Ya lo he dicho, los gritos y los silbos son potentes. Lo mismo que el sonido conjunto de los *montsünd naab*.

Por cierto, Felipe y Elena viven a la orilla de unas lagunas temporales más o menos grandes. Como ha llovido bastante, lagunas y estancos ya tienen mucha agua. Cuando nos acercábamos a la casa de los mayordomos, escuché por vez primera el imponente sonido de otro tipo de sapos llamados *ooi*. El nombre de éstos en realidad es una onomatopeya del sonido que producen. No se trata de un croar, sino de una suerte de sonido creciente, que se expande, partiendo de un punto específico, el del animalito y su posición espacial. El efecto es muy singular, se trata de una suerte de heterofonía natural o zoofonía heterofónica. Los *ooi* son sapos pequeños y muy venenosos. Quienes integrábamos la comitiva comentamos sorprendidos la potencia de estos sonidos animales.

Donde Felipe y Elena primero tocaron cinco piezas. Luego corrió más mezcal, la concurrencia se animó y tocaron otras tres piezas de pilón, aunque había muy poca gente. Todo transcurrió en calma. Mientras se tocaba, un cencerro del *skil* mayor, se vino al suelo. Prudencio lo levantó con calma y se lo entregó a Teodoro, el Caballero mayor. Feliciano dijo que la correa que lo ataba a la otra más gruesa se rompió debido a la lluvia y la fricción ocasionada por el movimiento.

Apolinar no participó con los *montsünd naab*. Isaí y Diego tocaron la flauta. El primero toca muy bien, tiene el estilo de su abuelo, pero toda la fuerza de su juventud. Toca muy limpio y ornamentalmente. Diego hace lo que puede. Los *montsünd poj* (tocadores de caparazón de tortuga y de tambores) fueron Lino, Remigio, Gabriel y Esteban.

Cuando no está Apolinar, Lino funge como jefe de facto. Pero las cosas no están del todo claras. Hoy se repartieron botellitas de mezcal, siempre de 600 ml, e Isaí recibió una de ellas, en parte porque Lino les dijo a los *miteat potch* que se la entregaran a él, en parte porque Apolinar A., cuñado y ayudante del mayordomo, se dirigió directamente a Isaí. Los Caballeros también se dirigen a Isaí y a veces también a Lino. La cosa no parece estar clara para nadie. Lo que está claro es la ausencia de Apolinar y las competencias musicales de Isaí, su nieto. Este último se perfila como el jefe indiscutible, aunque no tome —por el momento— y su comportamiento sea singular. Es reservado, como anoté, pero participa de las bromas que se gastan los demás. La mayoría de estas tienen un contenido sexual.

Martes 13

Llegué a las doce y cuarto al campanario y ya estaban allí todos. Se tocaron las seis piezas correspondientes al día de hoy. Apolinar, Lino y Diego no estuvieron presentes. Al rato llegó Pedro, hijo de Apolinar y *montsünd naab* consumado. Como hay una tormenta tropical en el sureste, sigue lloviendo mucho. Todo mundo anda mojado. “Vengo en blanco”, me dijo Pedro, refiriéndose a que no había dormido nada, pues se pasó toda la noche pescando. La pesca huave es nocturna.

Apenas se terminó, los *monliiy kawüiy* se fueron para la casa del mayordomo, donde ya había algunos de ellos armando “las carrilleras” con los *nine koy* (“conejitos”). Pude haberlos acompañado, pero me escabullí; la jornada de hoy es larga y preferí reservar energía. Allá van a estar hasta las seis de la tarde, de donde regresarán al campanario para hacer otras seis piezas. Todo el día se toma mezcal.

Por la tarde del día de hoy, los *monliiy kawüiy* van por las mulas, que generalmente se encuentran pastando en algún rancho cercano al núcleo poblacional, y luego las llevan a la casa del mayordomo. A la media noche se realiza el ensayo de la danza de *omal ndiük*, en el centro de San Mateo.

Por la noche, nuevamente se tocaron las seis piezas en el campanario. Se empezó tarde, tal vez porque los *monliiy kawüiy* demoraron al ir por las mulas. Apenas se terminó, los alcaldes, el maestro de capilla, el presidente municipal y algunos regidores y topiles se reunieron afuera de la iglesia. Como es la costumbre, este día todas las autoridades asisten a la casa de los mayordomos. Esta vez se batieron los *skil*, se silbó y se gritó apenas arrancamos del centro del pueblo. Silbé con el equipo de Teodoro, el Caballero mayor. Nico no llegó al campanario, de modo que me tocó silbar solo. A la casa de los mayordomos llegué con la boca y las mejillas entumidas. Por cierto, son muy pocas personas las que saben silbar, de modo que estos conocimientos prácticos son valorados.

Algunas personas salieron a ver el cortejo. La fuerte música de unos, los gritos, los silbidos y el ruido de los *skil* producidos por los otros forman una sonoridad de conjunto que cuesta creer que alguien no la escuche. Para llegar a la casa de Felipe y Elena, ahora tomamos otra ruta. Nos seguimos por la calle principal y, poco antes de llegar al arco de entrada del pueblo, tomamos un callejón habilitado para ello. Digamos que entramos por la parte trasera de la casa de los mayordomos. Agua y lodo por todas partes. Ya en la casa, las

autoridades permanecieron dentro del espacio en el que está el altar. Se tomó atole de espuma, rápido, como siempre, y luego inició la tanda de piezas, gritos, ruidos y silbos. Perdí la cuenta, pero debieron de ser seis, según la norma. Apenas concluyó la tanda, las autoridades salieron y se fueron.

En el evento estuvo Belisario, quien actuará como maestro *tar* (“negro”) el día jueves. Los *tar* son personajes rituales bufos. Mientras los dos Caballeros platicaban algo con Felipe, en el espacio en el que está el altar, Belisario habló como *tar* haciendo reír a la concurrencia, pero no iba disfrazado. Los chistes pueden parecer un tanto bobos —desde mi punto de vista— pero suscitan tremendas carcajadas entre la concurrencia. Hasta las mujeres, que estaban a un costado preparando el atole, rieron con gusto los chistes de Belisario. Los *tar* hablan en español y con voz aguda y fingida.

Rumbo al ensayo de *omal ndiük*. Los *monliiy kawüy* salieron con el mayordomo y se emprendió el regreso al centro. Vimos el lugar en el que estaban las mulas y los caballos descansando. Varios comentamos que la nueva mula estaba realmente muy chiquita. Llegamos al centro, en donde se realizaría el ensayo de *omal ndiük*, justo a la media noche, como indica la costumbre. Ya en el centro, los grupos empezaron a ir de un lado a otro, entre la alcaldía y el espacio en el que se sientan los *monliiy kawüy*, en el piso, cuando están en el centro de San Mateo del Mar. Hablaban larga, pero muy largamente. Pues el tiempo transcurrió y nada de nada, no hubo ensayo. No se trataba de un ensayo cualquiera, sino de un ensayo ritual. La causa de la suspensión: los diferendos derivados de la falta de rendición de cuentas del proyecto de los 100 mil pesos que aprobó la CDI.

Yo me fui del centro a las dos de la madrugada, pero los *monliiy kawüy* se quedaron, algunos dormidos en el piso, sobre plásticos o mangas. Aún debían volver a la casa de Felipe a regresar los *skil*, pues estos reposan en el altar. A la mayoría de los *monliiy kawüy* los vi fatigados. Hoy martes llegaron a la casa del mayordomo a las seis de la madrugada. Como he comentado, los integrantes de este grupo no solamente producen ruidos rituales, hacen un montón de actividades durante varios días, sin descanso. El paso de los días, el consumo ininterrumpido de mezcal y las pocas horas de sueño van surtiendo efecto. Algunos dormitan cuando pueden, pero los Caballeros no parecen tener descanso. Este periodo ceremonial es un sacrificio que estos servidores están haciendo por el bien común. De otro modo: el sacrificio físico-energético que los *mikual kambaj* (“los hijos del pueblo”, los huaves de la barra) ofrecen a los santos y a los númenes homologados a éstos mediante la actuación de los

monlüy kawüy es indispensable para gozar de vida *monapakiy* (“salud, bienestar y fuerza para todos”). Como a las dos y media de la madrugada tembló fuerte.

Miércoles 14

La víspera. La reverencia matutina empezó un poco tarde, todavía llovía por la mañana. Las reverencias son desplazamientos encontrados; montados en sus caballos cada Caballero se posiciona en un extremo. A una distancia aproximada de cincuenta metros y delante de ellos, otros *monlüy kawüy* jalan una mula, a la que se le cuelga el *skil*, como si fuera un collar. Las reverencias son una expresión de fe para el Santísimo.

La gente se congregó en el centro, pues este día se hacen las primeras reverencias del año, justo enfrente de la iglesia. El piso estaba resbaloso y los Caballeros tuvieron dificultades para desempeñarse. Por algún momento pensé que el caballo de Teodoro se iría al piso con todo y jinete. La actuación salió bien, pero una de las dos mulas se lastimó la pata delantera. Las personas gustan de ver estas exhibiciones.

Los *montsünd naab* acompañan con su música estos desplazamientos. Como estos duran entre 10 y 15 minutos, los flautistas se intercalan, se pasan el turno como si fuera una estafeta, sin interrumpir la pieza. Si bien esto no pone en dificultades a los percusionistas, es claro que estos prestan más atención a lo que hacen durante estos trances.

Después de la reverencia, nuevamente se congregan las autoridades y parte todo el cortejo a la casa de los mayordomos. Adelante de la comitiva, los *monlüy kawüy* y los Caballeros haciendo sus vaivenes sonoros. Muchas personas salieron a ver.

Al llegar a la casa de los mayordomos, las autoridades se condujeron al lugar en el que está el altar. Los *monlüy kawüy* se quedaron a un costado de la casa de Felipe, por donde descansan las mulas; los *montsünd naab*, donde se han puesto en estos días: afuera del aposento del altar, viendo hacia el oriente. Se tomó atole de espuma y se comió un caldo de maíz quebrado, epazote y trocitos de carne de res.

La pequeña banda de viento llegó poco antes de partir. Tocarón varios géneros. Los Sastres llegaron con las Señoritas, quienes son las esposas de los Caballeros, y se pusieron a bailar sones, chilenas y cumbias, con lo cual alegraron a la concurrencia. De vez en cuando decían cosas en español para que todos escucháramos. Hablan como los *tar*; con voces fingidas.

Antes de partir rumbo a la iglesia, se tocó un himno que es exclusivo del Santísimo Sacramento. Felipe lo escuchó de rodillas, como es costumbre, cargando su ofrenda de flores y velas en un *jicapextle*. Mientras esto sucede, se hace una intensa quema de copal. Después del himno, se partió en comitiva para la iglesia.

Se sumaron muchos jóvenes, varones y mujeres, para hacer el “convite” en el atrio de la iglesia. En el convite, estos jóvenes convocados por los mayordomos avientan modestos regalos a la concurrencia. En el camino, muchas personas de San Mateo hicieron videos con sus teléfonos celulares.

La banda y los *montsiind naab* a la cabeza del cortejo, empalmando sus músicas; hasta adelante los caballeros y los *monlüy kawüy* con los vaivenes. Llegando a la iglesia, Felipe entregó la ofrenda, luego vino el convite. Mientras esto sucedía, Atenógenes y Eliseo, dos *monlüy kawüy*, me pidieron que les tomara una fotografía a los Caballeros, en el *paraj*, el sitio donde descansan cuando están en el atrio de la iglesia. Para ello, Teodoro fue a pedirle permiso a uno de los caballeros históricos que en ese momento estaba presente. Les tomé varias fotografías, algunas salieron bien. Ellos quieren que les haga un cuadro de recuerdo, la idea es ponerlo en la Casa del Pueblo. Les dije que sí.



6. De izquierda a derecha: un *tar*, Silvestre (Caballero menor), Felipe (el mayordomo), maestro *tar* (negro), Teodoro (Caballero mayor) y dos *tar* (2017).

Después del convite regresamos a la casa de los mayordomos, pero ya sin las autoridades. Igual que en la venida, la banda y los *montsiünd naab* a la cabeza, hasta adelante los Caballeros y *monliiy kawliiy* con sus vaivenes. De nuevo, las personas hacían videos con sus celulares. Elena, la mayordoma, con una cara muy seria. Llegando nos dieron atole con espuma, luego con los *montsiünd naab* emprendimos el regreso. No hubo reverencia de tarde como la costumbre indica. Como dije, una de las mulas se lastimó y los Caballeros no quisieron forzarla; qué bueno, me daba pena verla correr con tantas dificultades.

Junto con Isaí llevamos a Apolinar a su casa, en una moto-taxi, luego regresamos al centro, donde nos encontramos con Remigio y Gabriel, dos de los *montsiünd naab*. Terminamos comiendo tacos, tomando una cerveza y un refresco para Isaí. Para esa hora estaba exhausto. Supongo que serían como las siete de la noche; habrá baile en el centro. Ya están los preparativos en pleno. Isaí y yo nos fuimos, Remigio y Gabriel se quedaron, pues habrán de ayudarle al Felipe, quien es su cuñado, con la venta de cerveza en el baile. La venta de cerveza en los bailes es una de las principales fuentes de ingreso para un mayordomo.

Al las 9 de la noche empezó a tocar un grupo de Salina Cruz. Como a las 10 salí a buscar agua para tomar. A la distancia, y protegido por la sombra de un poste de luz, me asomé para ver cómo evolucionaba el baile. No vi a nadie bailando. Ciertamente es que la mayoría de las personas no bailan mucho en estos eventos, más bien se congregan, escuchan la música y se ven unos a otros.

Jueves 15, Jueves de Corpus

La reverencia de la mañana. En el encuentro inicial los Caballeros se saludan dándose la mano, justo en el centro del pueblo. Como ayer, la gente se congregó para verlos. La juventud y la telefonía celular es lo de hoy. La mayoría hace videos, como ya dije. Le tomé algunas fotos a los *montsiünd naab* en donde siempre se ponen para la reverencia, afuera de la iglesia, del lado sur.

Después de la reverencia, la misa. Cuando los Caballeros salieron de esta, repartieron los *nine koy*; la gente bien entusiasmada recibíéndolos. La gran mayoría de las personas se los come. Yo no había desayunado nada, de modo que también me comí los que me dieron, menos el que me dio Atenógenes, pues tenía una figura muy especial. Como siempre, los Caballeros ofrendan flores y *nine koy* en las cruces de la iglesia. Luego llegaron los *tar*.

Mientras se desarrollaba la misa, Eliseo me platicó de la muerte de Víctor, el *monliiy kawüiy* que murió el año pasado, el día de la víspera. Luego me platicó de la muerte de su mula, y se puso a llorar. La “mulita” que compraron, de hecho, está reemplazando a la vieja mula de Eliseo, compañera de actuación de los *monliiy kawüiy* durante los últimos años. Estos tienen una relación muy afectiva con los animales con los que trabajan. Les hablan, de cierto modo les explican el trabajo que ellos están haciendo y el papel que ellas y ellos, caballos y mulas, cumplen en la veneración al Santísimo Sacramento.

Después de la misa se llevó a los mayordomos a su casa, con banda y *montsünd naab* a la cabeza; en la delantera, como es costumbre, Caballeros y *monliiy kawüiy* con sus vai-venes sonoros. El cortejo fue muy nutrido. Llegando a la “enramada” dispuesta afuera de la casa de los mayordomos, Elena y su madrina de bodas, Amelia, se instalaron en unas sillas debajo de dicha enramada, que en realidad es de láminas de metal. Inmediatamente las señoras que venían en el cortejo se presentaron ante ellas, dejándoles un poco de dinero como apoyo. Se deja lo que cada quien puede dar (10, 50, 100 pesos, etc.). En correspondencia, la mayordoma debe dar mole con arroz en platos y jícaras. Si la comida no alcanza, ni modo. Jícaras, platos y todo ello no tiene “v” de vuelta. Esta cooperación se llama “limosna”.

Llevados los mayordomos, *montsünd naab* y *monliiy kawüiy* regresaron a la Casa del Pueblo, donde estaban concentrados los danzantes de *omal ndiük* (“la cabeza de la serpiente”). Según la costumbre, debería haber un mayordomo de la danza de *omal ndiük*, pero cuando nadie ocupa el cargo, el regidor de Cultura, vía la Casa del Pueblo, asume esa responsabilidad. Pues bueno, esta ocasión fue una desorganización total, ni sillas donde sentarse. Una suma de desatenciones. Los protocolos de las fiestas religiosas huaves suelen ser muy estrictos y muy formales.

Los *montsünd naab* y la pequeña banda de viento tocaron por turnos. Alcaldes y maestro de capilla permanecieron donde el altar “doméstico”. Los Caballeros y los *monliiy kawüiy*,



7. Grupo de *montsünd naab* (los que tocan los tambores). De izquierda a derecha: Francisco (gorra roja, de Huazantlán del Río), Gabriel, Pedro, Lino (detrás), Apolinar, Isaí, Esteban, Remigio y Diego (2017).

afuera de la Casa, con Felipe, el mayordomo, e instalados en sus sillas. Los danzantes de *omal ndiük* ensayaron. Se comió, luego el cortejo emprendió la salida rumbo al centro del pueblo para la representación de la danza de *omal ndiük*. Por cierto, hace dos días Apolinar dijo algo que me llamó la atención: “esta danza no es un juego, tiene más milagro”.

En el trayecto hubo teléfonos, tabletas y cámaras de fotos por todas partes. Todos tomaron video o fotos, menos yo. Caballeros-*monliüy kawüy* con vaivenes, banda de viento, *montsünd naab* a la cabeza, un sub-grupo de *montsünd naab* acompañando a los danzantes bailando, himnos de los Cantores, todo a la vez. Llegando al centro, los *monliüy kawüy* se fueron para el *paraj*. Hipólito me pidió que le tomara unas fotos con “su equipo”, todos los que le están ayudando este año en la iglesia, los *monopoots*, pero luego nos perdimos entre el tumulto.

La danza inicia en el centro del pueblo. Hipólito llegó tarde, las regidoras —que formalmente ya nos son regidoras, pues fueron impugnadas— ocuparon una banca entera. La representación de la danza es ritual, y es costumbre que las autoridades tradicionales estén presentes, bastones de mando en mano y jerárquicamente sentados en las grandes bancas de madera que se alinean en primera fila. Pero esta vez, todo fue un desastre organizativo. Los *miteat potch*, los responsables de operar este protocolo ceremonial, parecían un tanto desorientados. Sin presidente municipal, ni síndico, ni regidores legítimos, todo era un desorden.

La danza concluyó y los danzantes fueron llevados a la Casa del Pueblo, con vaivenes sonoros y todo. Apenas se dejó a los danzantes, todos regresaron al centro para hacer la reverencia final. En cuanto se terminó la reverencia, se hizo la rechifla y gritería general en la puerta de la iglesia, la que da a la calle. Cuando la rechifla, Felipe, el mayordomo, estaba justo debajo del quicio de la puerta, de modo que recibió este gesto sonoro de frente. Luego, todos nos dirigimos a su casa. Remigio, Isaí, Diego y yo nos fuimos en moto-taxi. Estábamos muy cansados. Apolinar ya no fue.

Felipe estaba justo en la boca del callejón que llevaba a su casa, flanqueado por las dos *mbaj ndoj*, artefactos rituales que recuerdan la forma de una sombrilla. Se hizo la reverencia. En cuanto se terminó, los dos Caballeros se dirigieron a Felipe y a todos



8. Los *monliüy kawüy* terminando su actuación afuera de la casa del mayordomo (2017).

los participantes varones congregados. Los Caballeros dieron muy emotivos discursos de agradecimiento, a todos. Silvestre, el Caballero menor, casi llora de la emoción y todos los respaldaron con fuertes *neam teat* (“¡listo señor!”). Este momento fue muy intenso.

Terminada la reverencia, Caballeros y *monlüy kawüy* se fueron a su sitio de descanso, a un costado de la enramada instalada fuera de la casa de Elena y de Felipe, los mayordomos. Luego, Felipe invitó a los *montsünd naab* a cenar una barbacoa con arroz. Cuando entramos, debimos saludar el altar, fue el único momento en el que pude entrar. La casilla estaba inundada de agua casi hasta la mitad de toda su extensión, de norte a sur. El altar estaba literalmente sobre el agua, entre 20 y 30 centímetros de agua. Cenamos, dimos las gracias y Esteban, Diego, Isaí y yo regresamos en moto-taxi. Nos despedimos en el centro. En la enramada de la casa de los mayordomos aún habría baile de conjunto.

Viernes 16

Por la mañana, salía de la casa de Silvino y en la calle me encontré con algunos *monlüy kawüy*: Atenógenes, Ángel, Lalo y otra persona que no conocía. Se dirigían a la casa de Teodoro a llevar la mula que cojeaba de una pata. Me invitaron, y me les sumé. Se entregó la mula, se levantó un cohete para comunicar que el mandado ya estaba hecho. Mientras esperábamos afuera de la casa de Teodoro, a la distancia se escucharon varias explosiones de cohetes, que también eran señales acústicas de mandados cumplidos: “la mula o los caballos ya fueron entregados”. Luego entramos, nos instalamos en el patio y tomamos una botellita de mezcal de 600 ml.

Lalo, quien es hijo de Eliseo, trabaja en la sección de ventas de una fábrica de ropa para niño, en Tlaxcala. Solamente viene a la fiesta del Corpus; se integró a los *monlüy kawüy* hace cuatro años, según me contó. Tiene veintiséis años. Mientras estábamos allí, tomando mezcal, se habló sobre los pormenores de la fiesta de este año. Una vez que terminamos el mezcal, Atenógenes le habló a la mula y le dio las gracias muy gentilmente por haber participado en la celebración. Salimos, ellos iban a la casa del mayordomo. Yo ya no fui.

Después visité a Isaí y también platicamos sobre los pormenores de la fiesta. Platicábamos y repentinamente sonó un cohete, me dijo entonces que seguro los *miteat potch* ya habían llevado la cabeza de la serpiente, de la casa del mayordomo (la Casa del Pueblo en esta ocasión) a la casa de Lucas. Lucas es quien resguarda la cabeza de la serpiente utilizada en la danza. La cabeza se guarda en un baúl, se le echa candado y se pone en un cuarto obscu-

ro. De allí no sale sino hasta el año siguiente. Un mes antes, Lucas la saca del baúl y la pone en una vitrina, luego sobre el altar de su casa. Por cierto, la cabeza de la serpiente la hizo Apolinar.

Pos-campo

Regresé a la Ciudad de México el domingo por la noche. Con los *monlüy karwüy* y los *montsünd naab* hice el compromiso de enviarles fotografías. Se las hice llegar más tarde, con un amigo que volvió a San Mateo del Mar. Imprimí en gran formato pensando que así les agradaría. Después de todo, varios de ellos me pidieron que les tomara una foto como recuerdo, incluido Felipe, el mayordomo.

Alfredo murió tiempo después de la fiesta del Corpus. Los terremotos del 7 y del 19 de septiembre del 2017 afectaron gravemente al territorio huave y dañaron la estructura de la única iglesia católica de San Mateo del Mar. Los santos históricos se resguardaron en otro sitio y la iglesia se cerró hasta la fecha. Católicos y no católicos interpretaron estos hechos como un castigo. En el 2018 no hubo fiesta del Corpus Christi, pues nadie tomó la mayordomía y la celebración no pudo realizarse desde la regiduría de Cultura, ya que el gobierno municipal sigue en disputa.



9. Personaje de la danza de *omal ndiük* (la cabeza de la serpiente) en el atrio de la iglesia de San Mateo del Mar (2017).



10. Felipe (el mayordomo) y Apolinar A. (su cuñado) (2017).

Con Diego e Isaí nos escribimos de vez en cuando por WhatsApp para saludarnos. Queríamos en hacer algo por la restitución de un repertorio musical que ya casi nadie recuerda, pero no lo hemos hecho. Los resultados de investigación desprendidos de esta estancia de campo serán publicados en un escrito de próxima aparición. No pierdo la esperanza de que ambos textos —éste y el que viene— tengan alguna utilidad heurística para los huaves de la barra, pues cómo podríamos solucionar nuestros problemas si no los comprendemos. Entre costumbres y conflictos, la vida social de los huaves de San Mateo del Mar sigue su curso.

Para una revisión detallada de los tópicos abordados en este escrito, ver:

- Campos, Velázquez Roberto (2018). “Música ritual de un pueblo huave”. *Testimonio Musical de México* N° 69. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____(2016). *Sonidos símbolo: una etnografía del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo del Mar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Posgrado: <http://www.posgrado.unam.mx/es/publicacion/no-71-sonidos-simbolo>
- Cuturi, Flavia (1990). “Dalla laguna delle Sirene al mercato dei gamberi”. *La Ricerca Folklorica, La cultura del mare* 21: 61-68.
- Lupo, Alessandro (2017). “El armadillo y la serpiente: modelos de ser hombre y ser mujer en la narrativa huave”, en Eduardo Matos Moctezuma y Ángela Ochoa, coords. *Del saber ha hecho su razón de ser... Homenaje a Alfredo López Austin, Tomo II*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas; 263-286.
- _____(2015a). “Entre venados y lagartas: roles, valores e identidades en las narraciones huaves sobre el sexo entre animales y humanos”. *Itinerarios* 21;123-143.
- _____(2015b). “La serpiente sobre la mesa. Autoridad y control de la lluvia en una narración oral huave (México)”. *Anuac* IV-1; 88-123.
- _____(2002). “El vientre que nutre y devora: representaciones de la tierra en la cosmología de los huaves del istmo de Tehuantepec”. *Anuario, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*; 357-379.
- _____(1994). “El monte del vientre blando: la concepción de la montaña en un pueblo de pescadores: los huaves del Istmo de Tehuantepec”. *Cuadernos del sur, ciencias sociales* 11; 67-77.

-
- _____(1991). “La etnoastronomía de los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca”, en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Laurencia Maupomé, eds. *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Millán, Valenzuela Saúl (2007). *El cuerpo de la nube: jerarquía y simbolismo ritual en la cosmovisión de un pueblo huave*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Etnografía de los Pueblos Indígenas de México; 219-234
- Ramírez Castañeda, Elisa (1987). *El fin de los montiocs: tradición oral de los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Rubeo, Veneranda (2000). “Cuando muere Cristo: desorden cósmico y ruptura social durante la Semana Santa entre los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca”. *Anales de Antropología* 34;161-200.
- Signorini, Italo (1979). *Los huaves de San Mateo del Mar: ideología e instituciones sociales*. México: Instituto Nacional Indigenista.

Sobre historias de vida y músicos ambulantes

About life stories and buskers

Víctor Manuel Avilés Velázquez

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM

victor@lanmo.unam.mx

Resumen: En este artículo se abordan y contraponen una serie de teorías sobre la historia de vida oral y los mecanismos de la memoria que entran en juego para su realización. El objetivo de ello es analizar una serie de entrevistas realizadas a cuatro músicos ambulantes en la ciudad de Morelia, Michoacán, y que los temas teóricos se ejemplifiquen y dialoguen con los testimonios obtenidos. De igual manera, se discute sobre el acto mismo de la entrevista y las implicaciones que esta tiene en la producción de este tipo de historias.

Palabras clave: memoria, historia de vida, historia oral, música ambulante, trabajo de campo. **Keywords:** memory, life history, oral history, street musician, fieldwork.

Abstract: In this article, a series of theories about oral life history and memory mechanisms that come into play for its realization are approached and contrasted. The objective is to analyze a series of interviews carried out with four buskers in Morelia, Michoacán, state and for the theoretical themes to be exemplified and discussed with the testimonies obtained. Similarly, the act of the interview itself and its implications in the production of this type of story are discussed.

El presente trabajo forma parte de un análisis mayor sobre los músicos ambulantes en la ciudad de Morelia, el cual se inserta en el proyecto *Andar cantando. Músicos ambulantes en Morelia: video documental y análisis sobre historias de vida y performance*.¹³ A la luz de los estudios biográficos y autobiográficos, el tema de la historia de vida se hace más relevante y adquiere una nueva dimensión, ya que en un primer momento se pensaba en su utilización como un elemento necesario en las entrevistas a realizar y un recurso más en la narrativa del documental, pero no se concebía como un tema complejo que podría ser analizado en sí mismo para generar mayores datos útiles al estudio general.

La pregunta que surge luego de esta revalorización es ¿por qué es importante conocer la historia de vida de las personas para entender su oficio? Partimos de la idea de querer encontrar una raíz, la génesis del músico o la metamorfosis de mujer u hombre a músico y, sobre todo, a músico ambulante.¹⁴ Las preguntas eran simples: ¿desde cuándo te dedicas a la música? ¿Cómo aprendiste a tocar tu instrumento? ¿Quién te enseñó?, etc. Pero ¿hasta dónde las respuestas están completas, hasta dónde relatan lo que sucedió en realidad? ¿Qué omiten e inventan los entrevistados, qué recursos retóricos utilizan para ello? Además, en las preguntas es tácito el presupuesto de que la historia de vida que se busca está regida por un patrón temporal lineal, con un comienzo y un fin, (el momento de la entrevista o el punto en el que la persona es ya un músico ambulante)¹⁵ y que Pierre Bourdieu critica en su texto “La ilusión biográfica”:

Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir como la narración coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, tal vez sea someterse a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia. [...] Como indica Alain Robbe-Grillet «[...] lo real es discontinuo, formado por elementos yuxtapuestos sin razón, cada uno de los cuales es único, tanto más difíciles de captar cuanto que surgen de manera siempre imprevista, sin venir a cuento, aleatoria» (Bourdieu, 1989: 76).

13 Proyecto de titulación que consistió en un estudio escrito y un video documental, este último fue realizado en colaboración con Laura Daniela Márquez y Camila Sánchez Vicencio.

14 Podemos definir a un músico ambulante como una persona que realiza una actividad musical y que se encuentra en movimiento constante entre diversos espacios (mercados, plazas, camiones, cafés, taquerías, etc.), buscando una cooperación voluntaria de las personas que la escuchan, sin haber sido previamente contratada.

15 O lo que Droysen entendía como la triple ilusión narrativa: “en primer lugar la ilusión de un transcurso de los acontecimientos completo, en segundo lugar, la ilusión de un principio y de un final definidos y, en tercer lugar, la ilusión de una imagen objetiva del pasado” (Franzke, 1989: 63).

Al considerar el término “producir” que Bourdieu utiliza, comprendemos el relato resultante de la entrevista como un producto que se obtiene solo mediante el diálogo y el tema,¹⁶ por lo cual las preguntas que parten de cierta concepción de la historia no son inocentes y predisponen la construcción de las respuestas. La entrevista como proceso conlleva en sí un pacto implícito, un “postulado del sentido de la existencia narrada” (Bourdieu, 1989: 75), en el que se acepta el presupuesto antes mencionado y su explicitación narrativa. Sin embargo, a pesar de que el narrador trata de formar una sucesión de acontecimientos —los que el entrevistador pretende develar y que el entrevistado extrae de su memoria— y entamarlos en la lógica temporal pactada, no será fiel a su línea temporal, a su “creación artificial del sentido” (Bourdieu, 1989: 76), y no porque no sea capaz de ello, sino simplemente porque los procesos de la memoria, de los cuales se hará mención más adelante, no suelen someterse a lo que dicho pacto establece.

Al ver en retrospectiva el resultado del trabajo de campo hecho durante los meses de febrero y marzo del año 2018, es notorio un primer inconveniente desde la perspectiva del estudio de la historia oral: el tiempo que dura la entrevista. Philippe Lejeune propone un estudio a fondo de varias entrevistas de duración considerable: mínimo una hora de relato, para que la historia del entrevistado se desarrolle bien y haya una extensa gama de discurso analizable (Lejeune, 1989: 34). Sin embargo, muchas de las historias de vida que grabamos no suelen pasar de la media hora.¹⁷ La razón principal es que el músico ambulante es abordado mientras está trabajando, y el acuerdo con él es que la entrevista sea rápida para que pueda continuar con su labor. Pero es cuestionable si esto es un problema o no. El tiempo que el narrador tiene para hablar es un factor que determina lo que dirá y cómo lo dirá. Si el tiempo es escaso, la narración no contará con muchos detalles, tendrá quizás un ritmo acelerado y tenderá a una mayor síntesis de los hechos narrados, entre otros elementos. Así pues, pudiera ser un material escaso, pero de ningún modo carente de complejidad.

El siguiente factor, la relación establecida entre entrevistador y entrevistado (y las consecuencias de esta relación), se discutirá a partir de una muestra obtenida: una entrevista realizada al músico Guillermo Chávez, quien prefiere llamarse y que lo llamen Pelavakas

16 Esta idea también puede apoyarse en la concepción que tiene Lejeune de una historia de vida: “Frecuentemente los relatos de vida no existen más que en estado virtual hasta el momento que interviene el investigador” (Lejeune, 1989: 37).

17 Existen excepciones en las que el músico, por cuenta propia, se extendió en la narración.

nombre artístico e identitario.¹⁸ Ya desde el momento de esta autodenominación, Guillermo elige una representación de él mismo ante los otros. Si seguimos a Caballé, podríamos decir que ha elegido un “yo” para relacionarse en el campo artístico/público (Caballé, 2005: 52), pero ese “yo” también se ajustará a la situación enfrentada —la entrevista— y ante las personas que la conforman, ya que los entrevistadores también han seleccionado un “yo” para ese momento, es decir, ambas partes asumen una posición en dicha relación (Bourdieu, 1989: 81). Por consiguiente, el discurso se acoplará a partir del “yo” elegido por los actores de la entrevista. Respecto a la posición del entrevistado, Juergen Franzke explica en su artículo “El mito de la historia de vida”:

[Los] procedimientos mediante los cuales la propia mente procesa lo que se experimenta y lo reproduce en forma de recuerdo son coordinados y regulados por un ego estructural que influye en la propia atención y la recepción y organiza la consciencia en una auto-presentación, por ejemplo, en las historias de vida (Franzke, 1989: 58).

Si asumimos la postura de Caballé, agregaríamos a las palabras de Franzke que ese ego estructural y la auto-presentación que elija para expresarse es variable respecto al tipo de acontecimiento y relación en que el sujeto se ve envuelto. Para ejemplificar, presentamos el comienzo de la entrevista a Pelavakas:

PELAVAKAS: Hola, ¿qué tal?, gente que mira este video, saludos para la gente de la Universidad y a todas las personas que les gusta y aman la música. Mi nombre es Guillermo Chávez, me dicen El Pelavakas desde hace mucho tiempo. ¿Pelavakas por qué? Porque hace tiempo una banda famosa aquí en Michoacán se llamaba Pelavakas, y a través de eso se me quedó el nombre: Pelavakas, y soy Pelavakas para toda la gente y para ustedes que están aquí presentes. Buenas noches.¹⁹

18 Bourdieu comprendía el nombre como el contenedor a través del tiempo y el espacio de la identidad y las manifestaciones que constituyen a un sujeto (Bourdieu, 1989: 79). La elección de un nombre artístico implica un desdoblamiento de esa unidad nominal.

19 Se ha editado la transcripción en este caso en que necesitamos más el contenido que las marcas de oralidad, sin embargo, en ejemplos que vendrán más adelante, la edición no prescindirá de estas marcas, necesarias para el análisis que ahí se haga. Esta y el resto de entrevistas que se citarán a continuación pueden consultarse en el Repositorio Nacional de Materiales Orales: <https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/>

Es notorio el registro del “yo” seleccionado por Pelavakas, el cual está articulado a partir de dos puntos: una situación de entrevista periodística, televisiva (él lo considera así) y la presencia de agentes universitarios en ella. La performance de la entrevista estará guiada entonces por la idea de un receptor institucional del discurso emitido. Bourdieu llama “mercado” a este receptor: “el relato de vida variará, tanto en su forma como en su contenido, según la calidad social del mercado en el que será ofrecido” (Bourdieu, 1989: 81). El siguiente fragmento sirve para ejemplificar más el “yo” y las implicaciones que tiene en el discurso de Pelavakas:

VÍCTOR: ¿Y desde cuándo se dedica a la música?

PELAVAKAS: Bueno, la música fíjate que, se puede decir que desde niño. Yo tenía ocho años cuando inicié en la música, comenzaba a tener la inquietud de tocar, porque miraba a diferentes cantantes, artistas, y me comenzó a llamar la atención. Yo crecí o nací en cuna humilde. Éramos una familia de seis, y la verdad éramos muy pobres. Yo recuerdo, en mis inicios, que para ejecutar la música —me gustaba la batería en aquel entonces— ponía botes, botes chileños, ollas que le agarraba yo a mi mamá, que por cierto me regañaba —un saludo a mi mamá por allá en el cielo—. Y así comencé a tocar, según yo, la batería. Ponía mis toms y todo eso, de platillo ponía una tapadera de la olla. Todo fue genial, fue bonito, la verdad, me divertía bastante. Créeme que la pobreza no me interesaba, me interesaba que me latía la música, eso es lo importante para mí.

Durante toda la entrevista es patente la defensa de una vida feliz, a pesar de sus altibajos. Pelavakas mantiene una actitud positiva al hablar de su oficio, así como del pasado; por ejemplo, el recuerdo de la pobreza no merma la felicidad de la infancia. ¿Por qué? Por una parte puede ser el “yo” recurrente de la persona, con un carácter alegre y fuerte ante la adversidad, pero también el de la representación de sí mismo ante el otro. Aquí conviene citar de nuevo a Franzke:

No permitimos que los recuerdos pongan en peligro la imagen que tenemos de nosotros mismos. El consenso de nuestra historia de vida confirma el concepto que tenemos de nosotros mismos en este momento, y todos los recuerdos tienen que someterse a este concepto (Franzke, 1989: 57).

En el año en que Franzke escribía, 1989, y como él lo expresaba, era latente un desencanto por las historias de vida oral. Las razones se pueden resumir en que las personas men-

tían, omitían, inventaban o arreglaban pasajes de su historia. Pero justamente, en lugar de condenar a los informantes y a las historias de vida, había que averiguar las razones por las que esto sucedía. Sí, las personas son conscientes de lo que narran y de lo que no narran,²⁰ pero muchas veces no son conscientes de los mecanismos y construcciones culturales y, para Franzke, míticas que permean su relato. Por otra parte, el soporte de los recuerdos, la memoria, le resultaba a Franzke un complejo cuya influencia en los relatos tenía que ser analizada. La percepción de un acontecimiento es modificada desde el momento en que se almacena en la memoria hasta su remembranza. Recordamos aquello que se valora previamente y que tiene un especial significado para nosotros, y es el ego estructural del que hablábamos el que realiza este proceso; para Franzke esto es la “teoría motivada de la memoria” (Franzke, 1989: 58). Así pues, se identifican en su texto tres fases para el recuerdo: la armonización (que todos los recuerdos correspondan con la imagen que el sujeto quiere dar de sí), la amplificación (que tiene que ver con ensalzar los hechos para hacerlos más interesantes, y así, mediante un proceso de metonimia, hacer a la propia persona más importante) y la estilización (hacer bello al relato). Como ejemplo de la amplificación, sirva el siguiente fragmento donde, para responder a la pregunta de cómo ha sido tocar en establecimientos urbanos, Pelavakas hace una introducción donde reafirma que, a pesar de trabajar en esos lugares, lo ha hecho también en agrupaciones y escenarios destacados:

PELAVAKAS: Mira, te voy a decir una cosa, yo soy una persona que he tenido experiencias muy importantes en agrupaciones que han tenido renombre aquí en el estado de Michoacán, por ejemplo, la banda Pelavakas, Los Terribles de Michoacán y Los Satélites, que también pus por ahí están promoviendo su séptimo disco, su material discográfico. Les voy a decir una cosa, sinceramente, y creo que a ustedes les consta, para mí la entrega hacia la música me da igual arriba de un escenario que estar cantando en la puerta de una taquería, porque no me interesa el lugar donde yo esté interpretando la música, me interesa interpretar la música en cualquier lugar como yo la interpreto.²¹

Por otra parte, la estilización conlleva la creación del mito. Para Franzke, el mito sería un sistema con el que se puede explicar la experiencia del mundo, y no debe ser juzgado

20 Hay que tener presente que años antes del texto de Franzke, en 1972, Enzensberger escribió “La historia es una invención. Pero no es una invención arbitraria. El interés que suscita se basa en los intereses de quienes la cuentan; quienes la escuchan pueden reconocer y definir con mayor precisión sus propios intereses y el de sus enemigos” (Enzensberger, 1972: 14).

21 Esta defensa de su oficio y el reconocimiento de ambos espacios, calle/escenario, como espacios de igual valía, nos parece una concepción importante para tratar los lugares y sus actores.

como cierto o falso, pues es tan válido como un sistema científico. Entonces: “La percepción estética no configura por lo tanto una imagen de la realidad verdadera, sino que de ello crea un mito de la realidad, la forma ilusoria de esta” (Franzke, 1989: 60). A partir de esto, podemos explicar por qué los recuerdos de Pelavakas son siempre positivos, llenos de alegría y experiencias importantes: la imagen que da de sí es a la vez la reafirmación de un pasado, quizás una ruptura con él: “Créeme que la pobreza no me interesaba, me interesaba que me latía la música”.

Como es sabido, conocer totalmente a un sujeto a través de su historia de vida es igual de ingenuo que pretender que la historia de vida pueda abarcar a todo un ser. Biografía y autobiografía comparten la misma imposibilidad: no pueden asir la totalidad de una existencia. Y lejos de que esto sea negativo o positivo, obedece a lo que considero una constante de la narrativa humana: ninguna historia puede contarle todo; “ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, voz inquebrantable y un bronceo corazón en mi interior” (Homero, II, vv. 489-490: 137), cantaba Homero al no poder hablar de todas las tropas que asediarían Troya. De igual manera, los mismos relatos que Pelavakas nos contó pueden ser recontados por él mismo de distintas maneras, incluso con modificaciones y adiciones considerables si a su memoria llegan recuerdos nuevos o si ya no se le presentan los mismos que en esta entrevista. Y así como no es una la historia que de sí mismo cuenta Pelavakas, no será nuestro montaje escrito y documental el último testimonio y versión de su historia, siempre que alguien la retome después y la interprete de otra manera, se creará un nuevo guión (Enzensberger, 1972: 16-17).

Para Bourdieu, la imposibilidad de abarcar la historia completa de un individuo se debe a que el sujeto se mueve y manifiesta en diversos espacios o campos y que actúa de manera distinta de acuerdo al poder simbólico que posee en cada uno de ellos (Bourdieu, 1989: 82). Habría entonces que reconstruir todas las interacciones que desarrolla en dichos campos y plantear una red a partir de eso. Una vez hecho esto, podríamos analizar “El conjunto de las posiciones ocupadas simultáneamente en un momento concreto del tiempo por una individualidad biológica socialmente instituida actuando como soporte de un conjunto de atributos y de atribuciones adecuadas para permitirle intervenir como agente eficiente en diferentes campos” (Bourdieu, 1989: 82).

Interpretamos que Bourdieu descarta lo que tiene que decir el sujeto de sus propias manifestaciones, ya que para este autor el individuo en una situación de entrevista no puede

ser objetivo al momento de narrarse y no es capaz abstraerse de sí mismo para develar la red de sus manifestaciones, por lo tanto seguirá las pautas del pacto narrativo y asumirá la ilusión de ser un individuo cuya historia ha transcurrido por un solo camino. Por otra parte, al desechar lo que puede decir la persona de sí misma a través de su manera de ver el mundo (a través del mito) y al conformarnos con un modelo sociológico, estaríamos imponiendo nuestra voz y negándole la posibilidad y el derecho de darle sentido a su vida por medio de sus propias palabras.

Tras este paso a lo social que hemos dado con Bourdieu, volvamos ahora al método utilizado en nuestra investigación y a sus implicaciones en los procesos de la memoria, en nuestros sujetos de estudio. Para este apartado seguiremos la teoría sobre la memoria que Maurice Halbwachs postula en su libro *Los marcos sociales de la memoria*.

Decíamos que la entrevista, en principio, está determinada por las dos partes principales que la conforman, entrevistador y entrevistado. Así pues, la personalidad y lo que cada quien es en su posición social son elementos cruciales que influyen tanto en las preguntas realizadas como en las respuestas obtenidas. Por otra parte, el propio método, el trabajo de campo, es ya un filtro en sí mismo para la recopilación de información. Como se sabe, hacer trabajo de campo implica estar en el momento justo en que suceden los hechos que queremos registrar (al menos ese es el ideal), y con anticipación hacemos un plan para que así suceda. Cuando nos determinamos a buscar músicos ambulantes, sabíamos que queríamos grabarlos en su horario de trabajo, justo en el momento de su actuación. Esto condujo a que los primeros acercamientos con cada músico rompieran a medias con una regla establecida en nuestro método: pedir autorización a la persona antes de grabarla. Para nosotros era importante tener en cámara y en audio el acercamiento —lo cual corresponde a un interés más cinematográfico—. Pasaba, por ejemplo, que encendíamos los aparatos para grabar paisaje sonoro de cada sitio, y mientras hacíamos ese registro que consiste en recorrer lentamente los lugares, dábamos, a veces increíblemente, con un músico o un grupo musical. Ante estos descubrimientos no podíamos parar la grabación, ni siquiera preguntar verbalmente a los músicos para no interrumpirlos. La petición se hacía con un gesto, al que afortunadamente hubo siempre una respuesta positiva.

Una vez puestos a analizar los datos recopilados y a partir de la lectura del libro de Halbwachs, nos dimos cuenta de otro factor importante para grabar a los músicos dentro de sus espacios de trabajo: la memoria tiene como soporte los contextos donde se ubica. Para acla-

rar y extender esta idea, haremos una síntesis de los preceptos de Halbwachs, únicamente de aquellos que requerimos para este estudio.

La memoria necesita forzosamente de los planos temporales y espaciales para ubicarse, pues a su vez estos planos atraviesan los marcos sociales indispensables para la misma (Halbwachs, 2014: 35). Por marco social entendemos:

No solamente el conjunto de las nociones que podemos percibir en cada momento, puesto que ellas se encuentran más o menos en el campo de nuestra conciencia, sino todas aquellas que se alcanzan partiendo de éstas por una operación del espíritu análoga al simple razonamiento. Dependiendo de que se trate del periodo más reciente que venimos de recorrer, o de un tiempo más lejano, el número de hechos que se pueden reencontrar de esta manera varía bastante. Existen, en otras palabras, marcos cuyos eslabones se encuentran más o menos cerrados, sea porque nos aproximemos o nos alejemos de la época actual. [...] Los marcos de los que hablamos, y que nos permitirían reconstruir nuestros recuerdos después de que ellos han desaparecido, no son exclusivamente individuales: son comunes a los hombres de un mismo grupo (Halbwachs, 2014: 156).

La existencia de esos marcos está ligada a los lugares, las épocas, las personas y, en fin, a todo el contexto social en el que hemos vivido. La memoria tendrá asideros más fuertes en los lugares próximos, en los marcos de su presente. Es por esto que la memoria suele fallar en cierto grado cuando intentamos recordar tiempos y lugares remotos. Si, por ejemplo, estuviéramos en esos sitios, física o temporalmente, el proceso de recordar sería más sencillo. Pensemos que si entrevistáramos a un músico fuera de su contexto de trabajo, habría recuerdos que no vendrían a su mente, los cuales solo podrían ser evocados en dicho contexto. Esta afirmación se puede criticar, no obstante, a partir de la experiencia obtenida.

Después de que grabamos a los músicos mientras tocaban, les pedimos un tiempo para realizar la entrevista. El problema radica ahí. Al estar ellos en su jornada, no contamos con el tiempo necesario para ahondar en su memoria. Además, la mente se distrae más en el espacio público y no logra, en la mayoría de los casos, centrarse completamente en el acto comunicativo de la entrevista. Me gustaría, a pesar de esto, hablar de algunos testimonios que ejemplifican un proceso de la memoria del que habla Halbwachs: la localización y el reconocimiento.

En el Mercado Independencia,²² durante el registro de paisaje sonoro y entre los pasillos laberínticos del mercado, encontramos a la familia Gallegos Ríos. El encuentro fue sorprendente porque jamás habríamos esperado esta imagen: una niña, Lluvia Lizbeth (9 años, aprox.), dos niños, Alejandro Yael y Cristian Martín (6 y 11 años, aprox.) y su padre, Marco Antonio (40 años, aprox.), cada quien con una guitarra, cantando la canción *Treinta cartas*.²³ Ellos nos dieron la oportunidad de seguirlos durante toda su jornada, lo cual favoreció la apertura de su testimonio; Marco Antonio llegó incluso a cantarnos el corrido que compuso a su abuelo ya fallecido, su composición más íntima. Pero lo que nos interesa ahora de su entrevista es el relato de cómo consiguió su bajo sexto:

VÍCTOR: Sus instrumentos, ¿usted los, los compró o se los heredaron?

MARCO: No, este instrumento lo compré, este, en una segunda de, en una, ¿cómo se llama?, en una..., no, fue en una, este, bazar que se llama donde venden, mm, cosas usadas, este, ¿cómo le dicen, hijo? Son tiendas que vas y dejas un...

VÍCTOR: ¿El empeño?

MARCO: Casa de empeño, tienda de empeño. Yo me fui, este bajo sexto me gustó, y de hecho estuve pagándolo de a poquito, de a poquito. Entonces, una señora, ya cuando fui a comprarlo al último —porque Dios me ha socorrido mucho y me ha ayudado mucho, bastante, como no se imaginan—, llegué y, y yo traía pa mi pago, pero se me arrimó una señora y dice:

—¿Cuánto debes?

Todavía no sacaba mi dinero y le dije, le digo:

—Es que eran 300, 400 pesos, era el último pago—, y digo—ya nomás voy a pagar este.

—No lo pagues tú, yo lo pago.

Y ya, se me arrimó y me dice:

—Yo lo pago, hijo, no te preocupes.

Y ella pagó mi, mi final de este. Yo no hice ese final, ella lo hizo. Entonces yo lo agarré y le dije:

—Muchas gracias.

Bien agradecido con la señora. Pus si me encuentra por el camino, no sé si es ella si... Me han tocado cosas así. Mucha gente me ha apoyado, de veras, me ha apoyado, entonces gracias

22 Av Lázaro Cárdenas 526, Ventura Puente, 58020 Morelia, Michoacán.

23 Canción compuesta por Oracio Rigoberto Ortiz Ortiz.

a esa gente yo sigo mi destino y sigo mi vida, y por esa gente tengo mis tres hijos. Esa es la historia.

Este relato nos interesa porque muestra que hay una memoria cargada en el instrumento, es un objeto presente que desata el relato, pero también la pregunta en el entrevistador. Como vemos, el elemento fuerte en el que la memoria se concentra por su cercanía física es el instrumento. Halbwachs propone que el sujeto, ubicado en un espacio y un tiempo social determinados, contiene en su memoria puntos de referencia principales, los cuales rigen los procesos del recuerdo (Halbwachs, 2014: 151). La casa de empeño, como pudo leerse, es un elemento que incluso se difumina en un momento de la historia, y la memoria de Marco Antonio pide un apoyo verbal y gestual de su hijo; uno de los entrevistadores, en este caso yo, intercedo para ayudar en el relato. La señora ya no es localizada del todo, es una imagen reconocida que se ubica en un espacio y un tiempo, pero no hay más señas de ella; podría ser incluso que cuando Marco Antonio la encuentre por la ciudad no logre completar el proceso completo del recuerdo, ya que falta un nombre y un rostro específicos; en las palabras de Halbwachs:

Reconocer es tener el sentimiento de haber tenido presente en otro momento a una persona o a una imagen que hemos visto, sin que podamos saber en qué circunstancias [...] no existe recuerdo localizado que no sea reconocido, pero existen también muchos recuerdos que simplemente son reconocidos pero no localizados (Halbwachs, 2014: 139).

El relato prosigue, gracias a este asidero, en la línea de los instrumentos, y Marco Antonio cuenta también la historia de las guitarras que llevan sus hijos. ¿Podría el relato de Marco Antonio sobre su guitarra y las de sus hijos haber sido evocado en una circunstancia en la que dichos instrumentos no estuvieran presentes en la entrevista? Es posible que sí, a partir de otro relato que propiciara la conexión necesaria, pero tendríamos que sujetarnos a esa posibilidad como entrevistadores, pues en principio, no habría objeto que evocara la pregunta. Por otra parte, mientras Marco Antonio cuenta la historia de su instrumento, lo mira, lo palpa y lo ejecuta, nos lo exhibe, y todo esto enriquece el relato. Así pues, en una entrevista hay dos o más memorias apoyándose en el espacio social y en todos sus elementos físicos, así como en los elementos que nos constituyen exterior e interiormente, y todo ello ayuda a tejer las historias.

Otro aspecto interesante en la entrevista a la familia Gallegos Ríos es la constatación de uno de los puntos de Halbwachs sobre los marcos sociales: la familia es uno de los más importantes en la memoria de las personas.

Es verdad que todo tipo de ideas puede evocar en nosotros recuerdos de familia. Desde el momento, en efecto, en que la familia es el grupo en cuyo seno transcurre la mayor parte de nuestra vida, a los pensamientos familiares se mezclan la mayor parte de nuestros pensamientos. Son nuestros padres quienes nos comunicaron nuestras primeras nociones acerca de las gentes y las cosas. [...] ¿Pensamos en una profesión? Ella nos recuerda a tal pariente que la ejerce. [...] No hay, pues, objeto propuesto a nuestra reflexión a partir del cual, por una serie de asociaciones de ideas, no sea posible reencontrar algún pensamiento que nos sumerja, en el pasado lejano o reciente, en medio de los nuestros (Halbwachs, 2014: 184).

La mayoría de las entrevistas que hicimos se remiten necesariamente a la memoria familiar. Siguiendo el caso de los Gallegos Ríos, podemos leer el ejemplo de cómo el recuerdo de una genealogía de músicos se perpetúa en el presente:

MARCO: Entonces, este es el más pequeñito, y estos ya son... esta es la menor de él, este es el mayor. Entonces ya tengo, ¿qué serán?, como unos veinte años en la música, trabajando lo que es la música. [...] Entonces orita con mis pequeños, pus es mi vida, es mi tesoro más grande que puedo tener, pues, y yo lo que cuido en ellos... pues, ora sí que lo que traigo, gracias a Dios, me dio la licencia de, de acabar, acabalar con ellos a mi lado, porque mucha gente no los puede trair, y yo sí les digo:

—Hijos, vámonos, es el día y...

Ah, hoy estuvo muy nublado, muy triste, pero dijimos “ay así”. Pus ya le digo a él [al mayor]:

—Si puedes ir tú, vas.

Él sí, él sí tiene que ir conmigo, pus él es, ora sí, mi mano derecha, se puede decir, porque ya puede trabajar conmigo más o menos. Ella no, porque pus ella es mujer y le digo pues que... a veces le da pena, pero la trato de impulsar pa arriba, si ella un día pus agarra otro oficio, quiere otro oficio, ese es... ella es mujer, y pus yo... a él sí. [...] Este también, por eso le digo:

—Ya agarre su guitarrita mijo porque a lo mejor puede ser el, el mero mero de repente, y si usted le quiere echar ganas, yo lo voy a apoyar.

Es la vida de nosotros. Yo nací músico, mi padre murió hace como cuatro, cinco meses. Él quiso ser cantante, pero no, no tuvo disciplina, no tuvo ese poder de entendimiento, de poder ser. Yo empecé a los dieci... a los veintidós años, veintiún... veintiún años empecé a trabajar esto, y me dio resultado porque también eran mis ganas.

A partir de este relato podemos reconstruir la genealogía musical hasta el abuelo de los Gallegos Ríos, así como las circunstancias de la misma. Es interesante también que el oficio no pueda ser practicado posteriormente por Lluvia Lizbeth debido a su género, y que el hecho de que en este momento lo ejerza es algo pasajero, una necesidad más que una herencia.

En el relato, es necesario reiterar, se hacen presentes otros recuerdos menores que son ligados y traídos por los mayores, los principales. En el discurso oral, la reflexión necesaria para recordar, reconocida por Halbwachs, se hace patente en las dubitaciones, en los errores de datos que son corregidos inmediatamente por el propio entrevistado; en el video y gracias a él podemos observar este proceso en la gesticulación, en los silencios y en los tonos de la voz: elementos que no pueden apreciarse completamente en el texto y que por eso es importante mencionarlos.

Un ejemplo de localización de un recuerdo a partir solo de una pregunta, no de un elemento físico contextual en el instante de la entrevista, se dio con el músico Tony Silva, cantante, un domingo en el Audi.²⁴ La pregunta fue si tenía algunas composiciones propias:

TONY: Eh, compuse una en un concurso que fui, a, a, este, como se dice, Santo Domingo Petapa, allá por el Istmo de Tehuantepec. Hubo un concurso, y la gente me trató muy bien, hice una canción, por ahí, se llama “Santo Domingo”, así se llama, “Santo Domingo Petapa”...

LAURA: ¿Y ahorita la recuerda, no podría cantarla ahorita?

TONY: Sí, medio la recuerdo, ya tiene rato, pero a ver.

Señores traigo un corrido
y lo canto con cariño,
no se vayan a enfadar
con esto que yo les digo:
es un corrido que traigo
para mi Santo Domingo.

²⁴ Mercado que se instala en la colonia Ventura Puente, al sur del Centro Histórico de la ciudad de Morelia.

El día trece de junio,
señores, yo fui invitado
a una fiesta muy grande
en Santo Domingo mentado,
ahí se hayan buenas hembras
para aquel enamorado.

No vengo a hablar de mujeres,
solo vengo agradecido,
señores, dándoles gracias
porque fui bien recibido,
ahora quiero que me escuchen
lo que digo en mi corrido.

Con esta ya me despido,
con mi guitarra y mi capa,
vine a cantar un corrido
que de mi pecho se escapa
de un pueblito muy bonito:
Santo Domingo Petapa.

Sí, es un, una canción pequeñita porque cuando fui, haz de cuenta que me, que, este, me llevé, cre..., el segundo lugar, no, sí, me llevé el primer lugar, perdón, me llevé el primer lugar y, este, y pues me decían que yo no saliera pa la calle, que porque podía pasarme algo, pero no, al contrario, me trataron muy bien, y un señor me dijo:

—Oiga, dice, pus todo mundo tiene canciones, ¿por qué a nosotros no nos hacen una?

Le digo:

—Ah, pus no se preocupe, pa la próxima que venga le compongo alguna.

Y así fue, cuando regresé, le canté su corrido ahí.

En este relato, el proceso de localización se realizó completamente: tenemos un sitio geográfico y político, Santo Domingo Petapa, y una canción que lo reafirma, la cual, expresión poética, es en sí una forma de la memoria. Luego de la canción, la mente enlaza el recuerdo de su origen; hay un señor, no localizado (al igual que la señora del relato de Marco Antonio), y un diálogo bien ubicado pero traído al relato quizá no de la misma forma que como fue enunciado. Importante es observar la conexión de contextos, el del presente (mercado/

calle) y el del recuerdo (que ahora forma parte de un marco social inscrito también en la calle), conexión, decíamos, que se da en el fragmento: “y pues me decían que yo no saliera pa la calle, que porque podía pasarme algo”. Este enlace vino a cuenta no solo como parte del recuerdo en sí mismo, sino por encontrarse físicamente en un lugar similar al que es evocado en su relato. ¿Podría haberse dado dicha conexión si el contexto de la entrevista fuera otro? Aquí cabría recordar que, según Halbwachs, las personas están ubicadas en un espacio y tiempo específicos —como ya vimos anteriormente, pero en otra perspectiva, con Francke—, en un contexto social determinado, y que es a partir de este punto en que la persona es lo que es, que los recuerdos son evocados, y que no son traídos en su forma pura —si es que esta existe— sino mediados precisamente por el filtro del presente de cada existencia (Halbwachs, 2014: 170).

Ya revisamos dos ejemplos de memoria en relación a elementos de la performance musical, uno a un instrumento, el otro a una canción. Marco Antonio, como se mencionó anteriormente, compartió con nosotros una pieza musical íntima, la cual también es un soporte de un trágico recuerdo familiar. La obra que los músicos ambulantes llevan a la calle tiene diferentes grados de significación personal. En algunos casos, el repertorio está determinado por el gusto de las personas que concurren un espacio específico, pero usualmente es un repertorio que forma parte de los gustos de cada músico. Podríamos decir, aunque no resulta pertinente adentrarnos en esto ahora, que el gusto de cada músico es un factor que decide los espacios que este recorrerá en la ciudad. Los repertorios se adecuan al gusto general del público potencial de cada espacio. Sin embargo, las piezas que conforman estos corpus musicales no representan toda la obra que puede interpretar el músico. En muchos casos pudimos averiguar o evocar canciones muy personales. Esta apertura indica cierto grado de confianza entre entrevistador y entrevistado. Acompañadas de relatos, las canciones se enmarcan en un episodio de la vida de cada músico.

La música representa uno de los soportes más fuertes para la memoria; pensemos, por ejemplo, en los resultados positivos que tiene sobre personas que padecen Alzheimer (Giménez, 2011). Quizá no hay que recurrir a casos tan extremos: si revisamos nuestra cotidianidad comprobaremos que la música que escuchamos está cargada de remembranzas, las cuales se activan casi sin necesidad de realizar un trabajo arduo de reflexión. No es entonces extraño que para un compositor, Marco Antonio en este caso, una pieza sea tan privada y personal, y que ejecutarla sea recordar y que, de igual manera, recordar sea sentir:

MARCO: Entonces, ese corrido me costó mucho trabajo porque hasta lloraba cuando lo recordaba, o sea, es un, un, una cosa muy... no puedo espresalo porque, eh, ahora ya no lloro, pero en cuanto lo empecé, es un sufrir muy triste. Entonces, se percata uno: ¿qué es cuando naces? Igual, igual cuando naces, eh, empiezas a, a ver las cosas, así, entonces ya cuando las tienes pus, ora sí que ya, ya las tienes, y pus con, con sonrisas y con todo, con, con aplausos, con todo ya puedes, pero cuando las principias es muy difícil. Y mucha gente dice: “No, yo compongo, yo hago”, pero componelo con sentimiento y con sentir, que diga lo que estás hablando, eso es una cosa muy, muy difícil, pero aun así la supero. Como les digo, lo trabajo y lo trabajo hasta... A veces, hasta mi niño trae sentimiento, a veces dice:

—Apá, no cantes esa canción porque me da sentimiento.

Durante la elaboración del proyecto que enmarca a este escrito hemos convivido más con ciertos músicos que con otros, ya sea por la empatía o la frecuencia con que los encontramos cuando estábamos haciendo trabajo de campo o cuando solo éramos unos transeúntes más. Sin duda, el músico más allegado ha sido el señor Ramón Cárdenas Torres. Nos encontramos con él un 17 de febrero de 2018, en el tianguis del Monumento.²⁵ En su entrevista, al igual que en la de Marco Antonio, salió a colación una canción personal que le compuso a su padre, quien recién había fallecido, y a su madre, quien radica en Estados Unidos junto con sus demás hijos:

¿Qué voy a hacer
si no tengo ya a mis padres?
Era el regalo que Dios me regaló.
Yo recuerdo que siempre me decía:
“Hijo, no seas malo con los demás”,
pero un día la de malas se nos vino,
y de mi lado él se lo llevó.

Ramón tiene una vida difícil que lo lleva a recordar constantemente a su familia y los trabajos duros por los que ha tenido que pasar para subsistir. Muchas de las historias que nos ha contado no están ya dentro del contexto de la investigación, puesto que han sido relatadas cuando nos encontramos por el mercado o cuando, algunos domingos, grabamos muchas de las canciones que se sabe, así como de las que compone —de estas sesiones preparé

25 Mercado que se establece cada domingo sobre un tramo de la calzada La Huerta y sobre toda la calle Arnulfo Ávila.

un disco casero cuyo propósito era que él difundiera su música—. Estas grabaciones largas son el momento ideal para conversar en un papel de amigos más que en el de entrevistador y entrevistado. Pero hay algo fundamental en esas charlas: las canciones mismas. Siempre hay una historia detrás de ellas. Tal vez sea bueno, con el objetivo de hacer un estudio sobre música y memoria, documentar todo eso que recuerda Ramón cuando canta, pero habría que encontrar la manera adecuada para tratar esos relatos, ya que muchos de ellos pueden ser sumamente personales. Es ahí, pienso, en ese recodo íntimo, privado, donde se encuentran algunos de los significados más profundos de la relación música-interprete, música-persona.

Conclusiones

De la reflexión que hace Bourdieu, podemos rescatar el hecho de que no basta con solo una autobiografía para concebir todo lo que implica un sujeto. Él, al igual que Franzke y Lejeune nos hacen conscientes de que la historia de vida no es un material puro cuyos datos deban congraciarse y tomarse por testimonios definitivos, sino construcciones que deben analizarse conjuntamente con todos los factores que las hacen posibles. Halbwachs nos lleva más concretamente al terreno de los factores físicos y marcos sociales que determinan la memoria de los individuos y, por ende, la narración de sus historias; con su perspectiva teórica podemos estudiar los elementos que conforman la performance como documentos o como soportes de la memoria.

A pesar de las dudas, sospechas y conflictos teóricos que pueda desatar la historia de vida, esta sigue siendo un recurso importante para la investigación en distintas disciplinas. En nuestro caso, como se dijo al principio, representó la fuente principal del trabajo de campo y por tanto no debió dejarse de lado la discusión sobre ella. A lo largo de este escrito hemos comenzado apenas la labor de confrontación teórica y práctica para llegar a entender su complejidad. De igual manera, tiene que plantearse el problema de cómo, a partir de estas reflexiones, las historias de vida pueden ser tratadas y reflejadas en montajes audiovisuales, puesto que estos son narraciones que engloban muchas vidas; podríamos decir que constituyen un soporte más de una memoria grupal, la de los músicos ambulantes, en nuestro caso.

Fuentes consultadas

- Bourdieu, Pierre (1989). “La ilusión biográfica”. *Historia y Fuente oral* 2; 74-83.
- Caballé, Anna (2005). “Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros”, en Colin Davis J., coord. *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*. Valencia: Universitat de València; 49-61.
- Cárdenas Torres, Ramón. 63 años. Músico. Av. La Huerta, Morelia Michoacán. 18 de febrero de 2018. Documentadores: Camila Sánchez Vicencio, Laura Márquez Hernández y Víctor Manuel Avilés Velázquez. Transcriptor: Víctor Manuel Avilés Velázquez.
- Chávez, Guillermo “Pelavakas”. 50 años. Músico. Cuautla no. 149, col. Centro, Morelia, Michoacán. 1 de febrero de 2018. Documentadores: Camila Sánchez Vicencio, Laura Márquez Hernández, Víctor Manuel Avilés Velázquez. Transcriptor: Víctor Manuel Avilés Velázquez.
- Enzensberger, Hans Magnus (2012). *El corto verano de la anarquía*. Barcelona: Anagrama.
- Franzke, Juergen (1989). “El mito de la historia de vida”. *Historia y Fuente oral* 2; 57-64.
- Gallegos Ríos, Marco Antonio. Edad no documentada. Músico. Av Lázaro Cárdenas 526, Ventura Puente, 58020 Morelia, Michoacán. 10 de febrero de 2018. Documentadores: Camila Sánchez Vicencio, Laura Márquez Hernández y Víctor Manuel Avilés Velázquez. Transcriptor: Víctor Manuel Avilés Velázquez.
- Giménez, Sofía Delia (2011). “Música y memoria”. *Intersecciones Psi* 27. Web. http://intersecciones.psi.uba.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=264:musica-y-memoria&catid=11:alumnos&Itemid=1 [Último acceso: 08.08.2018].
- Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Homero (1991). *Ilíada*. Emilio Crespo Güemes, ed. y trad. Madrid: Gredos.
- Lejeune, Philippe (1989). “Memoria, diálogo y escritura”. *Historia y Fuente oral* 1; 33-67.
- Silva, Tony. Edad no documentada. Músico. Ventura Puente, Centro Histórico, Morelia, Michoacán. 11 de febrero de 2018. Documentadores: Camila Sánchez Vicencio, Laura Márquez Hernández y Víctor Manuel Avilés Velázquez. Transcriptor: Víctor Manuel Avilés Velázquez.

Chamanismo y montaje: las “noches del yagé”

Shamanism and staging: the “nights of yagé”

Enrique Flores

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

adugobiri@gmail.com

Resumen: La obra de Michael Taussig, y muy especialmente su libro *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*, ofrece una útil e interesante —y hasta insólita— aportación a los métodos de percepción, recopilación, interpretación y representación de la investigación etnológica y etnopoética. Su visión del chamanismo en el entramado colonial, su compleja y radical reflexión sobre el terror y la curación, su planteamiento del montaje como método alternativo y crítico de conocimiento en ruptura con los “rituales académicos”, su implícita incorporación de las técnicas dramatúrgicas de Antonin Artaud y Bertolt Brecht —a través de Walter Benjamin y su ensayo sobre el Trauerspiel alemán—, su análisis de la sesión chamánica a la luz de estas performances teatrales no puede sino representar una invitación a la apertura y experimentación en la escritura y transformación de los materiales. Esa es la finalidad de estos apuntes.

Palabras clave: chamanismo, etnología, etnopoéticas, montaje, teatro

Keywords: shamanism, ethnology, ethnopoetics, staging, theater

Abstract: Michael Taussig’s work, and especially his book *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing* offers a useful and interesting —and even unusual— contribution to the methods of perception, compilation, interpretation, and representation of ethnological and ethnopoetic research. His vision of shamanism in the colonial scheme, his complex and radical reflection on terror and healing, his approach to staging as an alternative and critical method of knowledge in rupture with “academic rituals”, his

implicit incorporation of Antonin’s dramaturgical techniques Artaud and Bertolt Brecht — through Walter Benjamin and his essay on the German Trauerspiel—, their analysis of the shamanic session in light of these theatrical performances can only represent an invitation to openness and experimentation in the writing and transformation of the materials. That is the purpose of these notes.

La realidad todavía no está construida porque los verdaderos órganos del cuerpo humano todavía no han sido armados y colocados. El Teatro de la Crueldad fue creado para concluir esa colocación [...] mediante una nueva danza del cuerpo del hombre. El Teatro de la Crueldad pretende hacer que bailen en parejas párpados con codos, con rótulas, con fémures y con dedos de los pies, y que lo veamos.

Antonin Artaud
*El Teatro de la Crueldad*²⁶

Terror y curación

No hacer una descripción auténtica de “la experiencia indígena antes de la Caída”. Mostrar el chamanismo amazónico como “un terreno ya colonizado por gentes foráneas que aumentan su carácter mágico al proyectar en él fantasías primitivistas”: “fantasías” de los conquistadores y de los indígenas del altiplano anteriores a la conquista, “fantasías colonizadoras” de los frailes capuchinos alrededor del yagé y de los chamanes. Relación entre el colono y el chamán, inextricable, enredada, confusa, yuxtapuesta a otras antiguas “fantasías alrededor de la magia, los indígenas y las medicinas alucinógenas”. Forzarnos a observar cómo “hemos construido el «chamanismo»” y cómo “nos hemos visto fatalmente influenciados por él”, a “desenmarañar las enredadas raíces de nuestro propio entendimiento”, aceptando al chamanismo como forma “impura”, “contaminada por la colonización”, como algo “auténticamente inauténtico”. Una visión de los indios “como superhombres y como infrahumanos, como dioses y como demonios, como sabios y como borrachos”: sucesivamente objetos de “atrocidades” y de una “ferocidad genocida”, y sujetos (o vehículos) de un poder —“el poder de los

26 Apuntes preparatorios para el poema *El teatro de la crueldad* (escritos hacia los años 1947-1948).

chamanes”— capaz de “curar a los mismos colonos”. Ese es el deseo expresado por el etnólogo australiano Michael Taussig al comienzo de un libro deslumbrante y terrorífico, traducido como *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*.

Inquietante yuxtaposición de términos —“terror y curación”— que pueden vincular por sí mismos los aspectos extremos del chamanismo y lo que Antonin Artaud teorizó (y practicó) como “Teatro de la Crueldad”. La única consciencia que se trataría de “estimular” es la del “propio lugar en la historia de la imaginación”, en vez de “proyectar ciegamente nuestros deseos en el hombre «primitivo»”. Y como dice Taussig, apelando a términos de implicaciones psicoanalíticas, en esa historia, “las fantasías inconscientes del mal y la naturaleza” han ejercido su poder, “concentradas en la figura del chamán” que ha sido “irónicamente [...] convocado a sanar a quienes proyectan tales fantasías en él”. Taussig escribe todo esto en un prólogo firmado en Nueva York en enero del año 2002, dos meses después de que muriera el sabio Santiago Mutumbajoy —a quien, según su autor, ese libro “le debe todo” — “en su casita de dos cuartos en la cima de un cerro, al borde de un bosque con vista a Mocoa, en agosto de 2001, a los ochenta y tantos”.

“¿Habrá alguna manera de salir de este embrollo?”, se pregunta Taussig. “Las fantasías inconscientes no desaparecen fácilmente”, dice enseguida, aludiendo de nuevo a la curación. “No podemos [...] hacerlas desaparecer porque nosotros mismos somos el problema”. Pero encuentra una respuesta: “Lo que se necesita es el arte”. Y no cualquier arte: “un arte alternativo” próximo al chamanismo del río Putumayo, y que a la vez “tiene mucho en común con el dadaísmo y el surrealismo de las vanguardias europeas”; “un arte arriesgado y peligroso”, “sensible a la exposición del juego del yo en el Otro (del ponerse en juego del yo en el Otro, *exponiéndose* y arriesgándolo, poniéndolo en *peligro*) como producto histórico inconsciente”. Lo que implica una historicidad inconsciente.

Y una curación de la historia, y en la historia. Pues, como concluye Taussig: “el chamán necesita del paciente, tanto como el paciente del chamán”. Pero la relación entre ambos es doble, inversa o reversible: “de ceguera y perspicacia, de poesía y sabiduría, ya que el paciente es quien habla, sin poder ver, y el chamán es quien ve, pero no habla”. Al revés de lo que pretendía Lévi-Strauss cuando hablaba de otro doble papel —“de oyente para el psicoanalista, de orador para el chamán”—, aquí el chamán *calla*: “los chamanes generalmente guardan un silencio distante sobre el ritual, mientras que los pacientes tienden a hablar y contar un montón de historias sobre la experiencia chamánica”.

Taussig dice haber incursionado, durante sus estadías en el Putumayo, en los territorios de la historia y la antropología, la medicina, la mitología y la magia. Y añade: “para mencionar los que tienen nombre y dejar el resto en el punto en que el tema de este libro se expresa por sí mismo, o sea, en la política de la oscuridad epistémica y la ficción de lo real, en la creación de los indígenas, en el papel del mito y la magia en la violencia colonial y también en su curación”. *Curación*: “en la manera en que el proceso de curar puede movilizar el terror para subvertirlo”. Terapéutica de la investigación: la pesquisa como parte de una profundización en lo real, en la herida insubsanable —incurable en el fondo— de lo Real, y como apunta Taussig: “no a través de una catarsis celestial, sino de los traspiés que da el poder en su propio caos”. Y si “la matanza y la tortura y la brujería son tan *reales* como la misma muerte”, es necesario saber que las razones que afectan a esos actos no están “al margen de lo real en el tiempo” y no se experimentan en abstracto, sino por “personas en acción”. Lo que implica un tipo distinto de aproximación, alterna a la habitual en las investigaciones académicas: una capaz de desbordar “la realidad de los hechos” y que se enfoque en sus “políticas de interpretación y representación” —capaz de “*liberar* [...] la enorme energía de la historia”, de sacarla de su encadenamiento en el “había una vez” de las cosas contadas “como realmente sucedieron”—. Un método definido por Taussig, en su perdurabilidad, como “el narcótico más poderoso de nuestro siglo”.

¿Qué otro método podría servir para esa tarea liberadora? Al final del prólogo a la edición castellana del libro, el etnólogo llama a explorar otros “modos de presentación”, capaces de “alterar la imaginaria del orden natural de las cosas a través del cual, *en nombre de lo real*, el poder ejerce su dominación”. Orden enemigo, aliado a “la magia de los rituales académicos” con su carácter supuestamente explicativo, “con su promesa alquímica de producir un sistema a partir del caos”, ajenos precisamente a lo que Taussig llama la “oscuridad epistémica” y el núcleo de “ficción de lo real” que laten en el fondo de los afectos, los actos y los acontecimientos, y que hay que combatir y “contradecir” a través de otros métodos y otras nociones de “modernidad”, con su propia noción implicada de “primitivismo”, que también hay que alterar, trastocar, transtornar. Complejizar, como dice Jerome Rothenberg: “*Primitivo significa complejo*”. Otro modo, otro método inesperado, y que aunque tiene su raíz en la práctica documental de Georges Bataille y en la cinematográfica de Sergei Eisenstein, y encuentra a sus teóricos en Aby Warburg, Walter Benjamin, y más recientemente, Georges Didi-Huberman, revela su otra genealogía en los chamanes de Michael Taussig.

Es el *montaje*, o “la incorporación del principio de montaje a la historia”, un “principio [...] que aprendí [...] no sólo del terror, sino también del chamanismo del Putumayo”, escribe el etnólogo, “con su hábil, aunque inconsciente, uso de la magia de la historia y su poder curativo”. Historia, inconsciente, magia, curación: palabras difícilmente vinculables fuera de ese principio, el *montaje*.

Chamanismo y montaje

Paradójicamente inspirada en el chamanismo, e inesperadamente concebida como una metodología propia de la antropología, la teoría del *montaje* ocupa un lugar central en el libro de Taussig. El surrealismo sirve de vehículo al método, a partir de la apropiación de Benjamin en su ensayo de 1929: “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”. Ahí apela Benjamin a una visión dialéctica de lo enigmático y lo impenetrable, curiosamente contraria a un aspecto mistificador del romanticismo: “Subrayando, patética o fanáticamente, el aspecto enigmático de lo enigmático no hay avance posible”, advierte críticamente; “el misterio lo penetramos sólo en la medida en que lo reencontramos en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que nos presenta eso cotidiano en su condición de impenetrable, presentando a la vez lo impenetrable en su condición de cotidiano”.

El pasaje nos aproxima no solo a la imagen surrealista, sino también a Freud y especialmente a su concepto de lo *ominoso* o lo *siniestro*: de la “desfamiliarización” o lo *unheimlich*. Pero lo que desencadena las fuerzas subterráneas de lo mítico y lo onírico en la discusión de Taussig es la crítica marxista del *fetichismo* de la mercancía, tal y como se plantea en el capítulo: “La imagen del auca: *ur*-mitología y modernismo colonial”. Ahí el etnólogo señala cómo Benjamin sugiere que la “erupción volcánica” de la producción de mercancías en las sociedades industriales conllevaba la reactivación de “potencias míticas latentes”, mágicamente concentradas en la *fetichización* mercantil, capaces de surgir bajo la forma de “imágenes oníricas”, como frutos irrealizados de un “deseo” erigido sobre la miseria del trabajo explotado. Bajo las condiciones anómalas extremas de esa explotación colonial, se pregunta el etnólogo: ¿no operaría esa fetichización por “alusión mítica a una antigüedad imaginada”, mayormente de derivaciones locales, pero “creada en la frontera” donde el indio y el colonizador se juntan en su “recíproca fabulación”? O como apunta en otro capítulo, “El espejo colonial de la producción”, refiriéndose a Benjamin y a Adorno, y aludiendo al “resurgimiento

del primitivismo junto con el fetichismo de las mercancías” —“la mano invisible de Adam Smith como versión moderna del animismo”—: ¿no sería en “ese *teatro de la crueldad* racista”, limítrofe, en “la frontera que une al salvajismo con la civilización”, donde la “fuerza fetichista” se funde con “los fantasmas del espacio de la muerte”? *Terror y curación*. Surgimiento de un chamanismo al mismo tiempo colonial y contra-colonial. “Los curanderos indios”, concluye Taussig:

están ocupados curando a los colonos de los fantasmas que los asaltan. Allí, en la unión de su construcción a través de la separación colonial, el curandero le quita sensacionalismo al terror, de manera que el lado misterioso de lo misterioso (para adoptar la fórmula de Benjamin) es negado por una óptica que percibe lo cotidiano como impenetrable, lo impenetrable como cotidiano.

Porque, dice el etnólogo, “esta es otra historia, no sólo de *terror*, sino de *curación*”. Para añadir, a modo de apéndice irónico: “No está hecha para brujos, hasta donde yo sepa”.

Los fragmentos benjaminianos recuperados por Taussig están profundamente conectados con lo que James Clifford llamó “surrealismo etnográfico” y la “etnografía surrealista”, así como con los trabajos de Georges Bataille en la revista *Documents*, a la cual Benjamin se acercó en los años 1929 y 1930. *Chamanismo*, *fetichismo*, *animismo*, *primitivismo* son palabras que propician e incitan la voluntad de plantearse las pesquisas etnológicas de modo alternativo al usual en los “rituales académicos”. Pero esas palabras, recurrentes en los ensayos de Benjamin, casi obsesivas, no pueden aislarse de conceptos y posturas —revolucionarias— vinculadas, más que a la filosofía, a lo *teológico-político*, como *mesianismo* y *utopismo*. Así, el “suelo de cultivo” de las “imágenes dialécticas” del marxismo benjaminiano puede ponerse en contacto con el pensamiento utópico de Ernst Bloch y decirse que “este despertar a la cualidad mágica de la realidad y al papel del mito en la historia” es un ejemplo de lo que Bloch llamaba “contradicciones sincrónicas”, que salen a la luz, dice Taussig en el capítulo “Realismo mágico”, cuando transformaciones profundas en el modo de producción “*animan* las imágenes del pasado con la esperanza de un futuro mejor”. Hay que poner la teología al servicio del materialismo histórico, tal como sugiere Benjamin en la alegoría del autómatas ajedrecista de su primera “Tesis sobre el concepto de historia”. A la “persistencia de formas anteriores de producción” dentro de la sociedad capitalista corresponden “imágenes que entremezclan lo nuevo y lo viejo”, o “ideales que transfiguran lo que ha sido prometido pero

está bloqueado en el presente”: “imágenes *utópicas*”, que, “aunque estimuladas por el presente, refieren al pasado de una manera radical —a lo que él llamaba *prehistoria*, a “una sociedad sin clases—”. Ahí está el mito *primitivista* del dadaísmo y el expresionismo, del surrealismo y el mundo onírico, con todo su alcance utópico, arrebatado a la explotación reaccionaria de los mitos y de los sueños por el futurismo y el fascismo: imágenes-semillas revolucionarias que en un suelo arado por el materialismo dialéctico podían “alimentarse y germinar”. No sin peligro, por supuesto, de que quienes convocaran esas fuerzas cayeran bajo su embrujo, se alienaran y se arriesgaran a ser usados por ellas. Un “hechizo” que permea el “inconsciente político”.

En síntesis, había “un *pathos* de promesa incumplida en las mercancías” que estimulaba “visiones de utopía sacadas de fantasías sobre el *pasado primigenio*”, como dice Benjamin en el capítulo “Grasa india”. O como apunta en otro capítulo, “La mugre y la magia de lo moderno”, con una cita del *Libro de los pasajes*: “En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la *prehistoria*, esto es, de una sociedad sin clases”. “Utopía”, “imagen dialéctica”, “imagen onírica”. “Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un *fetiché*”.

“Historia como hechicería” es el título de un capítulo de la obra de Taussig particularmente atractivo desde la perspectiva de esa extraña yuxtaposición que liga al chamanismo con el montaje. Todo comienza con una *iluminación*, y con una iluminación que se genera en la inminencia de la muerte. “Nos sorprende una imagen del pasado, una imagen con poder mágico que relumbra en momentos de peligro”, dice Taussig, glosando la quinta y la sexta tesis sobre la historia de Benjamin, y después citándolas: “El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible”. “Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un momento de peligro [...], atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca al sujeto en el instante del peligro”.²⁷ El historiador es, entonces, un *mago*: “Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un *don* que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence”. Salvar a los muertos es su tarea como una forma de chamanismo, como concluye Taussig: “Caso en el cual, el materialismo histórico presenta un inesperado parentesco no sólo con el *chamanismo*, en su forma colonizada, sino con la historia como *hechicería*”.

27 Prefiero transcribir la traducción de Bolívar Echeverría. Véase: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*.

Pero lo inesperado no acaba en el vínculo del materialismo con el chamanismo. Existe también una vinculación del chamanismo con el *montaje*. De acuerdo con Taussig, lo que se oculta tras la “imagen dialéctica” —“noción oscura pero cautivante”— es “una especie de técnica surrealista” que Adorno describía como “rompecabezas pictóricos” de “forma enigmática” que “ponen en movimiento al pensar”, y que Taussig asocia con los “rompecabezas” freudianos con que el psicoanálisis exhibe “el contenido manifiesto de la imaginación de los sueños”, con imágenes que “desfamiliarizaban lo familiar y redimían el pasado en el presente dentro de un batiburrillo de insinuaciones anárquicas”. Esa técnica era el montaje, capaz de *revelar*, mediante una “yuxtaposición de las imágenes”, como la imagen surrealista, “conexiones por lo demás ocultas u olvidadas con el pasado”; capaz de “capturar las infinitas, súbitas o subterráneas conexiones de lo disímil”. De ese modo, la “imagen dialéctica” era no solo el principio constitutivo fundamental de la imaginación artística en la época de la reproducción técnica, sino, subraya Benjamin, “*un montaje en sí misma*”. Llevar a la historia y al análisis el principio del montaje significaba *despertar* las “imágenes [...] que estaban ya formadas, o a medio formar, por así decirlo, latentes, en el mundo de la imaginación popular en espera del fino toque de la varita de la imaginación dialéctica”. De manera mágica o chamánica, como lo muestra la analogía de Taussig con la descripción que hace el antropólogo cultural Victor Turner del “yerbatero y curandero del África Central, cuya azuela, al cortar la corteza del árbol elegido, *despierta el poder adormecido* de un material que ya estaba allí, esperando la cópula del toque del mago”.

Pero es en el capítulo “Montaje” donde Michael Taussig va a desplegar su teoría chamánica y etnológica del montaje, y lo hará a través de una teoría del teatro asociada al *Trauerspiel* de Benjamin —“juego de duelo”, teatro barroco de la muerte—, al Teatro de la Crueldad artaudiano y al teatro épico de Brecht, y a una alquimia que conjuga alegoría, montaje, ritual, dialéctica, en el escenario del *yagé* o en el chamán como escenario vacío.

Teatro y magia

Si, como dice Taussig en “El espejo colonial de la producción”, en nuestros tiempos “la cultura del terror depende del primitivismo”, y si quien manda en ella es “el Miedo”, esa especie de regresión histórica tiene una contraparte: “el poeta revolucionario apelaba a la *magia* de

lo primitivo para socavarlo”. Y aquí no se refiere a ningún poeta expresionista o surrealista, sino a un poema, *El miedo al régimen*, del poeta y dramaturgo Bertolt Brecht:

Las voces estridentes de los comandantes
suenan tan asustadas como el chillido de los puercos
ante el cuchillo del matarife, mientras sus grasosos culos
sudan angustiados en sus oficinas [...].
El miedo domina no sólo a los gobernados,
sino también a los gobernantes [...].
Pero su Tercer Reich recuerda
la casa de Tar, el asirio, aquella poderosa fortaleza
que según la leyenda no podía ser tomada por ejército alguno
y sólo cuando una sola y sonora palabra se pronunciara en ella
caería al polvo.²⁸

La “magia de lo primitivo” se refiere a la articulación de ese sencillo exorcismo:

Die hohen Stimmen der Kommandierenden
Sind von Angst erfüllt wie das Quieken
Der Ferkel, die das Schlachtmesser erwarten, und die feisten fett, dick Ärsche
Schwitzen Angst in den Bürosesseln [...].
Beherrscht die Furcht nicht nur die Beherrschten, sondern auch
Die Herrschenden [...].
Aber ihr Drittes Reich erinnert
An den Bau des Assyriers Tar, jene gewaltige Festung
Die, so lautet die Sage, von keinem Heer genommen werden konnte, die aber
Durch ein einziges lautes Wort, im Innern gesprochen
In Staub zerfiel.

Pero si esa “magia de lo primitivo” —a la vez terrorífica y revolucionaria— se vinculaba, por un lado, con el “efecto de alienación” brechtiano, no dejaba de asociarse por otro con

28 Versión castellana a partir del original en inglés: “The shrill voices of those who give orders / are full of fear like the squeaking of / piglets awaiting the butchers’s knife, as their fat arses / sweat with anxiety in their office chairs [...]. // Fear rules not only those who are ruled, but / the rulers too [...]. // But their Third Reich recalls / the house of Tar, the Assyrian, that mighty fortress / which, according to the legend, could not be taken by an army, but / when one single, distinct word was spoken inside it / fell to dust”.

el también poeta y dramaturgo Antonin Artaud o, más generalmente, con el “*teatro de la crueldad*” racista en la frontera que une el salvajismo y la civilización”. Siempre bajo el influjo del “fetichismo de las mercancías”, de una “fuerza fetichista” fundida con “los fantasmas del espacio de la muerte”. Es en ese “espacio de muerte”, o en el “terror del espacio de muerte”—el capítulo inicial del libro se titula así, justamente: “Cultura de terror, espacio de muerte”—, donde, a juicio de Taussig, “hallamos una cuidadosa exploración de lo que Artaud y Marx, cada cual a su modo, ven como la ruptura y la venganza de la significación”. “Los significantes se desconectan [...] de su significado”, apunta Taussig. Y copia un fragmento del prefacio de *El teatro y su doble*:

Si el signo de la época es la confusión, en la base de esa confusión veo una ruptura entre las cosas y las palabras, las ideas, los signos que son su representación [...] Esa penosa escisión es la causa de la venganza de las cosas, la poesía que no encontramos ya en nosotros, y que no logramos redescubrir en las cosas, resurge de pronto por el lado malo de las cosas.

Venganza de las cosas, y venganza de la significación. Hay un vínculo entre el teatro épico, el chamanismo y las visiones del *yagé*. Al menos eso parecería desprenderse del “diálogo de sueños coloniales”—entre Florencio, “indio viejo” y chamán, y Manuel, un colono blanco— desplegado en el capítulo: “A lomo de indio: la topografía moral de los Andes y su conquista”. El teatro épico, dice Taussig, está dirigido no a superar, sino a “alienar la alienación”, a “torcer la relación entre lo ordinario y lo extraordinario”, de manera que “arda con [...] intensidad en que ya no puede ser visto como inconsútil”, un “universo fracturado” que recurre a un “formato fracturado” y de “forma defectuosa”, hecho de “yuxtaposiciones”, revoltura de imágenes que se estrellan entre sí como en las visiones de *yagé* de Florencio, como en un “arte alucinatorio de lo real”. Para Florencio, pintar una tela con imágenes con poder curativo significa proceder a sacudidas, como barajando un juego de naipes, “un cuadro puesto encima del otro, o a su lado”. Comparada con la visión “dramática” del colono, la del chamán es “épica”, en el sentido en que Brecht planteó y experimentó el *teatro épico*, construido a partir de disociaciones formales que lo conectaban con el “derrumbamiento del capitalismo”. Y si, por una parte, el método refiere al *montaje* propiamente teatral y dramático—aunque Brecht pueda ejemplificarlo aludiendo al “montaje” narrativo del “novelista Döblin”, diciendo que “la obra épica se podía cortar, como con tijeras, en partes capaces de seguir viviendo su propia vida”—, por otra más profunda, provendría de lo que, escribe

Taussig, “a menudo se nos ha dicho que es no únicamente la forma más antigua del arte [...], sino algo más, no solamente antiguo sino *originario*”, profundamente “primitivo”, en eléctrica contradicción con el expresionismo radical de otro montaje anarquizante y bárbaro como el de *Baal*. Es decir, la técnica “salvaje” y “demoníaca” del teatro épico: “la *sesión chamánica*”.

Y ahí, piensa Taussig, en esa “santa alianza” con lo “sagrado”, la “imagen dialéctica” de Benjamin —conectada con el surrealismo y con la alegoría teatral del Barroco— entra en juego y suple las antiguas teorías románticas y simbolistas del ritual con “la fragmentación, no blanca, no homogénea, del montaje”, cuyo “paroxismo” hecho de “rajaduras” y “yuxtaposiciones violentas” incorporaría activamente no solo una presentación y una representación, sino también una “contra-representación” del tiempo histórico que sintoniza los significados y los significantes “a través de la conquista y el colonialismo”. Ahí, en ese capítulo central del libro que se titula “Montaje”, esos “signos” de los que hablaba Artaud se desmontan y vuelven a montarse, para emplear otra noción artaudiana, como un “cuerpo sin órganos”, por medio de la técnica chamánica-barroca-surrealista del *montaje*, en un *doble* ejercicio teórico y metodológico de subversión que, simultáneamente, se ejecuta como un acto de creación y un *montaje* —una puesta en escena— del ritual, del escenario psíquico-etnológico de esas “noches del *yagé*”. “*Montaje*: oscilando dentro y fuera de uno mismo, teniendo sensaciones tan intensamente que uno llega a ser la cosa sentida”. “Solamente allí”, en el “teatro de las noches de *yagé* de las colinas del Putumayo”, apunta Taussig, como lo quiso Brecht con el efecto de *distanciamiento* —o “alienación”— de su teatro épico, “uno se coloca fuera de la experiencia y la analiza fríamente”, o “fuera de la propia experiencia desfamiliarizada y analizada esa experiencia” —extraña al famoso “*viaje místico*” y a su “fascinación fascista”, a su fusión con el “líder ritual”, a la “absorción orgánica” en la “tribu” y su armónica modulación cosmológica—, situándose, “por dentro y por fuera, en una rápida oscilación”, intensa, o en un efecto “constante e inconstante” de *extrañamiento*, alternándose “con la observación de los hechos y con su *magia*”.

La teoría etnológica o *chamánica* del montaje elaborada por Taussig surge a partir del comentario de Benjamin sobre el teatro épico de Brecht. Pero hay ecos de otras lecturas, como por ejemplo de Peter Brook y su gran libro titulado: *El espacio vacío*, profundamente influido a su vez por el “teatro sagrado” de Antonin Artaud. Como cuando habla del “carácter descentrado del chamán, como una zona estratégica de *vacuidad* [que] hace estragos en la noción del héroe y de lo heroico, tan fundamental para la forma trágica del drama”, y que

convierte a los protagonistas del teatro de Brecht en un “escenario vacío” en el que actúan las contradicciones de la sociedad, pues “el sabio es el perfecto escenario vacío”, y quién mejor que el chamán para construir en su oscilación hacia adentro y hacia afuera ese “escenario vacío” como forma alienada, y extraña, de interioridad, para crear esa *vacuidad*. El chamán es el perfecto escenario vacío porque, de acuerdo con la visión del etnólogo, que es una visión anti-trágica, épica, dialéctica, “los chamanes del Putumayo se resisten al molde heroico en que los coloca la visión occidental”: “su lugar es esperar que pase el tiempo y exudar una vitalidad obscena y un sentido agudo, arrojándose a un zigzag caótico entre la risa y la muerte, construyendo y destrozando un espacio dramático entre estos dos polos”. Todo a la vez.

Tal es la esencia de la dramaturgia chamánica que Taussig aprendió a ver en su trabajo etnológico de campo y que no es posible separar de su experimentación escritural. Esa percepción la observó Benjamin en las formas primitivas del drama barroco, donde hizo su aparición el principio del montaje.²⁹ Como concluía Aby Warburg: “Atenas y Oraibi son parientes”. La escenificación estimula entre los participantes una reflexión sobre la representación misma, ahí donde la inteligencia crítica interviene para comentarla, donde la representación nunca está completa en sí misma, y se abre y se compara continuamente con la vida representada, donde los actores se ubican siempre “fuera de sí mismos”. Pues el teatro épico, como el ritual del *yagé*, muestra que es posible luchar contra el destino: ese es su rasgo fundamental. Una lucha contra “la envidia y la brujería”, en una escena siempre inacabada.

Y en el corazón extraído de esas prácticas rituales-terapéuticas está el *canto* del chamán. Pues, como escribe Taussig, “el desorden implica la presencia del orden”, y las “noches del *yagé*” poseen un orden y una continuidad en gran parte inducidos por el *canto*, aunque el canto se resista a ser caracterizado en términos de orden: hay que verlo en vez de eso como “desorden ordenado”, como “continua discontinuidad”; percibir “su irregularidad al detenerse y al volver a arrancar sus frecuentes interrupciones, sus súbitas desviaciones y cambios de paso” o de ritmo; oír cómo es no solo una “fuerza masiva dominante”, sino cómo “está abierto a la interrupción”, a la contradicción “por parte de cualquiera y de cualquier cosa”. Pero también cómo el canto constituye, en el marco del ritual, “el lado singularmente material del lenguaje teatral”, su humor capaz de derrumbar y su poesía capaz de crear, como en el *Primer manifiesto del teatro de la crueldad*:

29 Sobre los vínculos de la alegoría y el barroco —y sus derivaciones neobarrocas y transbarrocas— con la alucinación y el chamanismo, cf. mis libros *Etnobarroco: rituales de alucinación* y *Theatrum chemicum*.

Ese lenguaje objetivo y concreto del teatro fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad. Abandonando los usos occidentales de la palabra, transforma los vocablos en encantamientos. Da extensión a la voz. Aprovecha las vibraciones y las cualidades de la voz. Hace que el movimiento de los pies acompañe desordenadamente los ritmos. Muele sonidos. Trata de exaltar, de entorpecer, de encantar, de detener la sensibilidad. Libera el sentido de un nuevo lirismo del gesto que por su precipitación o su amplitud aérea concluye por sobrepasar el lirismo de las palabras. Rompe la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos elevados a la dignidad de *exorcismos* particulares.

Las palabras rituales emitidas en la escena del *teatro de la crueldad* son, de acuerdo con Artaud, “exorcismos”, “encantamientos”, conjuros cuyas “vibraciones” y ritmos” tienden “un lazo a los órganos”. Esa es la posición más extrema, aquella en la que desemboca Taussig en el penúltimo capítulo del libro, titulado: “Volverse curandero”. El curandero camina en el *umbral* del “espacio de muerte”. “La cura es volverse curandero. Al ser sanado, se volverá sanador”. La alternativa consiste “en sucumbir al asedio de la muerte subsiguiente a la pérdida del alma, o en permitirle al trauma causante de la enfermedad, y a la ayuda del que cura, tejer otra vez las fuerzas creativas”. Ese es “el viaje emprendido por el curandero y el enfermo al mundo inferior y a las montañas” a través del ritual y del *montaje* —un “escenario vacío”—. Ese “espacio de muerte” es un “umbral”. Es la zona donde operan, dice Taussig, “todos los estereotipos del «vuelo del alma» y del «chamanismo», esa proyección occidental de un término [y un fenómeno] siberiano”. Por eso, “el curandero vuelve a vivir ese viaje al borde de la muerte”.

Fuentes consultadas

- Artaud, Antonin (2014). *El teatro y su doble*. Silvio Mattoni, trad. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- _____(2013). *Para terminar con el juicio de Dios. El teatro de la crueldad*. Evelyn Grossman, pról. Silvio Mattoni, trad. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bataille, Georges, ed (1991). *Documents (1929-1930)*. II vols. Ed. facsimilar. Paris: Jean-Michel Place. Web. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>.
- Benjamin, Walter (2012). *El origen del “Trauerspiel” alemán*. Alfredo Brotons, trad. Madrid: Abada.

-
- _____(2005). *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann, ed. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, trads. Madrid: Akal.
- _____(2007). “Surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”. *Obras* II-1. Jorge Navarro Pérez, trad. Madrid: Abada.
- _____(1987). *Tentativas sobre Brecht*. Jesús Aguirre, trad. Madrid: Taurus.
- _____(2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bolívar Echeverría, trad. México: Ítaca.
- Brecht, Bertolt (2007). *Die gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp.
- _____(1970). *Escritos sobre teatro (1)*. Nélica Mendilaharsu, trad. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____(1976). *Plays, Poetry and Prose*. John Willett / Ralph Manheim, trad. New York: Methuen.
- _____(1968). *Poemas y canciones* Jesús López Pacheco / Vicente Romano / José María Candell. Madrid: Alianza.
- _____(2006). *Teatro completo*. Miguel Sáenz, trad. Madrid: Cátedra.
- Brook, Peter (2015). *El espacio vacío*. Ramón Gil, trad. Barcelona: Península.
- Clifford, James (1995). “Sobre el surrealismo etnográfico”. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Carlos Reynoso, trad. Madrid: Gedisa.
- Flores, Enrique (2015). *Etnobarroco: rituales de alucinación*. México: UNAM.
- _____. *Theatrum chemicum: ayahuasca, conjuro, alegoría*. México: UNAM.
- Freud, Sigmund (1979). “Lo ominoso”. *Obras completas XVII*. José Luis Etcheverry, trad. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lévi-Strauss, Claude (1995). “La eficacia simbólica”. *Antropología estructural*. Eliseo Verón, trad. Barcelona: Paidós.
- Rothenberg, Jerome (2010). “Técnicos de los sagrado”. *Ojo del testimonio [II. Etnopoéticas]*. Heriberto Yépez, trad. México: Aldus.
- Taussig, Michael (2002). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Hernando Valencia Goelkel, trad. Bogotá: Norma.
- _____(1987). *Shamanism, Colonialism and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago.
- Warburg, Aby (2004). *El ritual de la serpiente*. Joaquín Etorena, trad. Ulrich Rauff, épil. México: Sexto Piso.

[DIÁLOGOS DE CAMPO]

MUESTUARIO



Tenazitzimitl y otros relatos de la huasteca veracruzana

*Entrevista a Darina Melisa Hernández Martínez, en Xochimilco,
Ixhuatlán de Madero, Veracruz de Ignacio de la Llave*

Berenice Araceli Granados Vázquez

Escuela Nacional de Estudios Superiores

Laboratorio Nacional de Materiales Orales

bereniceagv@lanmo.unam.mx

Melisa, el pueblo donde vive y sus relatos

La entrevista que aquí se presenta tuvo lugar en octubre del 2014, en el pueblo de Xochimilco, municipio de Ixhuatlán de Madero, Veracruz de Ignacio de la Llave, una comunidad nahua ubicada en el corazón de la Huasteca veracruzana. Esta documentación forma parte del proyecto de investigación “Entidades femeninas acuáticas” en el que trabajo desde el 2009. Elegí este lugar por sus condiciones geográficas y culturales: el pueblo se localiza en un llano a la ladera de una serie de cerros escarpados, en la parte alta de una barranca que tiene en el fondo un riachuelo de aguas cristalinas. El suelo está cubierto por una espesa capa de vegetación subtropical: chijol, quebrache, cedros, helechos y demás plantas que conforman el paisaje natural de la zona. La Huasteca es una rica región biocultural compartida por cinco estados de la República mexicana: Veracruz, San Luis Potosí, Hidalgo, Puebla y Tamaulipas. Se trata de un espacio que por su ubicación geográfica se favorece de las lluvias provenientes del Golfo y, aunque presenta una diversidad de ambientes, en la zona que nos ocupa abundan los riachuelos, los ojos de agua, y las pequeñas lagunas. En ella convergen distintos pueblos originarios: teenek, otomíes, tepehuas, pames, totonacos y nahuas, quienes conviven cotidianamente y generan relaciones de reciprocidad. Así también, estas comunidades comparten una serie de ritos y festividades asociados sobre todo a la vida agrícola.

En Xochimilco hay dos sucesos que son importantísimos para la vida comunitaria y que no solo propician la cohesión social de grupo, sino que contribuyen a la recreación de una forma particular de mundo y refuerzan la identidad del pueblo: la fiesta de Todos los Santos y la ceremonia de petición de lluvia o Atlatlakualistli.

Desde mi llegada a la comunidad, tuve una relación empática con Melisa, que en aquel entonces era una niña de nueve años. En esa ocasión, ella y su primo Iván me habían dicho que sabían muchos cuentos y que me los podían contar para que los grabara. Para mí esto representaba un reto, pues mi trabajo de campo se ha centrado mucho más en la interacción con personas adultas. Así fue como empezamos a grabar en casa de la maestra Ana Flores, tía de la niña, con el consentimiento del abuelo de Melisa. Mi sorpresa fue mayúscula al darme cuenta de lo que estaba documentando: Melisa no solo es una narradora competente, sino que conoce las tradiciones orales de su comunidad a la perfección.

Los relatos que aquí se presentan constituyen una muestra importantísima de las narrativas orales huastecas. Entre los materiales figuran cuentos chuscos y mitos etiológicos.

Melisa, un poco llevada por mi insistencia, contó uno tras otro y me dijo que se los había enseñado su abuelo, quien se los contaba en la noche antes de dormir. He decidido compartir esta entrevista porque considero que la forma de contar fresca, desenfadada y sintética de Melisa es un ejemplo de cómo las personas, desde muy jóvenes, se apropian de los acervos orales colectivos y los reproducen de manera eficaz. ¡Gracias, Melisa, por brindarnos estos relatos de una forma tan bonita!



Melisa Hernández Martínez y su abuelo José Hernández Hernández.

Ficha técnica

Datos del acto comunicativo

Fecha: 9 de octubre de 2014

Hora: 11:20 h

Duración: 00:21:01

Lugar: Xochimilco, Ixhuatlán de Madero, Veracruz de Ignacio de la Llave

Lugar en el que se llevó a cabo: cocina de la casa de la maestra Ana Flores, tía de Melisa

Personas presentes: Darina Melisa Hernández Martínez e Iván Hernández Martínez

Documentador: Berenice Araceli Granados Vázquez

Modo: entrevista dirigida

Tipo: arte verbal y conversacional

Contexto: cotidiano

Carácter: profano

Método de registro: video

Medio de grabación: Sony HDR-XR260V

Operador de medio de grabación: Berenice Araceli Granados Vázquez

Coordenadas del registro: no documentado

Palabras clave: relato de tradición oral, mito huasteco, Huasteca veracruzana, cosmovisión nahua, Tenaztitzimtl, maíz

Resumen: se trata de una entrevista con una niña en una comunidad nahua, en ella narra una serie de relatos chuscos vinculados a la lengua nahua, así como algunos mitos mesoamericanos.

Notas: contiene una breve versión del mito del maíz.

Datos del hablante

Nombre: Darina Melisa

Apellidos: Hernández Martínez

Sexo: femenino

Ocupación / oficio: estudiante

Año de nacimiento: 2005

Lugar de nacimiento: Ciudad de México

Lengua materna: español

Otras lenguas: nahua de la huasteca

Escolaridad: quinto de primaria

¿Sabe leer y escribir?: sí

Estado civil: soltera

Notas: se trata de un narradora competente

Material transcrito por: Berenice Araceli Granados Vázquez

Los tres compadres que no hablaban español

(00:00:57)

Arte verbal

MELISA: Eran tres compadres que no sabían hablar en, en náhuatl... en español, y luego, y luego los señores se llevaron a una cantina porque no sabían hablar, este, español, y ahí hablaban puro español. Luego el otro señor escuchó que dijeron “No”. Y luego otro, otro de sus compadres escuchó que dijeron “Sí”. Y luego otro —ese no sé cómo dijeron—, eh: “Como quieras”, así le dijeron. Y luego, y luego, este, entonces y luego, y luego entonces así como después de un ratito nomás ahí estaban luego, luego también, luego así les pasó un rato, y ellos también empezaron a tomar. Y luego un señor dijo:

—Así se empezaron a pelear y se mataron.

Y luego vino la policía y les dijo, les dijo:

—¿Ustedes los mataron?

—Sí [mj].

—Los vamos a llevar a la cárcel.

—No.

—¿Ustedes fueron?

—Como quieras.

Así le empezó a decir [risas] porque no sabían hablar en español [ajá]. Y luego el dueño de la cantina les dijo que no habían matado ellos, porque ellos nada más así contestaron

porque no sabían hablar español [mjm].

BERENICE: ¿Ese te lo contó tu abuelito? Está muy bonito.

Tiopixca: el lugar del costumbre

(00:02:32)

Arte verbal

BERENICE: Oye, ¿y tú has escuchado a, por ejemplo, algo de ahí de Tiopixca? ¿Qué es lo que te han dicho?

MELISA: A mí me dijo mi compañera que, bueno, como es su abuelita la que va a hacer costumbre hasta allá, y luego me contó que también van y luego que, este, que, que, que cuando van allá, como yo también ya he ido una vez, habíamos ido a la milpa hasta allá, está lejos, y pasamos, y luego ahí estaba como una cruz y ahí dos cascadas, entonces pasamos a ver, y dice mi compañera que cuando van a hacer costumbre, nomás le tiran comida en el agua, y como que esa comida se va metiendo abajo de las piedras, dicen que lo jala la sirena [ajá]. Así me contó mi compañera [ajá].

BERENICE: ¿Y se dice algo más, por ejemplo, sabes de alguien que haya visto a la sirena, a quien se le haya aparecido?

MELISA: No.

BERENICE: ¿No, no?, ¿no se dice nada de eso?

MELISA: No.

El ratoncito que se volvió muchacha

(00:03:37)

Arte verbal

BERENICE: ¿A ti te gusta mucho nadar? ¿Sí sabes nadar? ¿Dónde aprendiste?

MELISA: Aquí.

BERENICE: ¿Aquí en el arroyo?

MELISA: Mjm.

BERENICE: Oye, ¿y qué otros cuentos te sabes?

MELISA: Me sé otros de... bueno, namás, mm, que, bueno, está corto, namás que, mm, también nos cuenta a veces cuentos mi abuelito para, así como hacemos pan y vienen mis primas, luego entonces le van a estar diciendo que cuente cuentos y luego nos cuenta, y una vez nos contó que, que, este, en, así como en, este, el... así estaba un muchacho que era muchacho, a, se iba a trabajar en la milpa, así, no tenía con quién vivir, luego a ese muchacho cuando... no tenía quién darle, quién le daba de comer y un, un día, este, cuando fue a ir a su casa, ese, ese muchacho, ya había, ya había tortillas para comer. Así ya le habían hecho, pero no sabía quién era, y mejor, mejor, mejor se decidió en poner un petate arriba con unas tablas y espiar a quien, quien le hace las tortillas. Y cuando vio que era como un ratoncito así, fue, y que ese ratón se convirtió en, en una mujer. Luego que en...él entonces le empezaba a hacer su comida. Y luego que ese, el señor brincó y le dijo qué hacía él, el que le hacía la comida, y le dijo que sí, luego se casaron.

BERENICE: ¿Se casó con el ratoncito?

MELISA: Mjm, pero ya se había hecho una muchacha [ah].

BERENICE: ¿Ese también te lo contó tu abuelito?

MELISA: Sí.

El hombre que se convirtió en burro

(00:05:39)

Arte verbal

BERENICE: ¿Y qué otros te contaba? ¿Te sabes más?

MELISA: Mjm.

BERENICE: A ver, tú sigue, tú sigue.

MELISA: Bueno, también me contó uno que como un señor, un señor robaba mucho, y luego, y luego que como estaban en la cantina, y un día un señor quiso que lo, bueno, como, un señor quiso que, este, que, porque él iba a vender mucho y luego así un, estaba un señor que los asustaba en el camino y luego les quitaba todo el dinero y él se iba. Y, y luego se decidió, porque un, un señor así, este, se quedó, y se quedó en la cantina, que estaba, estaba vendiendo. Y luego, y luego, este, como, como a ese señor, ese señor tenía mucho dinero y él había puesto una trampa para que lo asaltaran, por, para que ese señor, ese señor que roba lo viera, lo convirtieran en, en un burro [mjm] para que pague, para que pague de lo que robó [mjm].

Y luego vio a ese señor, pasó ya, pasó, porque vio que pasaron unos, unos señores pobres que no tienen nada, también van a la milpa y llevaban maíz, luego entonces ese señor, ese señor fue también, los fue siguiendo, y luego querían asaltar a ese señor que estaba esperando que pasen sus abuelitos. Luego entonces, este, ese señor fue y lo querían asaltar y luego le dijo:

—Porque has robado mucho, lo voy a convertir en burro.

Y luego lo convirtió en burro [mjm], luego entonces, entonces, este, entonces ese señor, como vio a los abuelitos que pasaban, fue rápido y los fue persiguiendo. Agarró un mecate y luego, y luego lo amarró, y luego, este, como, lo amarró y luego fue a alcanzar a esos abuelitos que iban y le dijo que, que les presto a su burro por siete años. Y luego ese señor, ya pasaron como unos siete años, y ese señor cuando pasaba por su casa, su esposa de ese señor le pegaba con, con piedra para que no vaya en su casa. Y luego entonces, este, su esposa le pegaba al señor, pero no sabía si era un burro [risas], y luego, y luego, este, entonces pasaron siete años, y le dijo que ya le va a quitar el burro. Y luego le dijo que ya, que si ya aprendió de que no debe robar. Y luego le dijo que sí, y ya lo convirtió en un humano. Y luego, cuando fue a su casa, estaba todo herido y no tenía nada de ropa. Luego le dijo, su esposa le dijo que a dónde estaba. Luego él le dijo que, que siempre él que pasaba, y le pegaba, era él, nada más que lo habían convertido en burro porque robaba. Y luego, y luego ya le dio, y luego así ya, ya, ya, ya se terminó. Y otra vez fueron en la cantina, luego el señor le dice:

—¡Oh, burro!

Y ya nada más ahí [risas].

BERENICE: Ese está muy bonito.

Tenazitzimitl

(00:09:08)

Arte verbal

BERENICE: ¿Te sabes más?

MELISA: Mm, ya no.

BERENICE: ¿Son todos los que te sabes?

MELISA: Mm, ¿otro?

BERENICE: A ver.

MELISA: Bueno, ese... estaba una, una señora que quería mucho a su hija, no quería que se casara ni que tuviera a sus hijos. Pero, pero, pero, este, pero luego, este, pasó como un, un, un, este, un pájaro, y le pasó a dar como una semilla. Luego entonces, luego entonces esa señ..., esa muchacha quedó embarazada. Luego por eso entonces, por eso entonces, este, tuvo su bebé. Y luego dejó dicho que va al arroyo, y ya nació su bebé. Cuando esa, esa señora, esa señora llegó, la que ha tenido su bebé, y esa señora, su, su madre de esa niña, ya había co..., había matado a su hijo de, de la muchacha y luego, y luego lo había hecho en tamales. Y luego cuando ahí, en vez de la cuna, había puesto como una pelota, una tabla y lo había cobijado para que pensara esa, esa muchacha que era un bebé. Y luego entonces la fue a ver:

—No está.

Y luego le dijo primero que coma tamales que lo ha hecho. Y cuando, y cuando lo fue a abrir un tamal, era su pie del niño. Y luego entonces esa, esa, esa, esa señora otra vez, otra vez tuvo su hijo, y luego entonces ese, ese también lo quería matar, pero, pero [mj], pero, este, pero no podía, y luego, como ya estaba grande, no podía y mejor prendió un horno y le dijo quién ganaba en salir vivo y quién no ganaba. Y esa señora primero le dijo al niño que, que él se metiera primero para que él —porque quería que se muriera [mjm]—, y luego entonces ese niño entró y no se quemó, no se murió. Pero luego esa señora entró y sí se murió y se quedó puras cenizas. Y luego, y luego entonces dicen que, este, ese niño, como le llevaba un señor, para, lo iba a tirar en el agua, su ceniza, como esa señora era mala, le tiró y luego ese niño lo pasó a empujar, que no quiere que lo tire, pero luego se tiró todo eso y dicen de que ahí salieron las víboras, los alacranes, los perros y las arañas. Todo de ahí salieron [ajá].

BERENICE: ¿Ese quién te lo contó, tu abuelito también?

MELISA: Mjm.

BERENICE: ¿Y cómo se llamaba ese niño, nunca le puso nombre, en nahuatl?

MELISA: ¿Ese niño [ajá] o el cuento?

BERENICE: El cuento.

MELISA: Ese a mi me dice mi abuelito que se llamaba Tenazitzimitl, así me dijo.

BERENICE: Tenazitzimitl.

MELISA: Mjm.

BERENICE: ¿Y qué significa, sabes?

MELISA: Una, una abuelita que es muy enojona [ah].

IVÁN: Que no quiere a sus nietos.

BERENICE: ¿Tú también te lo sabes?

IVÁN: Sí.

BERENICE: Tenazitzimitl, ajá.

La mujer pájaro

(00:12:36)

Arte verbal

BERENICE: ¿Y te sabes más como esos cortitos o ya no?

MELISA: Ya no tanto.

BERENICE: Pero sí te sabes.

MELISA: Muchos.

BERENICE: A ver síguele [risas].

MELISA: Eh, ya no me sé, pues, unos.

BERENICE: A ver tú también, Iván, ¿te sabes?

IVÁN: ¿Qué?

BERENICE: Cuentos.

IVÁN: Ya, pues, yo vine a escuchar.

BERENICE: Es que están bien bonitos. ¿Tie..., tienes luz? Ah, perfecto, ahí está. Entre los dos.

A ver, ¿pero cuál? ¿Qué cuentan, qué otro cuentan?

MELISA: Ya no me sé.

BERENICE: Sí, sí te sabes.

MELISA: Este, una vez en... ah, ya, ya me acordé, otro, este, donde un señor cazaba, este, así, pájaros, y que luego también, y como tenía muchas balas, dejaba dicho a su esposa que iba, que iba a ir a, a, a cazar pájaros con su pistola. Y luego fue, y cuando en el monte escuchó donde estaba un... así los pájaros, fue y como eran bonitos pájaros, luego un pájaro bajó y se convirtió en una mujer. Y luego le dijo, le dijo que, que ya no ande, ande, ande matando animales y que se coma una de sus vacas porque tiene dinero, así le dijo. Y luego cuando llegó ese señor a su casa le contó todo a su esposa. Luego, que a de veras fue a traer una vaca, ya lo mataron, ya, ya, ya estaba la vaca, y que lo habían puesto agua hirviendo, y que luego nomás lo estaba que se, que lo maten. Y luego que le dijo a su esposa que se iba a morir, se iba, se iba a dormir en, en el banco, y cuan, y cuando lo estaban despertando ya no pudo despertar porque ya se murió. Y namás la vaca, con eso lo enterraron [risas].

El muchacho pájaro

(00:14:42)

Arte verbal

BERENICE: ¿Ese también te lo contó tu abuelito? ¿Todos estos te los ha contado tu abuelito?

MELISA: Mjm.

Berenice: ¿Tú también ya los habías escuchado? ¿no? A ver, ¿te sabes más?

MELISA: Nomás otro.

BERENICE: A ver.

MELISA: Mmm, este estaba un, una, una una muchacha que iba a traer un, que estaba acarreando agua así del pozo, y que luego, como había cirguelas y un pájaro lo estaba moviendo, porque eso se convertía en un humano, y luego entonces ese, porque a ese pájaro le gustaba mucho la, la muchacha, por eso cada vez que la muchacha iba a traer agua, el pájaro también iba, y también...

IVÁN: ¿En qué íbamos?

MELISA: [Y la muchacha...] Y la muchachas también, también así [risas], y luego la llevó, la llevó a, a su casa del pájaro, le dijo ese muchacho que él lo iba a llevar a su casa, el muchacho se convirtió en humano, y luego fueron a su casa de la muchacha y se quedó ahí como siete años, otra vez se quedó.

Y luego, y luego, esa mucha, esa mucha, la muchacha le dijo al, al otro, este, al pájaro que se había convertido en muchacha le dijo que quiénes son sus papás, dónde viven, los quiere conocer. Y luego entonces, este, entonces ese, ese, ese, ese pájaro le dijo que, que si quiere ir que vayan, pero van ir volando, porque era un pájaro. Y luego, como la muchacha no sabía cómo hacerse pájaro para ir volando hasta su casa del muchacho, entonces le dijo que, que dé seis marometas y se va a convertir en, en pájaro, pero primero lo hizo el muchacho, dio seis marometas y luego se convirtió en pájaro, y luego esperó a esa, esa muchacha que, que dé, que dé diez marometas también para convertirse en pájaro, y lo hizo, pero luego, luego ya fueron a su casa y era, vivían en una piedra que se estaba así como rota, y luego tenía como algo, una piedra así. Y luego ahí se queda..., ahí fueron y cuando fueron, como esos pájaros comían pura carne de animales, puro hueso, pura carne así con sangre, así comían, y luego ese señor también fue y luego, y luego, este, este, le, le dijo, le... empezaron a comer, ese muchacho ya empezó a comer, pero la muchacha no puede comer eso. Y luego entonces,

entonces, ese también, este, también, también así la, la quería empezar a comer.

Y también se quedaron allá siete años. Y luego esa muchacha tuvo un hijo que también lo fueron, lo llevaron a la escuela, y cuand..., y como ese niño era muy travieso, así muy peleonero, que cuando él quería jugar con sus amigos nomás los tocaba, que ya les dolía porque como que les pegaba muy fuerte, y que cuand..., cuando quiere jugar con ellos los empuja tantito y ya se van a caer y les duele [risas], se lastiman, y luego que nadie podía jugar con él, y luego nomás ahí lo dejaban encerrado, ya no lo llevaban a la escuela [mjm]. Y ya, ya no me sé otro [mjm].

IVÁN: Colorín, colorín colorado este cuento se ha acabado [risas].

El final

(00:18:43)

Conversación

BERENICE: ¿Ya no te sabes más?

MELISA: Ya no.

BERENICE: Ay, qué, cuántos te sabes, muchísimos, nunca había escuchado tantos cuentos juntos.

IVÁN: Yo menos.

BERENICE: ¿Tú menos? ¿Y los cuentas, o sea, se los cuentas a tus amigos o...?

MELISA: No, me sé otros más, pero, pero se me olvidan.

BERENICE: ¿Te sabes otros? ¿Y no te acuerdas ahorita de otros? ¿Y cuándo los cuentas estos cuentos o cuándo te los cuenta tu abuelito?

MELISA: Nomás a veces.

BERENICE: ¿Pero, o sea, en la noche, en la mañana?

MELISA: Ajá, en la noche, en la noche cuando ya nos dormimos, a veces [ajá].

BERENICE: ¿Se los cuenta cuando se van a dormir?

MELISA: Ajá.

BERENICE: Te truena el codo, ¿te lo lastimaste?

MELISA: Sí, porque cuando te vas a pegar aquí, como que te va a dar toques, y me pegué en la silla, y luego me dolía, y ahora por eso hago así [truena su codo] [risas].

BERENICE: A mí la rodilla me truena así.



[DIÁLOGOS DE CAMPO / CRÓNICAS VISUALES]

Tepexpan: la Danza de los Serranos

Alejandra Cruz Flores
Diego Javier Gómez Ortiz
Kabir Eduardo Celaya Vázquez
Renato Israel Ríos Campos

Proyecto del
LANMO



Danza nocturna / Alejandra Cruz Flores / 2018



En el año 2018, un equipo de documentación del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO)³⁰ realizó una estancia en la localidad de Tepexpan. Durante la visita se documentó la Danza de los Serranos, un evento cultural y religioso de gran importancia que es parte de los festejos anuales realizados en honor del Señor de Gracias, patrón de dicha localidad.

Esta danza tiene su origen en una fusión cultural de dos épocas características de la historia de México: la prehispánica y la virreinal. Geográficamente, se ubica en el municipio de Acolman, al noroeste del Estado de México, aunque sus vestigios pueden rastrearse en los límites colindantes con los estados de Puebla y Veracruz.

Se compone de distintos personajes, secciones y pasajes que se basan en un discurso teatral del que no hay un origen claro. Los danzantes que participan son 400, aproximadamente, entre adultos, jóvenes, niños y niñas de hasta quince años. Los adultos, principalmente, bailan para que se les cumpla una petición o para agradecer al Señor de Gracias por un don o una buena vida.

La celebración comienza el 3 de mayo o Día de la Santa Cruz. Posteriormente, ocurren festejos durante quince días más, de los cuales se baila únicamente los domingos y los lunes, o en ocasiones extraordinarias, como cuando fallece algún viejo danzante.

Este evento genera un gran impacto tanto en aquellos que bailan como en aquellos que lo presencian, dado que se realiza, prácticamente, durante todo el día, sin descanso y sin importar las condiciones climáticas. El número de espectadores crece año con año, y llegan visitantes del interior de la república y de otros países.

Debido a la riqueza e importancia de esta práctica cultural, el LANMO comenzó un proyecto de investigación, documentando videográfica y fotográficamente algunas actividades que giran en torno a la realización de esta y otras danzas: la decoración del pueblo, los festejos y comidas, así como los recorridos de los danzantes por las calles de Tepexpan. De igual manera, se llevaron a cabo entrevistas con varios participantes, organizadores y antiguos danzantes de la comunidad a fin de preservar la memoria histórica y personal de aquellos que viven esta tradición.

Renato Israel Ríos Campos

30 Equipo conformado por Alejandra Cruz Flores, Andres Arroyo Vallín, Diego Javier Gómez Ortiz, Julissa Bolaños Calderón, Kabir Eduardo Celaya Vázquez, Nayeli Rodríguez Flores, Patricia Huerta Lozano y Renato Israel Ríos Campos.



Interior iglesia / Alejandra Cruz Flores / 2018



Detalles en arreglo / Alejandra Cruz Flores / 2018

Letrero / Kabir Eduardo Celaya Vázquez / 2018







Danza en la calle / Diego Javier Gómez Ortiz / 2018



Procesión / Diego Javier Gómez Ortiz / 2018



Cascabeles y bastones / Alejandra Cruz Flores / 2018



Danza en la cruz / Alejandra Cruz Flores / 2018

Serranas / Alejandra Cruz Flores / 2018



Danza de los serranos / Alejandra Cruz Flores / 2018





Negrito / Alejandra Cruz Flores / 2018





Zorro / Alejandra Cruz Flores / 2018





Danza del Negro / Alejandra Cruz Flores / 2018



Danza y descanso / Alejandra Cruz Flores / 2018

Castigo / Diego Javier Gómez Ortiz / 2018







Discurso / Diego Javier Gómez Ortiz / 2018



Ángel / Diego Javier Gómez Ortiz / 2018





Castillo / Kabir Eduardo Celaya Vázquez / 2018



[DIÁLOGOS DE CAMPO / CRÓNICAS VISUALES]

RESEÑAS

[DIÁLOGOS DE CAMPO]



Gilles Lepore, Maciej Madracki y Michal Madracki. *Sin ruido, los figurantes del desierto*

Polonia-Francia: MML, 2017; 65 min.

Por: Derek Hinojosa Del Angel

A través de relatos de artistas anónimos, la obra *Sin ruido, los figurantes del desierto* explora la situación social y cultural que se vive en Uarzazat, una pequeña ciudad al sur de Marruecos. El documental fue dirigido y producido en el año 2017 por el colectivo MML, integrado por los cineastas Gilles Lepore, Maciej Madracki y Michal Madracki. En medio del desolado y caluroso desierto, un grupo de artistas logra superar las problemáticas sociales en las que está sumergida su ciudad, y crea un puente cultural con los medios limitados que están a su alcance. Su objetivo es salir de la marginalidad y conocer el mundo del cine occidental.

El hilo narrativo del documental se compone de una serie de entrevistas hechas a varios artistas que viven en Uarzazat. La cámara los encuadra en *close-up*, los enfoca delante de un fondo negro, y ellos, con sus dotes histriónicos, se encargan de narrar sus incursiones en el polvoso y caluroso mundo del cine. Las escenas de entrevistas se intercalan con imágenes de la ciudad. Las locaciones están montadas en inmensas planicies donde aparece el equipo de grabación, cuyas cámaras austeras captan a los actores caracterizados con vestimentas religiosas o mitológicas para interpretar a Jesús o a un cíclope.

Las entrevistas se adentran en la intimidad de los artistas y muestran sus historias de vida, las ideas que generan para poder crear otra realidad a partir del cine y la forma en que lo hacen cotidianamente. Sus voces salen de la oscura marginalidad y hablan con crudeza de su contexto social, así como de las alegrías y esperanzas que les ha aportado la cinematografía. Esas voces han estado en el anonimato por años, y el documental les permite mostrar a los que están más allá del desolado desierto lo que les ha entregado el cine y lo que ellos le han entregado para que permanezca vivo en un lugar inimaginable.

Agnès Varda (directora). *Rostros y lugares*

Francia: Ciné Tamaris, Arte France Cinéma y Rouge International, 2017; 90 minutos.

Por: Laura Márquez

Rostros y Lugares es un documental dirigido en el año 2017 por Agnès Varda con la participación especial del fotógrafo JR. Ambos viajan por varios pueblos de Francia, como Chérence o Bonnieux, para fotografiar a sus habitantes. A través de un mosaico apetecible de dibujos, fotografías e historias, y abordando un camión equipado, Agnès Varda y JR muestran la cotidianidad de la vida con un sentido poético.

Cada rostro y lugar que fotografían esconde una historia que de vez en cuando aparece en el documental. Por ejemplo: una mujer que creció en un pueblo minero y que se niega a abandonarlo, un hombre que trabaja ochocientas hectáreas en el campo en completa soledad, o un obrero hablando de su jubilación y el vacío que siente al dejar la fábrica. “El arte es para sorprender”, dice otro obrero al ver su rostro plasmado en la pared.

La relación entre Agnès Varda y JR representa la cercanía que existe entre la juventud y la vejez cuando hay una amistad de por medio. Ambos entablan conversaciones sobre temas como la muerte, el apego o desapego a los lugares, la ceguera, por mencionar algunos.

Un documental con matices caseros en cada secuencia: las personas se toman selfies frente a los murales fotográficos, los artistas platican mientras toman té en alguna cafetería, los obreros trabajan, el mar se mece y los vagones del tren avanzan. Todo esto para cerrar con un último recorrido y el encuentro sorpresa con un antiguo amigo de Agnès: Jean-Luc Godard.

Víctor Hernández Vaca. *La mata de los instrumentos musicales huastecos*

Texquitote, San Luis Potosí. México: COLMICH, 2017: 236 pp.

Por: Víctor Manuel Avilés Velázquez

A diario, inmensidad de músicos tocan sus instrumentos, los palpan, los sienten y los hacen parte de sus cuerpos. Sin embargo, ¿cuántos de ellos conocen el origen, el taller o la fábrica de donde provienen? ¿Cuántos saben del procedimiento y de los materiales que son necesarios para construirlos? En México, el estudio de estos procesos ha sido poco atendido por las investigaciones históricas, antropológicas y etnomusicológicas, a pesar de que la práctica de la construcción instrumental es un eslabón indispensable en las diversas culturas musicales. Víctor Hernández Vaca es un investigador especializado en esta materia, y es con su libro, *La mata de los instrumentos musicales huastecos*, que da un ejemplo sobre el estudio y análisis de la laudería a partir de distintas herramientas teóricas, así como de la metodología del trabajo de campo aplicada al caso específico de la comunidad Texquitote, municipio de Matlapa, San Luis Potosí.

Lo que pudiera pensarse como un puro proceso mecánico, técnico, es en realidad un entramado de saberes y cosmovisiones que tienen como expresión final una gama de instrumentos que representan la tradición festiva y ritual de la música huasteca: guitarra huastanguera, violín, jarana, rabel, arpa, cartonal, entre otros. La laudería de Texquitote tiene detrás de sí una tradición de cuatro siglos, la cual está impresa en los distintos individuos de la comunidad que la perpetúan y hacen de ella un oficio.

Un hombre sueña que otro hombre (un santo o señor de la tierra) le enseña a fabricar una guitarra, un violín, un rabel u otro instrumento de su tradición, y cuando despierta y se dirige a sus herramientas descubre que puede llevar a la práctica lo que aprendió de su maestro. Así adquiere el don, al cual y por el cual deberá agradecer y guardar respeto. Por ello, sabe que para cada instrumento existe una ceremonia específica, y cuando, por ejemplo, debe construir una pieza dedicada a la música divina, activa todo un ritual que de no llevarse a cabo implicaría el fracaso de su empresa.

¿Cuáles son las técnicas que la divinidad enseña a los lauderos? ¿Qué significados existen detrás de esas técnicas y cuál es la conexión crucial entre los instrumentos y sus hacedo-

res? Estas y otras preguntas son atendidas por Víctor Hernández Vaca en este libro pionero de una disciplina naciente que él mismo ha acuñado como *etnolaudería*.

Gabriela Badillo (directora). Hola Combo, Canal Once et al. (productores). *Cómo llegó el conejo a la luna*

México Independiente, 2016; 2 minutos.

Por: Ismael Herrera Romero

El proyecto *68 voces-68 corazones*, fundado por Gabriela Badillo, se ha encargado de recopilar, animar y traducir cuentos en lenguas originarias de México. *Cómo llegó el conejo a la luna* es parte de ese trabajo. En él se narra una historia etiológica que explica por qué este animal puede ser visto en el satélite de nuestro planeta: como el conejo sabe que el diluvio que inundará la Tierra está a punto de llegar, advierte a un hombre de que ya no es tiempo de sembrar y, en lugar de ello, debe construir un cajón lleno de provisiones que les permita sobrevivir. Llegada la inundación, el hombre, su familia y el conejo se quedan atorados en el cielo. Al percatarse de lo cerca que está del sol, el conejo intenta llegar a éste y, como el calor se lo impide, sube a la luna. Al hacerlo, sin embargo, pierde la oportunidad de volver a la Tierra una vez que la inundación pasa.

Producido en 2016 por Hola Combo, Canal Once, la Comisión Nacional para el desarrollo de los pueblos Indígenas (CDI) y el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), entre otras dependencias, el cuento de dos minutos es la adaptación de un material oral recopilado en la lengua huasteco del occidente. El trabajo de recopilación fue realizado por Francisco Martínez de Jesús y publicado en el libro *An tilabti tenek (Relatos huastecos)*, encargado por la Dirección General de Culturas Populares en 1994. Esta obra, de acuerdo con la Enciclopedia de la Literatura en México, “agrupa 18 narraciones en las que uno de los temas principales es el origen de los elementos naturales por virtud de los dioses y de acuerdo con los actos del hombre” (ELEM, s/f). La ilustración, por otro lado, fue llevada a cabo por María García Lumbreras, diseñadora gráfica, animadora e ilustradora egresada de la Universidad Tecnológica de México (UNITEC), quien trabaja con una mezcla de técnica tradicional y digital que busca potenciar las texturas y sensaciones en sus trabajos.

Cómo llegó el conejo a la luna es, con toda seguridad, un extraordinario fruto del proyecto liderado por Badillo. Es, de igual forma, una muestra de que efectivamente *68 voces-68 razones* cumple con su misión de revivir y reivindicar los relatos de las culturas originarias, echando mano de múltiples disciplinas, fuentes y especialistas que, de manera conjunta, visibilizan e inculcan el respeto y reconocimiento a los pueblos que siguen vivos, a pesar de que muchas veces este aspecto se pase por alto.

Zavala Gómez del Campo, Mercedes y Alejandra Camacho Rúan.
Manual para la recolección de literatura de tradición oral

México: El Colegio de San Luis, 2018; 72 pp.

Por: Rosario Natalí Robles Cira

Manual para la recolección de literatura de tradición oral, escrito por Mercedes Zavala Gómez del Campo y Alejandra Camacho Rúan y publicado por El Colegio de San Luis, es un libro dirigido a los investigadores, estudiantes y, en especial, a los recopiladores de literatura de tradición oral con poca o nula trayectoria en el trabajo de campo. Es una guía práctica que, a partir de la experiencia de las autoras, brinda sugerencias para realizar un trabajo eficaz y agradable, por medio de unos sencillos pasos que el recopilador debe tomar en cuenta antes de salir a buscar sus materiales orales.

El libro cuenta con siete apartados, en los cuales se contemplan los preparativos previos a la recopilación y se ofrecen, de manera general, definiciones de los géneros de la literatura tradicional mexicana y una exposición de los motivos y personajes más recurrentes. También se dan algunas recomendaciones sobre el equipo técnico, el desarrollo de la entrevista, las posibles preguntas que el investigador debe considerar, y los puntos claves posteriores a la recopilación, como la transcripción y edición del material recopilado. Sumado a esto, hacia el final del libro se incluye bibliografía y un apartado sobre acervos de literatura de tradición oral que pueden consultarse. De este modo, en tan solo sesenta y ocho páginas, los lectores podrán encontrar información útil para realizar un mejor trabajo de campo.

Diálogos de Campo año III, número 1, julio-diciembre de 2020, del Laboratorio Nacional de Materiales Orales, se terminó de editar el 14 de junio. En su composición, a cargo de Alejandra Cruz Flores, se utilizaron los tipos Bell MT de 9, 11 y 12 pts.; Chivo de 10, 13 y 14 pts., y Verlag de 9, 10, 11 y 14 pts. Cuidaron la edición, Berenice Granados Vázquez y Víctor Manuel Avilés Velázquez.

