



ARPAS

DE NORTE A SUR

TRADICIONES DEL MÉXICO INDÍGENA



INPI

INSTITUTO NACIONAL
DE LOS PUEBLOS
INDÍGENAS



CDI
787.972
C65a

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas

Arpas de norte a sur: tradiciones del México indígena / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas ; coord. Octavio Murillo Alvarez de la Cadena ; selección musical Aurora Valderrama Maldonado ; textos José Espinosa Sánchez, Camilo Camacho Jurado y Enrique Pérez López ; grabación Leonardo Martínez, Francisco Nacamendi, Julio Gómez ; edición y masterización Diego Alonso López Hernández ; diseño Azucena Guadalupe Andrade López ; corrección de estilo Patricio Romeu Rábago ; fotos Carlos Guizar y Netza Gramajo. México : CDI, 2017.

1 disco compacto (66min., 54seg.) + 1 libro (96 p.).

Contenido: Coton chil [son] (4 min., 6 seg.) / [son de alabanza] (2min., 31 seg.) / [son] (8 min., 52 seg.) / Beel ajk'ot [son] (2 min., 05 seg.) / Pristita chula [canción ranchera] (2 min., 43 seg.) / El puerto de Maruata [canción ranchera] (2 min., 11 seg.) / La costeñita [son de tarima] (3min., 43 seg.) / El zanate [son de tarima] (2min., 51 seg.) / La alegría [tsacam soon] (1 min., 41 seg.) / La ofrenda [tsacam soon] (2 min., 32 seg.) / La medianoche [tsacam soon] (3 min., 22 seg.) / [son de costumbre] (6 min., 09 seg.) / [son de costumbre] (6 min., 09 seg.) / [música para Pascola] (6 min., 31 seg.) / El llanto del general Pesqueira [música para Pascola] (2 min., 33 seg.) / La bruja [son jarocho] (2 min., 54 seg.) / Las chiapanecas [son] (1 min., 48 seg.) / La Cumbamba [son jarocho] (3 min., 45 seg.) / El torito jarocho [son jarocho] (4 min., 37 seg.).

ISBN 978-607-718-069-2

1. ARPAS INDIGENAS - GRABACIONES FONOGRAFICAS. 2. MUSICA INDIGENA - SONES DE ALABANZA - CANCIONES RANCHERAS - SONES DE TARIMA - SONES DE COSTUMBRE - TSACAM SOON - SONES JAROCHOS - GRABACIONES FONOGRAFICAS. 3. PUEBLOS INDIGENAS DE MEXICO - TSOTSILES DE CHIAPAS - NAHUAS DE MICHOCACAN - NAHUAS DE GUERRERO - TONACOS DE PUEBLA - TENEK DE SAN LUIS POTOSI - AFROMEXICANOS DE VERACRUZ - GRABACIONES FONOGRAFICAS.

Primera edición: 2017

© 2017 Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Av. México Coyoacán 343, Col. Xoco, Del. Benito Juárez, CDMX.

ISBN 978-607-718-069-2

Esta publicación es una obra intelectual protegida en favor de su productor. La titularidad de los derechos contenidos en la misma se encuentra reconocida y protegida conforme a la Ley. Se prohíbe su reproducción parcial o total, aun de carácter privado, alquiler o ejecución pública por cualquier medio. Quedan reservados los derechos de autor y de intérprete de las piezas musicales y textos que aparecen en esta obra.

Impreso y hecho en México.

Presentación	4
La Fonoteca Henrietta Yurchenco	8
Arpas de norte a sur. Tradiciones del México indígena	14
Arpas indígenas de México	28
Laudería chamula: generadora de identidad musical en la región tsotsil y tseltal de Chiapas	63
Snich'nab Chul Vinajel	70
Músicos de Tajleivilhó, Larráinzar	72
Músicos de San Juan Cancuc	74
Yik'al K'op	76
Músicos de Pómaro, Aquila	78
Grupo Cultural Coahuixcas	80
Músicos de Santa Bárbara, Aquismón	82
Músicos de Tanlajás	84
Músicos de Pantepec	86
Músicos de Pótam y Vícam	88
Cristina Cabrera	90
Fina Estampa	92

PRESENTACIÓN



El Gobierno de la República ha trabajado con el conjunto de los mexicanos en hacer de México una sociedad de derechos, en la que garantizar el ejercicio de los derechos sociales sea el cauce para construir un México Incluyente sustentado en una política social orientada a la equidad, cohesión social e igualdad sustantiva. Un México Incluyente que tiene como uno de sus objetivos fomentar el bienestar de los pueblos y comunidades indígenas, fortaleciendo su proceso de desarrollo social y económico, respetando su cultura.

En atención a ello, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) tiene como uno de sus ejes estratégicos la preservación y el fomento del patrimonio cultural de los pueblos originarios. De este modo, para el Gobierno de la República es prioritario dar a conocer esta riqueza cultural, fomentar el orgullo de nuestra identidad nacional, así como revalorar a los pueblos indígenas como parte fundamental de un país pluricultural. Evidenciar la estrecha relación entre los pueblos originarios y el resto

de la población representa fincar un frente nuevo contra la discriminación y extender nuevas manos para lograr una sociedad más democrática.

Para lograr la igualdad y el respeto entre mexicanos, no basta la promulgación de leyes, sino la aplicación diaria de ellas por parte de los ciudadanos, la transformación de nuestro pensamiento social y el acercamiento a los pueblos indígenas, de quienes hemos heredado gran número de tradiciones, como el patrimonio sonoro. El conocer la riqueza musical de México es fomentar el orgullo hacia los pueblos originarios que la recrean y resignifican en cada interpretación. Teniendo lo anterior como marco de acción, en la CDI impulsamos dos importantes encuentros sobre arpas indígenas, debido a que México es el país con la mayor diversidad de arpas populares en el mundo.

De dichos encuentros procede la edición de este fonograma, el cual recoge las grabaciones realizadas a partir de las presentaciones de los doce grupos seleccionados, procedentes de seis pueblos indígenas representativos de la geografía nacional. Esta obra forma parte, además, de las conmemoraciones por el 70 aniversario de la fundación del Instituto Nacional Indigenista, predecesor de la CDI, institución que a su

vez celebra 15 años de trabajo al servicio de los pueblos indígenas de México.

Estamos comprometidos con el desarrollo integral de los pueblos indígenas, con la difusión y valoración de las prácticas culturales tradicionales que forman parte de un patrimonio tanto nacional como de la humanidad, riqueza que denota la convivencia de elementos de orígenes totalmente distintos, fusionados en músicas que demuestran la gran vitalidad y energía creativa de los pueblos originarios de México. Con ello, contribuimos a cumplir con los grandes objetivos que como nación nos hemos propuesto.

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.



FONOTECA HENRIETTA YURCHENCO*

Una fonoteca es un lugar que conserva, documenta y hace posible el acceso al universo sonoro que forma parte del patrimonio cultural de los pueblos y naciones. En el México indígena, ese universo comprende los sonidos de las comunidades y su entorno natural, así como las lenguas, las ideas, las historias, los mitos, las costumbres, los conocimientos tradicionales y, por supuesto, la música, relacionada con la fiesta, la danza, el ritual o simplemente como arte. Estas sonoridades dan identidad a todos los mexicanos, por lo que las grabaciones constituyen tesoros documentales con valor histórico, etnográfico y musical.

En la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), la fonoteca es uno de los cinco acervos nacionales que representan a los pueblos indígenas de México. Tiene el nombre de Henrietta Yurchenco (1916-2007) como reconocimiento a la trayectoria de esta pionera ejemplar para

* Por Octavio Murillo Alvarez de la Cadena, Director de Acervos de la CDI.

todos los etnomusicólogos mexicanos, quien, además de haber sido la primera mujer y la segunda persona en registrar la música indígena del país, donó a la institución los registros que realizó a lo largo de casi cinco décadas.

Sin duda alguna, parte del valor de la fonoteca radica en su complementariedad con el resto de los acervos de la CDI, que en su conjunto representan una de las colecciones del patrimonio indígena de México más importantes en el mundo, pues conservan documentos, imágenes, audiovisuales y objetos de los pueblos originarios de México, que datan desde el siglo XVII a la fecha, los cuales han sido coleccionados desde la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1948. Además de la Fonoteca Henrietta Yurchenco, los acervos son el de Arte Indígena, el de Cine y Video Alfonso Muñoz, la Biblioteca Juan Ruflo y la Fototeca Nacho López, así como una serie de archivos históricos y centros de documentación en las entidades federativas, una red de tres Museos Indígenas y colecciones que se pueden consultar en otras dependencias y estados de la república.

Actualmente, la Fonoteca Henrietta Yurchenco de la CDI contiene 12,816 fonogramas o registros del patrimonio sonoro de los pueblos indígenas de México; es un acervo importante por su



grado de especialidad. Esta cantidad de ítems —como se denominan los fonogramas para efectos de su inventariado y clasificación— se organizan y catalogan en seis fondos: Etnomusicología, Cine y video, Radiodifusoras Culturales Indigenistas, Eventos institucionales, Producciones internas INI-CDI y Producciones externas. La mayoría de los fonogramas son cintas de carrete abierto, que también evidencian la historia de las tecnologías de grabación, y existe otra buena representatividad de soportes analógicos y digitales, entre los que destacan los registros en DAT, Mini disc, CD, casete, disco LP y, últimamente, el almacenamiento electrónico.

En la fonoteca de la CDI se encuentran colecciones sobresalientes, además de las grabaciones de Yurchenco, como los primeros registros de música indígena realizados en 1890 por Carl Lumholtz en la Sierra Tarahumara y el Gran Nayar; los 50 Encuentros de Música y Danza Indígena que datan de la década de 1970 y que tienen un reconocimiento como Memoria del Mundo por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), así como la música tradicional y las expresiones contemporáneas en lenguas originarias. La conformación de los fondos del acervo se remonta a la acción del Archivo Etnográfico Audiovisual que creó el INI en 1977 para documentar y fomentar el conocimiento de los indígenas mexicanos.

En el presente, los fonogramas se almacenan en una bóveda de conservación de alta precisión con controles de humedad, temperatura y contaminantes, con condiciones especiales de iluminación y en mobiliario libre de estática y vapores químicos que pudieran deteriorarlos. Lograr que un fonograma con más de 40 años de vida sea reproducible en el presente

es, asimismo, una tarea ardua que requiere tanto de la tecnología como de operadores muy especializados, así como de cuidados de los equipos de reproducción antiguos. Los procesos de digitalización para preservar el sonido se han ido actualizado recientemente, convirtiendo a la CDI en una institución de vanguardia en materia de salvaguardia del patrimonio cultural, ya que ha invertido en complejos equipos y sistemas que garantizan la transmisión al futuro del sonido grabado, en las mejores condiciones disponibles.

Las grabaciones de rituales, danzas, melodías, instrumentos musicales y lenguas indígenas de la fonoteca son utilizadas con diversos fines, desde la investigación hasta la recreación. Sin embargo, el uso más importante que tienen es el consumo directo por las comunidades indígenas, pues los audios se transmiten en las veintiuna frecuencias que conforman el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas de la CDI. En los casos en que las piezas dejan de ser conocidas por los pueblos, muere un intérprete local importante o incluso una categoría musical se encuentra en riesgo de desaparecer, los fonogramas se convierten en un modelo para la reproducción, rescate y resignificación de la música tradicional.

Mediante la presente publicación, que representa a los pueblos nahua,



tének o huasteco, totonaco, tseltal, tsotsil y yaqui, así como a los afromexicanos, se pretende hacer más accesible al público en general la música de los pueblos originarios de los estados de Chiapas, Guerrero, Michoacán, Puebla, San Luis Potosí, Sonora y Veracruz. Así, la Fonoteca Henrietta Yurchenco contribuye a fortalecer y divulgar el patrimonio cultural indígena, en este caso, el que involucra a las arpas. Con su diversidad de formas y estilos de tocarse, de fabricarse, de afinarse e incluso de transportarse, estos extraordinarios instrumentos representan una importante riqueza nacional, dado que son testimonio de las transformaciones históricas y del potencial creativo de los pueblos de México, además de que están presentes en ámbitos ceremoniales, festivos e incluso en mitos y leyendas populares.

Por lo tanto, el presente fonograma es un reconocimiento a las tradiciones musicales de los pueblos indígenas y afrodescendientes de todas las latitudes de México, cuyas relaciones han sido históricamente escasas. Los dos Encuentros Nacionales de Arpas Indígenas y Afromexicanas que se celebraron en Chiapas en 2015 y 2016, de los cuales proceden las grabaciones, fueron la vía para constatar y, a la vez, contrarrestar este fenómeno y estimular el diálogo intercultural. El disco se acompaña de las brillantes contribuciones en texto de José Espinosa Sánchez, Camilo Camacho Jurado y Enrique Pérez López, a quienes la fonoteca extiende un sincero agradecimiento por hacer posible la publicación de este volumen, que sin duda fortalece la divulgación del arte de los músicos indígenas que participaron en los encuentros, portadores de la más extraordinaria riqueza cultural de México.



ARPAS DE NORTE A SUR TRADICIONES DEL MÉXICO INDÍGENA *

Encuentros de Arpas Indígenas y Afromexicanas, 2015 y 2016

Con el propósito de conmemorar el Día Internacional de los Pueblos Indígenas, en agosto de 2015 y septiembre de 2016 la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) organizó, a través de su Delegación en el Estado de Chiapas, el primer y segundo Encuentro Nacional de Arpas Indígenas y Afromexicanas, en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez. Con el apoyo de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (Unicach) y el Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía (SCHRTVyC), ambos encuentros se realizaron en el Auditorio Universitario de la Unicach y se difundieron a través de las señales de radio y televisión del SCHRTVyC, de Radio Unicach FM y las radiodifusoras culturales indigenistas de la CDI. En 2016, además, se realizó un concierto al aire libre en las escalinatas del Parque Bicentenario, con el apoyo del Instituto Tuxtleco de Arte y Cultura.

* Por José Espinosa Sánchez, antropólogo y director del Centro Coordinador para el Desarrollo Indígena en Copainalá, Chiapas, y de la radiodifusora XECOPA La Voz de los Vientos, de la CDI.

Estos encuentros reunieron a diversas agrupaciones de música tradicional que mantienen el arpa como elemento fundamental en su dotación instrumental y simbólica, así como a la concertista internacional Cristina Cabrera, originaria de Xalapa, Veracruz. De esta manera, en los encuentros se dieron cita representantes de los pueblos yaqui de Sonora, nahua de Guerrero y de Michoacán, tének de San Luis Potosí, totonaco de Puebla, tseltal y tsotsil de Chiapas, y afromexicano de Veracruz, quienes ejecutaron piezas de su repertorio ceremonial y tradicional en las presentaciones públicas, pero que también compartieron sus saberes en los foros para el intercambio de experiencias.

Además, en ambos encuentros se contó con la participación de especialistas para la exposición de cuestiones académicas, etnográficas y etnomusicológicas relacionadas con el uso, fabricación, ejecución e importancia ceremonial y ritual del arpa. Estas exposiciones, a manera de conversatorios, se enriquecieron con las aportaciones de los propios ejecutantes e integrantes de las agrupaciones musicales indígenas.

El país con la mayor diversidad de arpas

De acuerdo con los especialistas, México es el país con mayor número de variantes regionales del arpa popular diatónica a nivel mundial, diversidad que se refleja claramente en la tradición

musical de pueblos indígenas y afromexicanos asentados en los estados de Chiapas, Guerrero, Michoacán, Oaxaca, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora y Veracruz, principalmente. La difusión y conocimiento de esta pluralidad, sin embargo, se ha visto opacada ante el desarrollo histórico y la fuerte presencia popular del arpa jarocho puesto que, como diría el maestro Raúl Hellmer, “entró por Veracruz la música que fue, digamos, como la materia prima para estructurar posteriormente los sones nacionales.”¹

Sobre la introducción del arpa en el gusto musical de los pueblos indígenas de México, el profesor Andrés Barahona Londoño, del Instituto Veracruzano de Cultura, ha elaborado las siguientes notas:

En 1519, junto con Hernán Cortés desembarcó un soldado músico valenciano mencionado por Bernal Díaz del Castillo, como el Maese Pedro el del arpa, quien trajo la primera a tierra firme. Se trataba seguramente de la típica arpa medieval, de menos de un metro de altura y mástil curvo. Obviamente este soldado que después de la conquista montó una academia de música en Texcoco, no enseñaba música sacra; por el contrario, él y seguramente muchos otros españoles más, durante sus festejos profanos ejecutaban bailes y cantaban las canciones de sus respectivas regiones de origen, principalmente Galicia, Extremadura y Andalucía. Así que los indígenas que convivieron con ellos escucharon también toda una serie de villancicos, zéjeles, coplas, tonadas, entre

¹ *Folklore mexicano* (LP), vol. II *Antología del son jarocho*, grabación, notas y foto de Raúl Hellmer, México, Trébol MUSART, T-10535.

otros tantos géneros musicales peninsulares que solían acompañarse con vihuela de mano, arpa y violín ; precisamente los principales cordófonos del son mexicano.

Los misioneros evangelizadores muy pronto se dieron cuenta de la utilidad de recurrir a la música para ganarse a los naturales. En este sentido, la enseñanza musical y como parte de ella el uso del arpa para acompañar ceremonias litúrgicas, jugó un papel determinante como herramienta de conversión del indio al cristianismo. Entre los primeros que destacan en esa labor se cuenta a Fray Pedro de Gante, quien llegó el 30 de agosto de 1522 al puerto de Veracruz. Se trasladó a pie a Texcoco y en dicha ciudad fundó la primera escuela de cultura europea que hubo en América, en la que la enseñanza musical ocupó un lugar preponderante desde su fundación en el año de 1523. No menos importante es la figura de Fray Toribio de Paredes mejor conocido como Motolinia. Si bien es cierto que estas dos importantes figuras no enseñaron directamente la ejecución del arpa, sí desempeñaron un papel determinante en su promoción y contribuyeron enormemente para que el arpa se extendiera en Nueva España, como un instrumento de la música sacra, sobre todo en el ámbito indígena.

Por su parte, la música que tocaron y desde luego también enseñaron músicos como el Maese Pedro, soldado de Cortés, era de corte festivo y se relacionaba con los bailes populares y las celebraciones que realizaban para su esparcimiento los militares, encomenderos y demás pobladores de origen peninsular vecindados en Nueva España. Los indígenas que tuvieron acceso a este tipo de eventos, seguramente aprendieron las modalidades correspondientes con la misma celeridad con que dominaron la música sacra. Es por ello que podemos suponer que desde muy temprano en la Colonia, los indígenas comenzaron a

pulsar el arpa, y así al imitar a los españoles poco a poco –al principio quizás incluso sin proponérselo– fueron desarrollando un estilo propio.²

Al paso del tiempo, ese “estilo propio” se convirtió en una gran diversidad de formas musicales desarrolladas por los pueblos originarios del país, en los que el arpa y sus muy variadas formas y estructuras, tamaños, materiales, tipos de cuerda y afinaciones, se implantó como elemento simbólico y ritual de primer orden. En Chiapas, por ejemplo, los pueblos mayenses tseltal y tsotsil, asentados en las tierras altas circundantes a la antigua Ciudad Real (hoy San Cristóbal de Las Casas), dieron cabida y carta de naturalización al arpa.³

En la actualidad, la música popular con arpa se reconoce como parte invaluable del patrimonio cultural nacional, en virtud de sus componentes históricos, etnográficos, artísticos, y por representar la síntesis de tres tradiciones culturales distintas: la indígena, la europea y la africana. Por ello, los dos Encuentros de Arpas Indígenas y Afromexicanas tuvieron como sus

² Andrés Barahona Londoño, “Testimonios jarochos. Un acercamiento etnomusicológico al son jarocho de Veracruz, México”, en <http://www.musiquesdumonde.net/-Testimonios-jarochos-.html>.

³ Una de las piezas seleccionadas en este fonograma, *Ofrecimiento del posh para músicos e instrumentos*, de los participantes tsotsiles de San Juan Chamula, recrea el momento ritual en el que los maestros músicos e intérpretes se “fusionan” con los instrumentos musicales al ofrecer el trago ceremonial, el *posh*, tanto a unos como a otros. Mientras los músicos reciben el *posh* en pequeños vasos que pasan de boca en boca y se ofrecen palabras de agradecimiento, a los instrumentos se les baña con la bebida a modo de soplado. Entonces lo reciben para que aflore su corazón, para que se escuche su sonido verdadero y no se rompa o se desafíe. Una mayor explicación sobre el alma de los instrumentos chamulas se encuentra en el texto del maestro Enrique Pérez López incluido en esta publicación.

principales objetivos promover el diálogo intercultural entre agrupaciones indígenas y afroamericanas de diversas regiones de México que tienen como elemento común el uso del arpa en su tradición sonora e instrumental; favorecer el intercambio de experiencias entre músicos y danzantes, y ofrecer información de especialistas en el estudio del arpa diatónica en regiones indígenas, para difundir y fortalecer el reconocimiento del patrimonio sonoro y dancístico de los pueblos originarios.

Dos años de encuentros

Lograr la concurrencia de tan diversas tradiciones sonoras y culturales significó un gran esfuerzo para las agrupaciones participantes. Viajar desde lo profundo de la montaña o del caluroso semidesierto, con equipaje ligero pero con el arpa a cuestas para recorrer por aire y tierra cientos o miles de kilómetros, o tener que esperar otro vuelo porque al avión le cayó un rayo en la pista, fueron algunas de las situaciones que se presentaron pero que no disminuyeron el ánimo y la disposición para acudir a los encuentros.⁴

⁴ El rayo que cayó sobre el avión les ocurrió en el aeropuerto de Ciudad Obregón, Sonora, a los músicos y danzantes yaquis que participaron en el II Encuentro. Cuando llegaron a Tuxtla Gutiérrez, además, su arpa estaba extraviada y no llegó sino hasta el día siguiente, minutos antes de empezar su participación. A los músicos nahuas de Michoacán el arpa se les averió durante el traslado y con los músicos chamulas de Chiapas encontraron auxilio para repararla. De hecho, el arpa de los nahuas michoacanos era de manufactura chiapaneca, según relataron. Por su parte, a los participantes tseltales de San Juan Cancuc, Chiapas, les asombró conocer por vez primera la capital de su estado, Tuxtla Gutiérrez.

De manera especial, hay que mencionar la participación, en 2015, del maestro tének José Andrés Romualdo Antonia, proveniente de Santa Bárbara, municipio de Aquismón, San Luis Potosí, quien a sus más de 90 años participaba por vez primera en un encuentro con otros compañeros arpistas indígenas de México. Llegó con su arpa pequeña de cedro rojo, la que más se asemeja a los instrumentos que trajeron los españoles, que él mismo fabricó, cuyas 29 cuerdas había elaborado con tripas de armadillo, coyote y zorrillo, y que durante décadas le había acompañado para tocar la música de *tsacam soon* en las fiestas y celebraciones de su pueblo. Su presentación fue breve pero poderosa, rápida como el rayo pero también electrizante. Fue una participación casi silenciosa, extraordinaria. Al finalizar el primer encuentro, en la reunión donde participantes y organizadores se dieron abrazos y palabras de despedida, don José Andrés, quien desde los doce años empezó a tocar el arpa, un hombre de maneras ceremoniales y austeras, sencillas pero finas e intensas, se despidió de todos y profetizó que tal vez ya no estaría para el segundo Encuentro de Arpas. Pocos meses después falleció.

La preparación de los Encuentros de Arpas Indígenas y Afromexicanas en 2015 y 2016 supuso un trabajo coordinado entre las diversas áreas de la CDI, pero también con instituciones públicas chiapanecas como la Unicach y el SCHRTVyC. Conjuntar esfuerzos y recursos técnicos, materiales y financieros, pero sobre todo humanos, fue posible

al establecer intereses y metas comunes. En este sentido, la organización de los encuentros no habría sido posible sin la participación entusiasta del personal de la Delegación de la CDI en el Estado de Chiapas y, en particular, sin el respaldo de su titular, Roberto Serrano Altamirano. Hacerlo en Chiapas, además, era especialmente significativo por la relevancia de este instrumento en los patrimonios culturales de los pueblos tseltal y tsotsil, los de mayor presencia demográfica en el estado.

Para la concertación de los participantes fue indispensable la colaboración de las áreas culturales de la CDI y de su Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas (SRCI). De esta manera, se pudo concretar la invitación a las agrupaciones musicales pertenecientes a los pueblos ya mencionados. Adicionalmente, la maestra Cristina Cabrera, concertista de talla internacional, al saber de los preparativos para la celebración del primer encuentro, estableció comunicación con los organizadores en Chiapas y se integró de forma natural como una participante más. “He participado en muchos foros, encuentros y festivales de arpa en distintas partes del mundo, pero no he sabido que se hubiera realizado con anterioridad un encuentro de arpas indígenas en mi país... Yo misma no sé cuánta diversidad de arpas tenemos en México, cuánta riqueza hay entre los pueblos indígenas para ejecutarla y no me lo voy a perder por nada”, comentó entonces a los organizadores.

En ambos encuentros, las presentaciones se realizaron en el Auditorio Universitario –que en realidad es un teatro de primer nivel como muy pocos en el sureste de México– de la Unicach. Esta institución también facilitó espacios en la biblioteca universitaria, la galería del edificio de Rectoría, el auditorio del Centro Universitario de Investigación y Documentación y la explanada de la Escuela de Música. Asimismo, se contó con el apoyo de la primera radio universitaria de Chiapas, Unicach FM 102.5, que gracias a las gestiones de su director, Diego Gámez Espinosa, no solo transmitió en directo las actividades de ambos encuentros, sino que también hizo posible la realización de las actividades complementarias en la universidad.

En 2015 y 2016, el Sistema Chiapaneco de Radio, Televisión y Cinematografía, bajo la dirección de Susana Solís Esquinca, transmitió en directo la presentación de las agrupaciones indígenas y de la concertista Cristina Cabrera. Para la transmisión del primer encuentro, el SCHRTVyC, con el apoyo de la CDI, subió su señal vía satélite para que otras emisoras públicas y universitarias pudieran realizar enlace en directo o retransmisión. Así, dicho encuentro pudo verse en vivo en todo el estado de Chiapas por Canal 10 del SCHRTVyC, así como a través de Televisión de Yucatán y la televisora de la Comisión Oaxaqueña de Radio y Televisión (CORTV).

Los Encuentros de Arpas también se transmitieron por radio, a través de las 13 estaciones del SCHRTVyC para todo el estado de Chiapas, en cuatro lenguas indígenas y en español; por la emisora universitaria Unicach FM 102.5 en Tuxtla Gutiérrez y municipios aledaños, y por C7 Radio en el estado de Jalisco, con repetidoras en Guadalajara, Puerto Vallarta y Ciudad Guzmán. Por medio de internet, los encuentros fueron transmitidos en directo por la radio de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco XHUIAT 107.3 FM; Radio Zacatecas 97.9 FM, y el Sistema de Radio y Televisión Mexiquense, a través de XEGEM 1600 AM con sede en Metepec, Estado de México. Por su parte, otras emisoras culturales, como Radio Educación 1060 AM, Radio ILCE (Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa) y CORTV Radio, de Oaxaca, realizaron una retransmisión mediante descarga vía FTP. Esta cobertura de medios electrónicos permitió que, además del público asistente al Auditorio Universitario en cada uno de los dos encuentros, decenas de miles de personas en lugares lejanos pudieran ver y escuchar una pequeña muestra del patrimonio sonoro, la diversidad cultural y el arte musical y dancístico de los pueblos originarios participantes. Para el trabajo de producción previo y para el desarrollo de las actividades en los distintos espacios, en ambos encuentros se contó con el valioso apoyo de profesionales en la materia.

Las notas que se han seleccionado para este fonograma corresponden a las fichas elaboradas para la presentación de los encuentros conducida por Alicia Ruiz Pérez, locutora de la radiodifusora cultural indigenista XECOPA La Voz de los Vientos, de Copainalá, Chiapas.

Los maestros Carlos Romo Zapata y Julio Delgado Revueltas colaboraron de manera fundamental para el desarrollo de los trabajos en ambos encuentros, tanto para la preproducción y producción en sala como para la continuidad en las transmisiones por radio y la realización de las sesiones de intercambio de experiencias.

Por su parte, Diego Gámez y Yuri Corzo coordinaron al equipo de profesionales que tras bambalinas hicieron posible la transmisión en radio para las emisoras mencionadas, así como el apoyo para la transmisión por internet. A Diego Gámez, además, los participantes de Cancuc y del estado de Guerrero tuvieron a bien agradecerle, con elixires tradicionales, su invaluable apoyo y el de sus colaboradores.

Leonardo Martínez, Francisco Nucamendi y Julio Gómez, de la radiodifusora XEVFS La Voz de la Frontera Sur, de la CDI, apoyaron en el registro del material fonográfico y en su masterización, mientras que Noel Morales de León, locutor mam también de la XEVFS, participó en la transmisión multilingüe.

De igual manera, Toci Alarcón y el equipo de trabajo del programa *La voz de nuestras raíces*, de Canal 10 de televisión, así como el equipo de producción de eventos especiales del SCHRTyC, participaron de manera destacada en la transmisión en vivo y vía satélite del primer encuentro, y en el registro y difusión del segundo.

Mención especial merece el artista plástico Enrique Díaz, uno de los más importantes y comprometidos pintores y grabadores chiapanecos, quien de manera generosa contribuyó con dos extraordinarios trabajos para enmarcar la presentación de las agrupaciones en el Auditorio Universitario.

En la coordinación general de ambos encuentros, el autor de estas líneas, por parte de la Delegación de la CDI en el Estado de Chiapas, además de diseñar e impulsar la realización de estos eventos y gestionar los recursos financieros necesarios, hizo posible la suma de esfuerzos de profesionales tan valiosos y creativos en cada una de sus instituciones y áreas.

El material presentado en el presente fonograma es una muestra de la herencia y el patrimonio sonoro construido por los pueblos participantes en el transcurso de los últimos 500 años. La música y las danzas seleccionadas relatan historias y acontecimientos intensos y profundos. A pesar de las muy distintas formas en las que cada pueblo y por cada latitud

se organizan las fiestas y celebraciones, se configuran los escenarios, se venera a las divinidades o se vive lo sagrado y lo festivo de la vida en comunidad a través del lenguaje de la música, todas estas agrupaciones comparten la presencia del arpa, instrumento traído del Viejo Continente en los viajes de los europeos conquistadores pero que, en estas tierras, encontró carta de naturalización.

Gracias infinitas a los portadores de estos patrimonios culturales por darse su tiempo de estar y de compartir, de encontrarse, de mantener viva esta manera de mirar el mundo, de hacer vibrar el cielo y la tierra con el poder de sus músicas, con la invocación de sus manos, con las cuerdas del corazón.

Kolaval.



Grupo Cultural Coahuixcas
Nahuas de Guerrero
Foto: Carlos Guizar

ARPAS INDÍGENAS DE MÉXICO*

El arpa quiere decir es una flor, una alegría. Es una flor, quiere decir que invita a la gente que gusta danzar. El rabelito también es una flor porque es el compañero que contesta para tocar y la gente va a danzar y ofrecer una alegría.

La ceremonia es como un bautizo. El primer mayul me va a dar una copita y se la echo ahí en el arpa para que no pase nada en toda la noche. Un arpa que ya le pusieron su copita no se puede vender, pues los danzantes ya le danzaron porque quiere su copita. Si se vende se puede mariar uno. Ahí no se vende nada, porque es como recibido por el Señor, eso no se vende (palabras textuales de Domingo Santiago Martínez, Tampamolón, San Luis Potosí. Jurado y Camacho, trabajo de campo, 2003).

* Por Camilo Camacho Jurado, etnomusicólogo y académico en la Facultad de Música de la UNAM. Este texto fue publicado originalmente en el fonograma *Arpas indígenas de México*, México, CDI, 2007.

Los arpistas indígenas

La idea de que la música es prestada (enseñada) por las deidades a los hombres no es particular de un pueblo indígena. Con matices y variantes, esta idea se encuentra difundida en la cosmovisión de los pueblos indígenas de México. Si bien es cierto que el conocimiento musical se transmite comúnmente de padre a hijo, vía oral o a través de las parroquias y algunos centros de enseñanza, como las escoletas,¹ no cualquiera puede ser músico, pues además del talento o interés se necesita que uno sea elegido para la tarea. Son los dioses quienes eligen a la persona que será músico y que con su arte le brindará un servicio de gran valor a su comunidad.

La elección se manifiesta de diferentes formas, que pueden ser a través del sueño iniciático de una muerte simbólica, un don especial e incluso por una petición concreta en algún lugar sagrado. Generalmente estos lugares son cuevas, ríos y ojos de agua, que en la cosmovisión indígena son lugares sagrados donde se encuentra la música, las semillas, el agua, el viento, el trueno y otros elementos necesarios para la vida. Para poder acceder a estos lugares y llevar a cabo los ritos necesarios para obtener la música,

¹ Xilonen Luna (2004: p.8) comenta que las escoletas "han sido los centros de capacitación más antiguos, ya que iniciaron en las comunidades con motivos evangelizadores e impulsores del culto católico, cuya responsabilidad recaía en los sacerdotes." En la actualidad las escoletas están financiadas por los ayuntamientos, la comunidad o los padres de familia.



se necesita cumplir con ciertas restricciones, como ayunar y no “tocar a la mujer”. En caso de que no se efectúen, uno corre el riesgo de perderse, enfermar, morir o que la petición no se cumpla.

Manuel Hernández Sepenté, arpista tsotsil de la comunidad Nuevo San Juan Chamula, comenta que para poder llegar a tocar el arpa “se le presentó en tres sueños donde aprendió a tocarla y afinarla diciendo que el arpa con que le estaban enseñando era grande y muy bonita y estaba llena de telarañas y tenía cuerdas doradas” (entrevista de la XEVFS a José F. López, 2007). Estos sueños se le presentaron desde niño y a los 16 años comenzó a tocar.

Ricardo Noriega, arpista nahua de la danza de Moctezuma, de Taxtitla, Chalma, Veracruz, narra que soñó un lugar con muchas velas.

Yo tengo el don, no sé pero nació así y tengo tocando el arpa desde hace 12 años, pero desde los cinco años ya le rascaba; mi tío se enojaba, yo tocaba y me iba corriendo. Tal vez sea un don que Dios me ha dado porque yo tuve un sueño y le comenté a mi familia: “Tal vez no voy a poder tocar el arpa, tengo ese gusto pero quién sabe”. Porque yo donde vi ese sueño que tuve, pero yo vi sentado donde había un altar, así, bastantes veladoras, y en medio, así, tocando sus cuerdas el arpa, pero bastantes de veladoras, es lo que vi yo. Yo estaba en medio de las veladoras y hacía así con mis manos, como si fuera nadando, porque yo estaba sobre agua (Jurado y Camacho, trabajo de campo, 2005).

Por su parte el arpista nahua Guillermo Cruz Martínez, de Pajapan, Veracruz, refiere que aprendió a tocar el arpa gracias a que el Rey David le enseñó en sueños. La música es un don divino, pero puede ser peligroso si no se cumple con las restricciones y el deber de un músico. Es un trabajo bueno pero peligroso, según refieren arpistas tének y nahuas de la Huasteca. Bernardo Reyes Guadalupe comenta:

Yo toco arpa porque muchas veces en los sueños fui hasta donde está el espíritu de la danza, parece que no está lejos, pero muchas veces fui a donde está el dueño de la danza, está por acá, por el oriente, está aquí luego, en el mar. Pero yo no iba, sino que él venía a darme la idea, yo no me movía, él venía y me traía la idea con el viento, me traía el pensamiento, la música. Ése es mi destino, es peligroso, puedes agarrar fuerza y sabiduría, pero puedes mariarte y morir, por los malos aires, el mal viento, por eso debes respetar esta danza y su música es para danzar, no para bailar (Lanim, Tampamolón, San Luis Potosí. Jurado y Camacho, trabajo de campo, 2003).²

El peligro que corren los arpistas³ en las comunidades indígenas va más allá del mal que pueda producir un mal viento o una enfermedad causada por la envidia. Entre los mayos y yaquis de Sonora, cuando un arpista y su grupo son renombrados se le protege con una escolta; no pueden tomar ni comer lo que les ofrezca la gente, solo probarán aquello que venga de la persona que los contrató, para evitar ser

² Por lo general, los arpistas o los capitanes de estas danzas también son curanderos, y don Bernardo Reyes G., arpista tének, no es la excepción.

³ En las comunidades indígenas del noroeste suelen llamarlos *alpaleros*

envenenados. La competencia entre los arpistas y su papel sobresaliente en los rituales y fiestas los ponen en peligro. Cabe señalar que en la región del noroeste un buen arpista o violinista puede ser acusado de haber hecho pacto con el diablo; aason conocidos como *diableros*. Estos músicos, además de ser muy buenos con su instrumento, tienen la capacidad de romper las cuerdas del músico contrario, hacer que se le olvide la música o que enferme.

Existe una relación muy estrecha entre los músicos, los capitanes de danza y los curanderos, adivinos o chamanes, no solo por confluir en los mismos espacios rituales, sino que en muchos casos el curandero, adivino o chamán es músico o capitán de danza. Saber tocar la música ritual, el orden de los sones, sus usos, los espacios y tiempos adecuados para su ejecución, es un conocimiento fundamental para el buen desarrollo de los rituales, tanto familiares como comunales. En otras palabras, los músicos y capitanes de danza, como los curanderos, adivinos o chamanes, son los elegidos para obtener este conocimiento, son los especialistas rituales. Su función es ser los intermediarios entre los hombres y las deidades. Esta posición y conocimiento los distinguen del resto de la gente, por lo cual son reconocidos y consultados cuando hay algún problema en la familia o en la comunidad, generalmente relacionados con el ciclo agrícola y el ciclo de vida.

La mayoría de los arpistas y de los músicos indígenas son, en general, hombres que desarrollan otras actividades económicas para obtener el sustento de sus familias. Su actividad como músicos no les proporciona lo necesario para sobrevivir.



Si bien reciben alguna paga con alimentos o en efectivo, esta es simbólica, pues se deben a la comunidad; por tal motivo, la mayoría se dedica al campo, principalmente como jornaleros agrícolas, o migran a las ciudades, donde se emplean como albañiles, jardineros, personal de limpieza y cargadores, entre otras actividades.⁴

En muchos pueblos indígenas, cuando un músico o danzante muere se hace un ritual especial que incluye la ejecución de la danza o música ritual que interpretaba en vida; por lo general son sones especiales de difuntos. Jurado y Camacho han documentado que, según la tradición entre los pueblos indígenas de la Huasteca, a los arpistas o capitanes de danza al morir se les entierra con la cara hacia el oriente, donde sale el sol, y sus instrumentos se entierran con él o se llevan a lugares sagrados: cuevas, ríos, pozos, milpas o árboles, donde descansan. Su lugar es el oriente, donde van a seguir ayudando a que salga el sol y continúe la vida.⁵

De mitos y arpas

De acuerdo al pensamiento mítico de los pueblos indígenas estudiados, el arpa es un instrumento hecho por alguna deidad, principalmente relacionada con el héroe civilizador, el maíz. Si bien no existe un mito específico sobre el

⁴ La mayoría de los músicos indígenas tiene un fuerte arraigo a la tierra; desde niños ayudaban en las actividades agrícolas a sus padres. Sin embargo, las comunidades indígenas han sufrido un despojo constante de sus tierras, lo que ha generado, además de brotes de violencia y mayor pobreza, que migren a buscar trabajo como jornaleros agrícolas o como empleados asalariados en las grandes ciudades.

⁵ *Arpas indígenas de la Huasteca*, Conaculta-Fonca.

arpa, este instrumento aparece en varias narraciones míticas que hablan sobre el origen del mundo tal como lo conocemos ahora. Directa o indirectamente, la música de arpa ayuda a mantener el orden del mundo, del cosmos y de la vida del hombre.

Instrumento de la Conquista, el arpa se hace presente en los mitos de origen de mayos, yaquis, tének, nahuas, totonacos, tseltales y tsotsiles. Instrumento creado por deidades católicas, como Dios, el Rey David y Santa Cecilia, también se le asocia al Niño Maíz, a la Sirena, al nacimiento del sol, al oriente, a la fertilidad y al origen de la vida misma, de acuerdo con los pueblos de la región noroeste.

Hace muchos años Dios formó al mundo, entonces se vino a la tierra para ver qué problema tenían los hombres y cuál era su comportamiento. Cuando Dios descendió al planeta, se dejó acompañar de San Pedro y empezaron a recorrer los pueblos. Andando, empezaron a hacer cosas, a formar otras, como la de organizar una fiesta para diversión del pueblo, y Dios les dijo: “Quiero que ustedes realicen fiestas, por eso es que me encuentro aquí. De esa rama que miran corten un pedazo y me la traen, ya que con ella voy a formar *los violines y las arpas* para que empiecen a tocar, y poco a poco se van a formar sonos y así ustedes van a empezar a bailar al compás de la música que toquen los músicos” (mito mayo, Olmos, 1998: p.56. Las cursivas son mías).

Dios creó el arpa y el violín según la mitología yoreme. En los mitos de los pueblos citados por Miguel Olmos (1998) podemos ver una relación estrecha entre el origen de los instrumentos, origen de la fiesta y los elementos esenciales que la componen, como la música, el *pascola*, el rezandero y la danza. En el inicio, la música y la danza le dan forma

Músicos de Tajevilhó, Larráinzar
Tsotsilles de Chiapas
Foto: Netza Gramajo



al mundo, dan origen a la cultura. La relación entre el origen de los instrumentos musicales y la fiesta también se encuentra entre los pueblos indígenas de la Huasteca y los Altos de Chiapas. En otro mito sobre el origen del primer hombre mayo, citado por el mismo autor, se menciona que el *pascola* fecundó a la primera mujer, representada como arpa, mientras que el venado⁶ fue encargado de cuidar y alimentar a la tribu. Este mito relaciona al instrumento con lo femenino, la fertilidad y el origen del hombre mayo. Un mito yaqui también hace esta relación entre el origen del primer hombre, la música, el baile y la fiesta.

Antes de la primera Pascua sólo había judíos, no había yaquis ni otra gente. El primer hombre nació en la Navidad en Belén, que está ahí al norte en alguna parte. Este primer hombre, Jesús, tenía una semana cuando empezó la Semana Santa. [...] Antes de que Jesús naciera no había bailes, ni arpas, ni *pascolas*, todo estaba en la tierra y tenía que extraerse. Jesús sabía cómo hacerlo y lo hizo. A todo el mundo le enseñó estas cosas y desde entonces hay fiestas. Antes de este tiempo todo el mundo había estado muriendo, pero cuando Jesús trajo todas esas cosas y las enseñó, entonces todos vivieron y vinieron al río Yaqui. (Olmos, 1998: pp. 55-56).

En la región de la Huasteca se relaciona el origen del arpa con el Niño Maíz,⁷ él fue quien la construyó y enseñó la música *del* costumbre. Por ejemplo, según una de las versiones totonacas, el Niño Maíz le enseña la música y la danza *del* costumbre a su mamá, quien va a ser la abuela y curandera de todas las criaturas.

⁶ El venado es otro personaje que se hace presente en el pensamiento mítico de varios pueblos indígenas de México. En el caso de los pueblos del noroeste, es un animal deificado.

⁷ Dependiendo el pueblo indígena, el Niño Maíz recibe diferentes nombres. Los nahuas lo llaman *Chicomexóchitl* ("siete flor"); los tének, *Dhipaak*, y los totonacos, *Kitsisluwa* ("cinco serpiente").

El niño le dice:

—Tú serás la abuela de todas las criaturas. Cuando las gentes quieran hacer una ceremonia te llamarán. Irán a buscar a la curandera para rogarte. Ellos te ofrecerán los chichapales, las gallinas, todo... Ahora vas a hacer un incensario. *También te voy a enseñar cómo se toca la música y cómo se canta.*

El niño hace un violín y enseña a su madre cómo hay que tocar en la costumbre. También hace un *arpa* y se pone a tocar y a cantar. (Ichon, 1973: pp.76-77. Las cursivas son mías).

Relacionado con el origen de la música, el Niño Maíz también es asimilado a Cristo y al sol. Los tres se sacrifican por los hombres; la trayectoria de los tres personajes es la misma, de este a oeste, del lugar de la vida al lugar de la muerte, para poder renacer y seguir cumpliendo su función de alimentar a los hombres. No obstante, hay otros personajes relacionados con la música y la danza, como el Rey David, Santa Cecilia, Montezón y la Virgen Sirena.

En una versión nahua, el Rey David les enseña a los hombres después de haber matado a un gigante que los molestaba. Según la narración mítica de Juan Hernández, el Rey David perdió tiempo al ir a matar al gigante, por lo cual les enseña a tocar el arpa a los hombres para que lo ayuden a recuperar el tiempo perdido.⁸ Una de las interpretaciones que surge es la que considera a la música de arpa como un trabajo que es necesario para mantener el orden del mundo y la vida.

⁸ Jurado, trabajo de campo, 1994, 1996, 2000 y 2003.

La relación que existe entre la música y el agua es muy estrecha, no solo entre los pueblos indígenas de la Huasteca, sino también entre los nahuas de Zongolica y Pajapan, Veracruz, y de la región de los Altos de Chiapas. Personajes como Montezón, la Sirena, Santa Cecilia y San Juan están asociados a la música, su morada se ubica en el mar y, en general, en todos los lugares donde hay agua.

Entre tsotsiles y tseltales, San Juan es uno de los santos más venerados, su morada esta en las cuevas, los cerros, los ojos de agua. A él se le dedica la música de arpa. Por su parte, los tének asocian a San Juan con Mam-Laab, dueño de la lluvia y del trueno; lo mismo sucede con los totonacos, quienes lo asocian a Aktsini, dios del trueno que trae el agua, también conocido como “el Sireno”. En la Huasteca, la Virgen Sirena es considerada como la esposa de San Juan, tanto para nahuas y tének como para los totonacos. Es ella quien les enseña la música a los hombres, y en ocasiones se le asimila a Santa Cecilia. Por esto mismo, todos los lugares donde hay agua se consideran sagrados. En cuevas, ríos, ojos de agua, cerros y pozos se encuentra la música; ahí van los músicos, pues son lugares privilegiados para la inspiración musical.

Un poco de historia

El arpa es un instrumento milenario que hoy en día se encuentra difundido en varios países del mundo. Podemos ver diferentes modelos de arpas en América, África y Europa.⁹ Este cordófono llegó a tierras americanas

⁹ “En Europa hacia el siglo X, entre la nobleza los cantantes acompañados de su arpa eran considerados como algo casi sagrado, respetado como a un rey [...] Este instrumento fue el más solicitado entre los reyes y los cantantes en Francia, España, Alemania, Italia y las Islas Británicas. En algunas ciudades europeas el arpa es incluso símbolo de los escudos reales.” Kurt Honolka, 1968: p. 77.

con los conquistadores españoles. De acuerdo con lo escrito por Bernal Díaz del Castillo en su crónica *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ya en las naves de Cortés venía un personaje llamado “Ortiz el músico”, reclutado en la villa de la Trinidad, en Cuba, junto con el famoso Pedro de Alvarado; preocupado más en el buen caballo que traía este músico para la guerra, Díaz del Castillo no especificó el o los instrumentos que ejecutaba. Más adelante nos narra cómo, a bordo de un barco que dirigía el capitán Alonso Álvarez Pineda, venía otro músico, de origen valenciano llamado “maestre Pedro del arpa”, que quizá fuera el primero en sonar este instrumento en el nuevo continente. Al menos sabemos que en el año de 1526 este arpista, junto con Benito Bejel, tamborilero y tocador de pífano, pidió al cabildo permiso para fundar una escuela de danza en la Ciudad de México (Díaz del Castillo, 1992).

La gran aceptación que tuvieron el arpa y otros instrumentos de cuerda entre los pueblos originarios de América, los llevó al aprendizaje de su ejecución y construcción. Fray Toribio de Benavente, “Motolinía”, menciona que desde la primera mitad del siglo XVI había indios que labraban bandurrias, vihuelas y arpas. Hay que aclarar que durante la Colonia llegaron por lo menos dos modelos de arpa. La primera es un arpa diatónica de pequeñas dimensiones, de entre 24 y 29 cuerdas, con bocas en forma de media luna, rombo o círculo; la segunda es de mayores dimensiones, de 24 a 32 cuerdas, con bocas en forma de “f” distribuidas en la



Músicos de Pótam y Vícam
Yaquis de Sonora
Foto: Netza Gramajo

tapa. Al tener la posibilidad de hacer melodía y armonía al mismo tiempo, este instrumento se difundió rápidamente durante la Colonia, no solo por las distintas órdenes de misioneros –agustinos, dominicos y franciscanos–, sino también por músicos de corte popular.

Diversos autores (García de León, 2002, y Hernández, 2003, entre otros), mencionan que para el siglo XVII el arpa se consolidó en el gusto popular y estuvo presente en el teatro, las fiestas patronales, los fandangos, los oficios religiosos, las ferias, la corte y las casas de la nobleza. Se hacía acompañar de instrumentos de cuerda frotada y rasgueada. Recordemos que las dotaciones de cuerda son las preferidas del renacimiento y el barroco español y que ejercieron una fuerte influencia sobre la Nueva España. Al respecto, García de León (2002) escribe que a las orquestas de cuerda, constituidas por un arpa diatónica, instrumentos de rasgueo o golpe y guitarras melódicas de cuatro o cinco cuerdas, se les agregaban instrumentos neoafricanos, como maracas, sansas, güiros, marímbulas, cajas y atabales. Cabe aclarar que estas “orquestaciones de cuerdas” podían incluir a la gran variedad de instrumentos de arco que en esa época se utilizaron.

Este instrumento lo vamos a encontrar durante toda esa época, tanto en contextos sacros como en profanos, interpretando folías, minuets, canarios, pавanas, jácaras, zarabandas, romances, villancicos, sones, danzas tradicionales y chaconas, entre otros géneros musicales. A finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, el arpa era un instrumento esencial para acompañar los sonecitos de la tierra y el jarabe mexicano. Ya en este siglo, Antonio J. Cabrera refiere el uso del arpa entre las danzas indígenas de la Huasteca potosina, donde podemos ver que el instrumento formó dotaciones con instrumentos prehispánicos, como el teponaztli.

La raza indígena es muy afecta a las funciones religiosas. El tambor, el pito, la chirimía, las danzas, los cohetes y repiques no les han de faltar, y en éstos gastan cuanto ganan. Estas costumbres se ven muy arraigadas todavía en la Huasteca. Hay ciertos días del año señalados para las funciones cívicas o religiosas, y entonces viene una danza de cada fracción de indígenas, y entre todas, con sus arpas, violines, pitos, chirimías, panderos, cencerros y teponaztli, hacen una algazara inaguantable. [...] Hay también danzas de mujeres que bailan al compás de teponaztli, acompañado de un violín o de un arpa. Los danzantes llevan un ramo de flores en la mano, y muchas de ellas el muchacho cargado a la espalda” (2002: pp.87-88).

En este mismo periodo el arpa empieza a perder terreno frente a instrumentos como el violín, tal es el caso que refiere Hernández en la Huasteca. “La divulgación promovida por el teatro y las ferias comerciales influyó en la difusión del uso del violín, el cual desplazó al arpa en la Huasteca a fines del siglo XVIII y principios del XIX” (Hernández, 2003: p.119). Hay que aclarar que este desplazamiento se da principalmente

en la interpretación de los sones huastecos. En otros casos, el violín desplazará otros instrumentos de arco, como el rabel, y acompañará al arpa, como sucede hasta nuestros días entre los yaquis, mayos, guarijíos, totonacos y tének, este último con la danza de *pulik soon*.

A finales del siglo XIX y durante el siglo XX el arpa sigue siendo desplazada tanto por instrumentos de cuerda como por instrumentos de aliento, principalmente en el ámbito de la música profana. No obstante, el arpa sigue vigente después de cinco siglos, ejecutada por mestizos y por población indígena a lo largo y ancho de la República Mexicana, tanto en ámbitos religiosos como populares.¹⁰ Acompañada de instrumentos de cuerda frotada y/o rasgueada, sin faltar las sonajas, sistros, cascabeles, *ténabaris* y castañuelas, entre otros instrumentos de percusión.

Las arpas (datos organológicos)

En la actualidad los pueblos indígenas de México que ejecutan el arpa dentro de sus dotaciones tradicionales son, en el noroeste, en los estados de Sinaloa, Sonora y Chihuahua: yaquis, mayos y guarijíos; en Michoacán: nahuas de la costa; en la región Huasteca, en los estados de San Luis Potosí, Hidalgo, Veracruz y Puebla: nahuas, tének y totonacos; en el centro de Veracruz: nahuas de la Sierra de Zongolica, y al sur, nahuas de Pajapan; entre la región de la Costa Chica y la Sierra Madre del Sur, en el estado

¹⁰ Diferentes modelos de arpas también se encuentran difundidos entre la población mestiza del país, en los estados de Zacatecas, Durango, Aguascalientes, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero y Veracruz. Julio Herrera (2007) comenta que en el Estado de México se tocaba otra arpa, todavía a mediados del siglo pasado, para acompañar la Danza de los Tecomates y contradanzas en San Cristóbal Tecolotl, municipio de Zinacantepec.

de Guerrero: los amuzgos de Cosoyoapan; en la región del Papaloapan y el estado de Oaxaca: los mazatecos de Ixcatlán; por último, al sur del país, en los Altos de Chiapas: tsotsiles y tseltales. Es decir que hoy en día el arpa se encuentra difundida a lo largo y ancho de la República Mexicana.

De acuerdo con la clasificación de los instrumentos musicales propuesta por los alemanes Curt Sachs y Erich von Hornbostel, los diferentes modelos de arpas que son ejecutadas por los pueblos indígenas de México corresponden, de manera general, a la familia de los cordófonos, compuestos, arpa de marco, con aparato para modificar la afinación de forma manual, de ejecución digital.

Los modelos

Los dos modelos de arpas que ingresaron durante la Colonia se modificaron al adaptarse a la cosmovisión y a los materiales que existían en cada región. Por lo general, se tendió a ensanchar las dimensiones de la caja y aumentar el número de cuerdas, hasta 36 en promedio. A decir de Contreras (1988: p. 95) hay un tercer modelo que se introdujo a “finales del siglo XVII hasta después de la Colonia.” En ocasiones este instrumento tiene las bocas dispuestas en el fondo de la caja, además de, o en lugar de, en la base del instrumento; consta de tres patas, de manera que puede permanecer parada por sí misma. Puede ser que, a partir de este modelo, algunas culturas indígenas solo retomaran la idea de colocar las bocas en la parte posterior del instrumento o en la base.



Si bien existen diferentes modelos de arpas incluso dentro de un mismo pueblo indígena, podemos ver características compartidas. Por sus dimensiones, tenemos tres modelos de arpas entre los pueblos indígenas de México. Uno de pequeñas dimensiones, que se conserva principalmente en la región de la Huasteca, entre tének, nahuas y totonacos; aunque hay también otra arpa pequeña entre los nahuas de la Sierra de Zongolica y en la región de los Altos de Chiapas. Por lo general estas arpas tienen las bocas distribuidas en la tapa en forma de medias lunas, rombos o círculos pequeños. En el caso del arpa nahua de la sierra de Zongolica, solo tiene una boca de forma circular en la base del instrumento.¹¹ Las hay de entre 18 y 24 cuerdas, como el arpa totonaca, o la ejecutada por tsotsiles y tseltales en los Altos de Chiapas; y de 26 a 29 cuerdas, como el arpa nahua de *ayacaxtinij* y tének de *tsacam soon*. Estos modelos, en general, se afinan con la mano, a excepción del arpa de *tsacam soon*, que se afinan con una llave en forma de chuparrosa. Todas tienen una afinación diatónica, aunque el arpa totonaca tiene una particularidad, que consiste en que las cinco cuerdas más graves están separadas del resto por el espacio de una cuerda que no ponen.¹² La primera y la última de estas cinco cuerdas se afinan a una octava y corresponden al primer grado, las otras corresponden al cuarto, quinto y séptimo grados, respectivamente. A decir de Ichón (1973), todavía en el siglo pasado existía entre los totonacos de la Sierra Norte de Puebla un modelo de mayores dimensiones, el cual al parecer cayó en desuso.

¹¹ En la actualidad este modelo se está sustituyendo por arpas jarochas.

¹² En los Altos de Chiapas encontramos que, aunque tienen todas las cuerdas, no afinan algunas que no utilizan; esto da por resultado que para los bajos solo afinen cinco cuerdas.



Existe un modelo de regulares dimensiones que se ejecuta en el noroeste de México, por yaquis, mayos y guarijíos; en la Huasteca, por nahuas de Hidalgo y Veracruz, y por tének de San Luis Potosí, y en los límites de la Costa Chica y la Sierra Madre del Sur de Guerrero, por los amuzgos. El arpa del noroeste, a decir de Olmos, “consta de dos orificios que se encuentran sobre la tapa, uno es mayor que el otro, siendo menor el de la parte de arriba. El número de octavas es de cuatro o cinco. La afinación es diatónica y se puede afinar en varias tonalidades diferentes, como sol, re, la y do mayores y la y mi menores. Consta de 30 cuerdas, aproximadamente, tensadas con clavijas de madera” (Olmos 1998: p. 117). El arpa nahua de la Danza de Moctezuma tiene las bocas en forma de “f”, lo mismo que el arpa de *pulik soon* entre los tének de San Luis Potosí. La primera consta de 24 a 26 cuerdas y la segunda de 30 a 32 cuerdas, aproximadamente. El arpa amuzga tiene una boca en la base del instrumento y otra en parte superior del costado derecho. A excepción del arpa de Moctezuma, los demás modelos necesitan una llave para afinar.

Por último, tenemos los modelos grandes: en la costa de Michoacán, los nahuas tocan el modelo más grande de las arpas indígenas. Consta de 36 cuerdas aproximadamente. Se utiliza una llave de metal para afinar el instrumento, tiene 4 bocas en forma circular distribuidas a lo largo y ancho de la tapa. En San Luis Potosí se ejecuta otra arpa grande, de aproximadamente 30 cuerdas, que acompaña la Danza del Rebozo de Moctezuma. Esta arpa nahua tiene las bocas en forma circular distribuidas en la tapa. Los nahuas de Pajapan ejecutan un arpa de entre 28 y 30 cuerdas. En la tapa tiene tres bocas pequeñas de forma circular y en la base otra boca circular de mayor tamaño. El modelo que es ejecutado por los mazatecos del municipio de San Pedro Ixcatlán,

Oaxaca, tiene 36 cuerdas, con una boca circular en la base. El arpa grande entre tsotsiles y tseltales consta de 24 a 30 cuerdas, con tres bocas cuadradas distribuidas en la tapa.

Si bien es cierto que todas las arpas indígenas son diatónicas, entre yaquis y mayos modifican la afinación de acuerdo con la hora del día y el momento del ritual:

- a) Tonalidad de sol mayor. Antes de las doce de la noche.
- b) Después, la tonalidad de do mayor, llamada *compañía*.
- c) Después, la tonalidad de la mayor.
- d) La tonalidad de la mayor pero invirtiendo la afinación del violín, llamada *arrullo de la víbora*. (Olmos 1998: p. 125).

A decir de los compañeros indígenas de la radiodifusora de la CDI, XEETCH La Voz de los Tres Ríos, de Etchojoa, Sonora, los sones relacionados con el desarrollo de la noche y la puesta del sol son los más importantes dentro del ciclo musical. Los arpistas tének también nos han comentado que hacen un cambio de afinación; no obstante, algunos se refieren más a un cambio de timbre que de afinación. “En la noche tocamos aquí y en el día más agudo” (Jurado y Camacho, trabajo de campo, 2003).

La construcción

En cuanto a su construcción, tenemos arpas que son escurbadas de una sola pieza, como la de *pulik soon* entre los tének de la Huasteca.¹³ Otras son construidas a partir de una hoja de madera doblada en forma de “u”, como el arpa nahua de la

¹³ También se puede encontrar algunas arpas de *tsacam soon* escurbadas de una sola pieza, pero no es lo común.



Danza del Rebozo de Moctezuma. Sin embargo, la mayoría de las arpas indígenas son construidas a partir de duelas, tanto las del noroeste como las de los Altos de Chiapas, pasando por el arpa nahua de la costa de Michoacán y las otras arpas de la Huasteca. El número de caras varía: hay de cuatro caras, como el arpa totonaca y algunos modelos yaquis, mayos y guarijíos; de cinco, como las arpas tének de *pulik soon*, *tsacam soon*, las nahuas de *ayacaxtinij* o *moctezumas*, las de la costa nahua de Michoacán, las de los amuzgos de Guerrero, las de los Altos de Chiapas y algunas del noroeste. Las de seis caras podemos encontrarlas en la costa de Michoacán. Con excepción de las arpas tsotsiles, tseltales y nahuas de Zongolica, los demás modelos tienen la base y las patas hechas de una sola pieza.¹⁴

Los clavijeros de las arpas indígenas son muy variados. Las arpas tének tienen la curva del clavijero muy pronunciada hacia los graves, mientras las nahuas de la Huasteca presentan una curva poco o medianamente pronunciada hacia los graves, al igual que los modelos tsotsiles y tseltales. El arpa totonaca presenta un clavijero ondulado.¹⁵ Las arpas del noroeste tienen una curvatura poco pronunciada hacia los medios, lo mismo que las de los nahuas de la costa de Michoacán y de la Sierra de Zongolica. El modelo que ejecutan los nahuas de Pajapan tiene el clavijero curvado en forma de cuneta.

En cuanto a los adornos del clavijero, tenemos que las arpas de *tsacam soon*, *pulik soon* y *ayacaxtinij* presentan cabecitas de animales (principalmente

¹⁴ El arpa nahua de la Danza de Moctezuma tiene la base armada a partir de un marco de cuatro piezas que contienen un tablero (ver Arpas indígenas de la Huasteca, de Daniel Guzmán, en prensa).

¹⁵ Para las arpas de la Huasteca ver la obra citada de Daniel Guzmán.



de gato o ardilla) y en ocasiones una flor de maíz. Tsotsiles y tseltales adornan el clavijero con dos aves encontradas. Los nahuas de la costa de Michoacán colocan una pequeña cresta justo en la curva del clavijero.

Entre los pueblos indígenas es común encontrar arpas adornadas con flores naturales o de papel. En algunos otros casos se colocan plumas o espejos. Los mayos colocan una flor grande en la punta del poste, lo mismo que los nahuas de Pajapan. Los totonacos coronan al arpa con un ensartado de flores acomodado a lo largo del poste, durante los rituales *del* costumbre. Los tének colocan plumas pintadas de color rosa mexicano en el poste del arpa de *pulik soon*. A ese adorno se le denomina

julek y, a decir de los músicos y danzantes, sirve para protegerlos de las envidias de otros intérpretes (Jurado y Camacho, trabajo de campo, 2003). Los mazatecos colocan un espejo en la punta del arpa.

Con respecto a las maderas que se utilizan para la construcción de este cordófono, tenemos que se adecuan a los árboles propios de cada región. En la selección de la madera se busca que sea sonora y resistente a la presión de la encordadura. Por ejemplo, los indígenas de la Huasteca y, en general, los nahuas del estado de Veracruz, así como los mazatecos de Oaxaca, tienen una predilección por el cedro rojo. Los pueblos del noroeste utilizan la madera de pino y recientemente la tapa de triplay. Los nahuas de la costa de Michoacán emplean distintas maderas, dependiendo de la parte del arpa que corresponda: el rabelero, para la tapa;¹⁶ la parota, para el banco y la cabeza; el cueramo para el bastón, y el cóbano, para las clavijas.¹⁷ En la región de los Altos de Chiapas se usa el pinabete y en ocasiones el triplay.

Las cuerdas para las arpas indígenas son hechas de diferentes materiales. Todavía en la región del noroeste, en la Huasteca y en la misma costa de Michoacán se puede encontrar arpas con cuerdas de tripa de diversos animales, colocadas principalmente en los bordones. Sin embargo, las cuerdas de nailon han desplazado tanto a las cuerdas de tripa como a las de seda. En la región de los Altos de Chiapas, entre tsotsiles y tseltales se utilizan cuerdas de metal.

¹⁶ En algunas ocasiones también se utiliza el triplay para la tapa.

¹⁷ Ver el disco compacto *La música de la costa nahua de Michoacán*, México, CDI, 2005.

Las dotaciones instrumentales donde existe la presencia de la arpa son, por lo general, conjuntos de cuerdas, que incluyen los instrumentos de arco, rasgueo, punteo o golpe, acompañados por instrumentos de percusión que portan los danzantes. Esto nos recuerda las dotaciones del periodo barroco en España, que en México se retomaron y enriquecieron con la inclusión de instrumentos percutidos tanto de las culturas indígenas como africanas, principalmente. Estos instrumentos son por lo general idiófonos de sacudimiento, como sonajas, cascabeles, *ténabaris*, entre otros.

Así, tenemos que en el noroeste el arpa se hace acompañar generalmente de dos violines y de los aditamentos sonoros que porta el *pascola*, como los *ténabaris*, los coyoles y los sistros.¹⁸ En el occidente, aparte de incluir uno o dos violines, los nahuas de la costa agregan una guitarra de golpe, la voz y, en ciertas comunidades, una vihuela. Cuando acompaña alguna danza, se utilizan sonajas pequeñas que portan los danzantes. Además del violín, en el centro del estado de Veracruz los nahuas de la Sierra de Zongolica ejecutan una jarana segunda, la cual rasguean o puntean. Entre los amuzgos de Guerrero el arpa es percutida sobre la tapa por un músico independiente del que tañe las cuerdas. La dotación se completa con un violín, una jarana de la Costa Chica, también conocida como *jarana de la montaña*, y la voz.

En la Huasteca el arpa totonaca también se acompaña con un violín de tres cuerdas de nailon o tripa. Dependiendo la danza que acompañe es el aditamento sonoro que portan los participantes. Por ejemplo, se utilizan

¹⁸ Los *ténabaris* son capullos de mariposa rellenos de piedritas de homiguero, que se ensartan en tiras que los *pascolas* se amarran desde los tobillos hasta las rodillas. Los coyoles son cascabeles de un tamaño regular que cuelgan de la cintura del danzante.



sonajas para los sones *del* costumbre; castañuelas para los sones de negritos o *tambulan*; cascabeles y “caja de moro” para la Danza de Españoles, Moros y Tocatines (Camacho, trabajo de campo, 2003). Los nahuas de San Luis Potosí también utilizan un violín y sonajas, que portan los danzantes para acompañar la danza del Rebozo de Moctezuma. En este mismo estado, los tének acompañan el arpa de *pulik soon* con un violín y dos jaranitas de cuatro cuerdas. En dicha región también tenemos las dotaciones que se hacen acompañar de rabeles e instrumentos de cuerda punteada o rasgueada de diferentes tamaños, según el pueblo indígena. Los tének interpretan las danzas de *tsacam soon* con el arpa pequeña, las sonajas de los danzantes y uno o dos rabeles; en ocasiones se agrega uno o más *cartonales* o jaranitas.¹⁹ Los nahuas de San Luis Potosí tienen una dotación muy semejante para acompañar la Danza de *Ayacaxtinij*, que se interpreta con uno o más rabeles y uno o más *cartonales*.²⁰ Los danzantes portan sonajas y cascabeles.

Entre las dotaciones que no incluyen instrumentos de cuerda frotada, tenemos en la Huasteca la de arpa, media jarana o jarana huasteca, y sonajas que acompañan la Danza de Moctezuma. Al sur de Veracruz, los

¹⁹ Los instrumentos de cuerda, incluyendo el arpa, reciben el nombre de *ajab* entre los tének. Los *cartonales* tének son de tres a cuatro cuerdas y se ejecutan con una maderita en forma de plectro (Jurado y Camacho, 2003). El rabel es un instrumento de cuerda frotada con arco, “que dentro de la configuración de cuello o brazo, representa la versión más pequeña”, “con tan sólo tres órdenes de cuerdas sencillas de tripa” (Contreras, 1998: p. 102). En la actualidad se usan cuerdas de nailon, pero en la década pasada todavía se utilizaban de acero.

²⁰ Por lo general los rabeles y *cartonales* tének son un poco más grandes que las versiones nahuas.

nahuas de Pajapan acompañan el arpa con una o dos bandolas, requintas y jaranas. En Ixcatlán, Oaxaca, los mazatecos acompañan el arpa con dos jaranas.

En los Altos de Chiapas el arpa se hace acompañar, además de la voz, de una dotación básica que consta de un rabel de tres cuerdas y una o más guitarras de diferentes tamaños, todas de doce cuerdas, conocida en la región como “guitarra chamula” o *bolonchón*.

Arpa grande de 16 a 30 cuerdas, guitarra chamula de cinco a seis pares de cuerdas, rabelito de tres cuerdas (todos estos instrumentos de cuerdas metálicas) y maracas conforman la agrupación musical. Es conocida localmente como *somobil* (Heredia V., 1993: p. 15).

Sin embargo, estas dotaciones pueden variar de un pueblo a otro. Por ejemplo, Manuel Hernández Sepenté comenta que entre los tsotsiles de Nuevo San Juan Chamula, del municipio de Las Margaritas, Chiapas, se toca el modelo grande y se acompaña de una guitarra de 12 cuerdas, tambor, acordeón y sonajas (entrevista de José F. López, 2007). Entre los tseltales podemos encontrar una o dos arpas acompañadas de guitarras chamulas de diferentes tamaños, acordeón, tambor y la voz. En otras comunidades se agrega una corneta de *maxes* (María Eugenia Jurado, trabajo de campo, 1999).

Los repertorios, contextos y tiempos

La música para arpa interviene en complejos dancístico-rituales entre los pueblos indígenas. Estos eventos performativos poseen una fuerte carga simbólica-afectiva, ya que en la mayoría de los casos tienen como objetivo mantener el orden del mundo y del cosmos, para que la vida

transcurra sin contratiempos. Casi todos estos eventos son el resultado del sincretismo que sufriera la cultura indígena durante la evangelización, por lo que pueden ser dirigidos tanto a deidades “antiguas” como a los santos patronos del panteón católico. En muchos casos estas deidades se confunden, adquiriendo las mismas cualidades y características.

Por lo general el repertorio se adecua lo mismo al tiempo-espacio del ritual como al ciclo festivo en general. El tiempo y el espacio no se pueden tomar como entes separados, uno se hace del otro, el tiempo es espacio en movimiento y el espacio es tiempo detenido (Fernández, 2004). Así, tenemos que los ciclos del cosmos tienen una correspondencia con los ciclos naturales y del hombre. El sol nace y muere, lo mismo pasa con el maíz y el hombre; los tres se necesitan para seguir cumpliendo este ciclo de vida-muerte-vida. La música de arpa ayuda a mantener este orden, por lo que los tiempos y contextos de ejecución tienen que ver con los ciclos de la naturaleza (maíz) y del cosmos (sol, luna, estrellas). Esta cosmovisión se hace palpable cuando se analizan los ciclos festivos y el ciclo mismo del ritual.

Las fechas del ciclo festivo anual en el que se ejecuta la música de arpa son la Semana Santa; los meses de siembra, marzo, abril; los meses de lluvia; el 3 de mayo, día de la Santa Cruz; el 24 de junio, día de San Juan; durante la cosecha del elote, en los meses de agosto y septiembre, y la cosecha del maíz maduro, a finales de octubre; el mes de noviembre, que coincide con las fiestas de Todos Santos, conocidas genéricamente como Día de Muertos; y el 12 y 24 de diciembre, días de la Virgen de Guadalupe y el nacimiento del Niño Dios, respectivamente. En los Altos de Chiapas también se puede escuchar el arpa durante las fiestas de Carnaval.

Los espacios donde se ejecuta son sagrados por lo general. Podemos escuchar la música de arpa *pascolera* en las enramadas después de haber “pedido permiso” en la iglesia. En la región de la Huasteca los entornos sagrados por excelencia son la milpa, los pozos, los ojos de agua, las cuevas y los cerros; también se ejecuta dentro la iglesia o en el atrio.²¹ Estos ámbitos se repiten tanto para los nahuas de Zongolica como para los tsotsiles y los tseltales de la región de los Altos de Chiapas. Los nahuas de la costa de Michoacán tocan el arpa tanto en lugares sacros –en la iglesia– como en contextos profanos –fiestas de cumpleaños, bodas, quince años, entre otras festividades–. Lo mismo sucede con los mazatecos de Ixcatlán, Oaxaca, y los nahuas de Pajapan, Veracruz: además de acompañar las danzas en los atrios de las iglesias, los podemos escuchar en fandangos y fiestas familiares.

En el noroeste, el arpa acompaña las danzas de *pascola* que se ejecutan principalmente en Semana Santa y el 3 de mayo, día de la Santa Cruz, entre yaquis, mayos y guarijíos. Los sones llevan nombres de animales y flora de la región. Los mayos tocan música ceremonial dedicada a los difuntos, conocida como *virguetas* o “sones de muerto”. Esta música se toca antes de que comience la fiesta y está dedicada a las personas finadas. La celebración es conocida como *anima pajko* y se realiza el 24 de octubre por la noche, cuando da inicio la novena. Los violines y el arpa interpretan las *virguetas* mientras los *pascolas* se colocan el atuendo para las danzas.

En el occidente de México, los nahuas de la costa interpretan diferentes danzas, como la Danza de la Virgen de Guadalupe, en Pómaro, el 12 de

²¹ En algunos municipios, los curas no permiten que bailen las danzas dentro de la iglesia, por lo que lo tienen que hacer en el atrio o en la calle alrededor de la iglesia.

diciembre, y la Danza de Conquista, en San Pedro Naranjestil, en la misma fecha y en las fiestas patronales. Asimismo, suelen interpretar sones al estilo del mariachi antiguo, canciones populares y música para niños difuntos, conocidas como *minuetes*, que también se ejecutan para las imágenes de la iglesia.

Entre los tének de San Luis Potosí se interpretan dos clases de danzas, a saber: el *tsacam soon* o “son pequeño”, y el *pulik soon* o “son grande”.²² Estas danzas se interpretan tanto en las fiestas patronales como en los rituales *del* costumbre.²³ Se realizan en los atrios de las iglesias, en la milpa y en los solares de las casas. Los sones tienen nombres de animales: *La chachalaca*; de deidades: *El niño*, que hace referencia al Niño Maíz; de objetos del ritual: *El copal* o *La mesa*, o fenómenos naturales: *El encuentro del sol*.

Los nahuas de San Luis Potosí ejecutan la Danza del Rebozo de Moctezuma y la Danza de *Ayacaxtinij*, también conocida como “danza de sonajitas”, “de cascabelitos” o “danza del maíz”. Se ejecutan tanto en la milpa durante los rituales *del* costumbre

²² También las danzas de *cayum soon* o *tojat soon* se acompañan con arpa. Desafortunadamente están por desaparecer.

²³ Ritual mágico-religioso, que en la región de la Huasteca es conocido también como la costumbre, o *tawilate* en totonaco, que se traduce como “costumbre grande”. “Es una celebración híbrida, en la que ofrendan a los santos patronos del panteón católico y a las deidades “antiguas”, entre las que destacan Dhipák, Chicomexóchtli o Kitsisluwa, relacionada con el sustento y la vida del hombre” (Jurado y Camacho, 2004: p.10). Es un nombre genérico que incluye no solo los rituales agrícolas, sino también ritos de curación, de purificación y de tránsito.

como en los atrios de las iglesias durante las fiestas patronales. En Hidalgo y Veracruz, en la misma región Huasteca, los nahuas ejecutan la Danza de Moctezuma durante festividades católicas, como el 12 y 24 de diciembre y otras fiestas patronales; su uso dentro de los rituales *del* costumbre se ha reducido a la cosecha del elote. El arpista José Hernández (Joselito) nos ha comentado que hay un número de *cuicatl*s (en náhuatl, canto o pieza musical) principales, que después va combinando para crear otros. Su nieto Ambrosio Hernández nos explica: “Él ya sabe que tiene que tocar una parte de una, luego de otra, como intermedia y termina con la que empezó, van combinadas” (Tepexititla, Huejutla, Hidalgo, 2 de noviembre de 2003; Jurado y Camacho, trabajo de campo). Los sones que ejecuta son los siguientes:

- | | | | |
|----------------------------|------------------------|---------------------------|----------------------|
| 1. <i>Acomalaca</i> | 4. <i>Huey coateco</i> | 7. <i>Xochipitzáhuatl</i> | 10. <i>Dos pasos</i> |
| 2. <i>Acatzana toto</i> | 5. <i>Nahuihuelta</i> | 8. <i>Santa Cecilia</i> | 11. <i>El caimán</i> |
| 3. <i>Cuaxompiacuicatl</i> | 6. <i>Ixtapahuetzi</i> | 9. <i>Mixtonket</i> | |

En la Huasteca poblana, los totonacos acompañan varias danzas con arpa y violín; algunas de ellas, como la Danza de Monarcas, que era interpretada por mujeres, o la Danza de Españoles, Moros y Tocatines, están en peligro de desaparecer. Otras, como la Danza de Viejos, Negritos o Tambulanes, todavía se han presentado en estos últimos años. Esta misma dotación acompaña los rituales *del* costumbre familiares y comunales conocidos como *tawilate* (“costumbre grande”) y las piezas son conocidas como *aires*.

Los nahuas de Zongolica interpretan las Danzas de Arqueros y Tocatines. También podemos escuchar al arpa, sobre todo, en las mayordomías y

rituales agrícolas, como el *xochitlali* y el *tlaxochikalaskis*.²⁴ El primero se lleva a cabo al inicio de la siembra para pedir perdón a la madre tierra por haberla quemado durante la roza y para que no les pase ningún accidente a los sembradores. El segundo es un ritual de agradecimiento por las cosechas obtenidas. Por otra parte, los nahuas de Pajapan interpretan los sones de la Danza de Malinche. Dentro de su repertorio también incluyen minuetes y sones tradicionales. Por su parte, los amuzgos ejecutan piezas especiales para bodas y Navidad, y chilenas para las fiestas.

Como parte de su repertorio tradicional, los mazatecos de Ixcatlán, Oaxaca, interpretan la Danza de *Na Chichí* (*La india bonita* o “*puta chiquita*”) y *La borrachita*, danzas que según los mazatecos están dedicadas a una mujer indígena que en estado de ebriedad bailaba disfrutando de la música de jarana y arpa. Cabe mencionar que durante las fiestas también interpretan canciones rancheras, corridos, cumbias y otros ritmos solicitados por el público.

La música de arpa que se interpreta en la región de los Altos de Chiapas es ceremonial de tipo social; está integrada por pequeños sones para amenizar las comidas en casa de los mayordomos durante las fiestas de Carnaval u otras ocasiones. Entre los tsotsiles acompañan la Danza de Carnaval, de Alférez, del Tigre o *Bolochón* e interpretan alabanzas o rogativas para las imágenes. Entre los tseltales el arpa acompaña las danzas de Malinche, Carrerantes y de los Negritos, entre otras.

²⁴ Se ha ido perdiendo la ejecución de los sones del costumbre con esta dotación y en este contexto ritual. Ahora es más común escuchar estos sones en bodas, bautizos, pedimentos de muchachas y mayordomías (ver “Sones de Zongolica”, en *Sonidos del México profundo*, México, INI, 1994).

Bibliografía

Benavente, Fray Toribio de (Motolinía), *Historia de los indios de Nueva España*. Colección para la Historia de México.

Cabrera, Antonio J., *La Huasteca potosina. Ligeros apuntes sobre este país*. México, Colección Huasteca, CIESAS / El Colegio de San Luis, 2002.

Camacho, Camilo R., “Trabajo de campo en Pantepec, Puebla”, 2003.

Contreras, G., *Atlas cultural de México. Música*, México: SEP / INAH / Planeta, 1988.

Díaz del Castillo, B., *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, texto comparado, ediciones de Alonso Remon, 1632, paleografía de Genaro García, 1904. México, Gobierno del Estado de Chiapas, 1992.

Fernández, Pablo, *La sociedad mental*, España, Anthropos, 2004.

García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México, Siglo XXI / Gobierno del Estado de Quintana Roo / Universidad de Quintana Roo / Unesco, 2002.

Guzmán, Daniel, “Las arpas huastecas y su organología”, en María E. Jurado y Camilo R. Camacho, *Arpas indígenas de la Huasteca*, CIESAS / Conaculta-Fonca.

Hernández, César, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México, Colección Huasteca, CIESAS / El Colegio de San Luis / Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.

Honolka, Kurt, *Historia de la música*, München, Zurich, 1968.

Ichón, Alain, *La religión de los totonacas de la sierra*, México, SEP / INI, 1973, (Antropología Social, 16).

Jurado, María E. y Camilo R. Camacho, *Arpas indígenas de la Huasteca*, CIESAS / Conaculta-Fonca.

Jurado María E., “Trabajo de campo en la Huasteca hidalguense y veracruzana”, 1994, 1996 y 2000.

—, “Trabajo de campo en la Huasteca, San Luis Potosí, Veracruz, Hidalgo y Puebla”, 2003 y 2005.

Olmos, M., *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, México, INAH, 1998.

Discografía

La música de la costa nahua de Michoacán, México, CDI, 2005.

Jurado, María E. y Camilo R. Camacho, *La Huasteca. Música de arpa en los rituales del Costumbre: teenek, nahuas y totonacos*, México: Conaculta-Fonca, 2004.

Luna, Xilonen, *Compositores contemporáneos. Mixes y Zapotecos. Banda de San Bartolomé Zoogocho*, México, CDI / Conaculta-DGCPI / Gobierno del Estado de Oaxaca – IOC, 2004.

“Sones de Zongolica”, en *Sonidos del México profundo*, México, INI, 1994.

Warman, A., *Música indígena de los Altos de Chiapas*, México, Conaculta / INAH / Pentagrama, 1969/2002.



Músicos de Tajleivilhó, Larráinzar
Tsotsilles de Chiapas
Foto: Netza Gramajo





LAUDERÍA CHAMULA:*

Generadora de identidad musical en la región tsotsil-tseltal de Chiapas

Con los instrumentos musicales de cuerda que se fabrican en dos localidades del municipio de Chamula, en el sureño estado mexicano de Chiapas, se ha de comenzar con el son primero para ponerse de pie y comenzar a bailar, el cual dice:

Likan un jtot

Likan un jme',

Va'lan un jtot

Va'lan un jme'...

Levántate, padre

Levántate, madre

Ponte de pie, padre

Ponte de pie, madre

Una pieza obligatoria que levanta el ánimo de los músicos porque saben que su arte será disfrutado tanto por los seres humanos como por las divinidades. Este prodigio musical solo se logra con los instrumentos tradicionales de cuerda que fabrican los lauderos en el municipio tsotsil de Chamula, en la región de los Altos.

* Por Enrique Pérez López, director del Centro Estatal de Lengua, Arte y Literatura Indígenas, CELALI, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Ponencia presentada durante el II Encuentro de Arpas Indígenas y Afromexicanas. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 7 de septiembre de 2016.

Se utiliza aquí el término “laudería” que, como lo señala Carmona Valdovinos,¹ se emplea únicamente en México, para referirse a la disciplina de fabricar, reparar y dar mantenimiento a los instrumentos musicales de cuerdas. Y justamente la laudería practicada en las comunidades de Sat vo’ y Majomut, pertenecientes al municipio de Chamula, juega este papel importante en la vida musical de varios municipios tsotsiles y tseltales de los Altos y Norte del estado de Chiapas.

En tsotsil, a los fabricantes de instrumentos musicales tradicionales se les llama *jpas vobetik*. A los instrumentos musicales se les conoce genéricamente como *vob*, aunque originalmente esta denominación hacía referencia únicamente a la guitarra, pero con el paso del tiempo se generalizó. El oficio de la laudería se ha transmitido de generación en generación, pero no todos logran dominar la fabricación de todo tipo de instrumentos de cuerda; algunos solo saben elaborar guitarras, arpas o violines, pero existen aquellos que tienen habilidades para fabricar cualquiera de ellos.

A pesar de la importancia que tienen los instrumentos musicales tradicionales en las fiestas y ceremonias de los pueblos tsotsil y tseltal, el número de personas que se dedican a este arte es muy reducido. Actualmente, en San Juan Chamula hay apenas unos ocho lauderos; existen algunos más en Zinacantán y Larráinzar, pero fabrican instrumentos solo para consumo local y carecen del alcance geográfico que tienen los chamulas. Para el extinto antropólogo

¹ Tomás Fernando Carmona Valdovinos, “Laudería: oficio de centenaria tradición” (2003), en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/5559>. Recuperado: 3/08/2016.





Ricardo Pozas, “el trabajo más fino de carpintería se aprecia en la producción de arpas y guitarras”,² y es que hasta la década de los años 80 había al menos ocho comunidades de Chamula en donde se trabajaba la carpintería, entre cuyos productos se encontraban los instrumentos musicales.

Don Juan Méndez Gómez, laudero de la comunidad de Sat vo’ quien elabora todo tipo de instrumentos, cuenta parte de su historia:

Mi papá únicamente sabía hacer guitarras, desde muy pequeño aprendí de él. En cambio yo, tenía inquietud en el corazón, veía el sufrimiento de los hijos de San Juan, querían un arpa, guitarra, violín, tambor y casi nadie sabía hacerlo. Gracias a Dios, creo que él vio cuál debería ser mi servicio y me dio el don para ello, tal vez vio que era útil.

Un laudero sabe que el oficio le es entregado en sus sueños:

Vemos que nos hablan, nos entregan madera, cortamos un árbol o una persona viene a encargar un instrumento o viene alguien a quitárnoslo...

Todo tiene su significado, dice en su narración don Juan Méndez; por ello, identifican que los productos que hacen son en cierta manera sagrados:

- El *vob* tiene su *ch’ulel*, es sagrado.
- No somos nosotros los dueños de los instrumentos que hacemos.
- Solo somos sus mediadores, nos pueden decir de qué madera quieren que los hagamos, pero no me pueden pedir sus cualidades sonoras, porque el *ch’ulel* del *vob* se pone triste.

² Ricardo Pozas Arciniega, *Chamula: un pueblo indio en los Altos de Chiapas*. México, INI, 1987.

- 
- Cada instrumento tiene su propio *ch'ulel*, no se le puede tirar, maltratar u ofender.
 - El *vob* tiene sus santos tutelares: san Miguel sabe tocar bien la guitarra, san José sabe elaborarlos y san Agustín sabe tocar bien el arpa.
 - En cada etapa del trabajo se hacen ceremonias, se ofrecen velas, veladoras e incienso.
 - Existen días especiales para cortar el árbol: martes, jueves o sábado para que la madera salga de muy buena calidad.
 - La fabricación puede hacerse los días lunes, martes, jueves o viernes. Los días miércoles y domingo no son apropiados.

Debido al carácter sagrado y espiritual de la obra del laudero, sus creaciones son utilizadas en diversas fiestas y ceremonias de al menos 15 municipios, a saber: Chamula, Zinacantán, Larráinzar, El Bosque, Aldama, Mitontic, Santiago el Pinar, Chenalhó, Chalchihuitán, Rincón Chamula, Oxchuc, Cancuc, Chanal y Tenejapa.

La laudería chamula no solo es importante para su comunidad de origen sino también para sus usuarios, intérpretes o escuchas, porque preserva conocimientos tradicionales y técnicas artesanales, genera productos necesarios para la vida ceremonial y festiva de las comunidades y, con



ello, contribuye a producir una identidad musical entre diversas culturas y comunidades. De esta manera, permite la continuidad de elementos del patrimonio cultural inmaterial que se visibilizan en las fiestas, ceremonias y rituales, generando así un sentido de pertenencia que fortalece la cohesión social y la convivencia. Los atributos que reúne la laudería tsotsil son argumento suficiente para considerar este conocimiento como *talel kuxlejal*, es decir, es parte integral del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos tsotsil y tseltal de Chiapas. A pesar de su relevancia, se identifican una serie de amenazas y riesgos³ para la continuidad de la laudería chamula, entre ellos:

- Que los principales portadores del conocimiento llegaran a fallecer o que abandonen la práctica.
- Falta de interés de las nuevas generaciones para adquirir el conocimiento de las técnicas de elaboración.
- Extinción de los recursos naturales inherentes a la manifestación.
- Debilitamiento de las expresiones musicales tradicionales a causa de su desplazamiento por géneros, temas e intérpretes de la música comercial y popular.

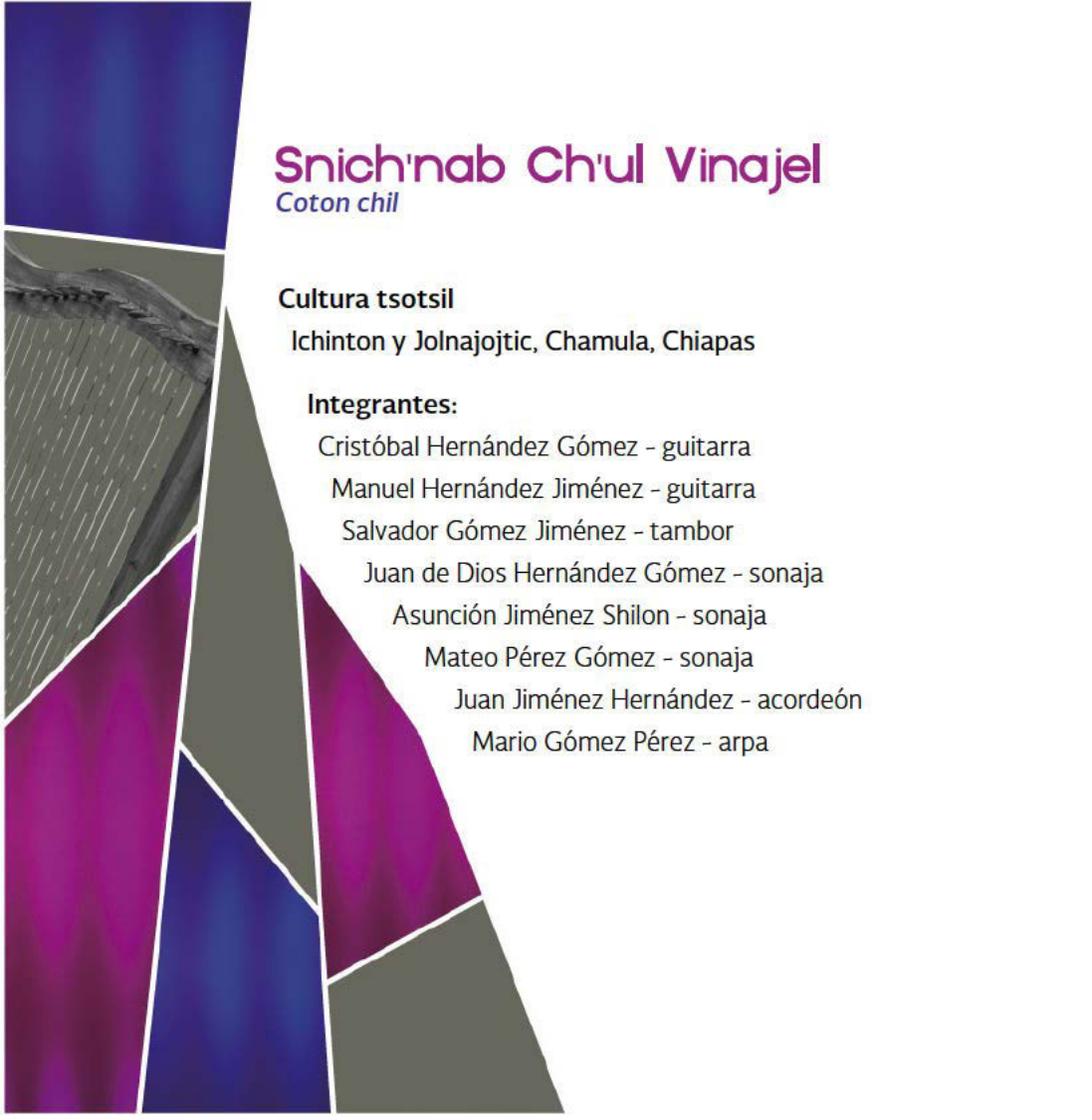
³ Fuente: "Ficha de inventario del patrimonio cultural inmaterial indígena", CELALI-CONECULTA, 2015.



La identificación de estos riesgos para la continuidad de la laudería chamula y, en general, la música tradicional indígena de los Altos de Chiapas, plantea la necesidad de implementar diferentes medidas de salvaguardia. Por un lado, deben realizarse acciones de documentación e investigación, así como actividades que promuevan y difundan estas expresiones culturales. Por otra parte, se requieren apoyos humanos y financieros para el mantenimiento y operación de los talleres de manufactura, para la transmisión de los conocimientos a niños y jóvenes, y para la implementación de talleres de enseñanza de música tradicional en los espacios educativos formales e informales.

Músicos de San Juan Cancuc
Tseltales de Chiapas
Foto: Carlos Guizar





Snich'nab Ch'ul Vinajel

Coton chil

Cultura tsotsil

Ichinton y Jolnajojtíc, Chamula, Chiapas

Integrantes:

Cristóbal Hernández Gómez - guitarra

Manuel Hernández Jiménez - guitarra

Salvador Gómez Jiménez - tambor

Juan de Dios Hernández Gómez - sonaja

Asunción Jiménez Shilon - sonaja

Mateo Pérez Gómez - sonaja

Juan Jiménez Hernández - acordeón

Mario Gómez Pérez - arpa

Para el pueblo tsotsil la música es un puente que permite establecer contacto con el mundo de los dioses protectores, que habitan los cerros, las cuevas y los manantiales sagrados. En estos lugares, así como en las fiestas y ceremonias tradicionales celebradas en las comunidades del municipio de Chamula, es donde la música de arpa, guitarra y acordeón se entreteje en una sola armonía y hace que el corazón de los dioses protectores de la tierra y el cielo, los dueños de las cosas visibles e invisibles, de los mundos terrenal y espiritual, se fortalezca, cuide el corazón de las personas y les dé luz e inteligencia para alcanzar el *lekilkuxlejaj* o buen vivir, como se dice en los pueblos.

Con su arte y sabiduría, los músicos tradicionales son indispensables para poner orden en la naturaleza de las cosas ceremoniales, en la fiesta y en la contemplación. Santos y vírgenes, cuevas, cerros y manantiales son alabados con sus cantos y melodías que pueden durar desde el amanecer hasta bien entrada la noche. Para el músico tradicional no hay descanso mientras sea necesario que los dioses escuchen el corazón de su pueblo.

Al final de esta pieza, puede escucharse el momento en que se realiza el ofrecimiento del *posh* (aguardiente de maíz) a músicos e instrumentos, lo cual permite la “fusión” entre ambos, necesaria para la interpretación musical. Para ello, reciben el *posh* en pequeños vasos que pasan de boca en boca y se ofrecen palabras de agradecimiento, y a los instrumentos se les baña con el licor a modo de soplido; estos lo reciben para que aflore su corazón, se escuche su sonido verdadero y no se rompan o se desafinen.



Músicos de Tajleivilhó, Larráinzar

Son de alabanza

Cultura tsotsil

Tajleivilhó, Larráinzar, Chiapas

Integrantes:

Marcos Díaz Pérez - sonaja, danzante

Diego Díaz Pérez - sonaja, danzante

Andrés Díaz Pérez - sonaja, danzante

Juan Núñez Gómez - sonaja, danzante

Pedro Díaz Pérez - sonaja, danzante

Miguel Núñez Pérez - sonaja, danzante

Víctor Núñez Pérez - sonaja, danzante

Juan Pérez Pérez - sonaja, danzante

Andrés Núñez Pérez - sonaja, danzante

Felipe Pérez Pérez - sonaja, danzante

Juan Díaz Pérez - sonaja, danzante

Miguel Díaz Pérez - arpa

Miguel Díaz Sánchez - guitarra chamula

Antonio Díaz Pérez - guitarra chamula

Martin Pérez Díaz - sonaja, danzante

Juan Pérez Díaz - sonaja, danzante

En diferentes celebraciones tradicionales de la comunidad tsotsil de Tajleivilhó, municipio de Larráinzar, se interpretan sones de alabanza dedicados a los santos y los espíritus protectores. En particular, durante la fiesta patronal dedicada a san Andrés apóstol, del 28 al 30 de noviembre, los alféreces y mayordomos, cargos tradicionales encargados de las actividades ceremoniales, son responsables de la música. Con ella se agradece la comida, la salud y el trabajo que tienen las personas de la comunidad y, al mismo tiempo, se le pide al cielo que no deje en el desamparo a sus hijos.



Músicos de San Juan Cancuc

Son

Cultura tseltal

San Juan Cancuc, Chiapas

Integrantes:

Antonio Pérez López - arpa

Alonso Hernández Méndez - guitarra

Agustín Cruz Aguilar - violín, danzante de *yantsilel*

Lorenzo Pérez López - danzante

Miguel Gómez Gómez - danzante

Juan Sántiz Pérez - danzante

Martín Sántiz López - portador de pasero

Miguel Gómez Ruiz - "vaquero"

Manuel Gómez López - danzante

Mateo Sántiz López - cargador de "toro"

Manuel López Gómez - danzante de *yantsilel*

Diego Guzmán Gómez - danzante "alcalde"

Manuel Ordoñez Cruz - danzante "caporal"

Antonia Aguilar López - danzante

María Cruz Vázquez - danzante

Ana Cruz Torres - danzante

Manuel Cruz Vázquez - danzante

María Guzmán Sántiz - danzante

La fiesta de Pascua se realiza en San Juan Cancuc del 24 al 26 de diciembre. Durante esta celebración, se realiza la danza de *Wakax Poj* o “toro de petate”, en la que participan niños y adultos, representando personajes como el “*yantsilel*”, hombre disfrazado de mujer; el “vaquero” o “torero”; los “*ijk’aletik*”, que son “negritos” con rostros pintados de carbón, y el “*kuchojom*”, quien carga el “torito” y danza con él. Al “torito” se le colocan 24 cohetes, que se truenan por la tarde del primer día de la fiesta, mientras que los días restantes los danzantes visitan las casas de los mayordomos u otras personas que desean invitarlos. El último día de la fiesta vuelve a aparecer el “torito” en el parque central y, después de la procesión de los santos, lo truenan de nuevo para despedir la fiesta. La quema del “torito”, que se acompaña con música de arpa, guitarra y violín, se considera la parte más importante de la festividad, por lo que es presenciada por niños, mujeres y autoridades.





Yik'al K'op

Beel ajk'ot

Cultura tseltal

Oxchuc, Chiapas

Integrantes:

Darinel Gómez Sántiz - guitarra

Uriel Gómez Sántiz - arpa

Carlos Santos Gómez - tambor

Cándido Gómez Sántiz - danzante

Rafael Gómez Méndez - danzante

En las celebraciones tradicionales del municipio de Oxchuc, como el Carnaval y la fiesta patronal dedicada a santo Tomás apóstol, se interpretan sones ceremoniales en los que el arpa ocupa un lugar principal. Los músicos que ejecutan este instrumento rinden tributo a sus maestros al tratar de tocar el instrumento de la misma forma en que ellos lo hacían en sus comunidades de origen.





Músicos de Pómaro, Aquila

Pristita chula, El puerto de Maruata

Cultura nahua

Pómaro, Aquila, Michoacán

Integrantes:

José María Isidro Tolentino - violín

Joaquín Isidro Enrique - arpa

Domingo Bautista Rojas - vihuela

Luis Ángel Flores Aquino - jarana

En las comunidades nahuas de la costa michoacana, es tradición que los músicos hereden su oficio a sus descendientes, a quienes enseñan los secretos para interpretar correctamente instrumentos como el arpa, el violín, la vihuela y la jarana. El repertorio de estas agrupaciones musicales incluye canciones que describen los paisajes, la naturaleza o los poblados de la región, así como temas dedicados a las mujeres. Estas piezas se interpretan durante las festividades comunitarias y religiosas de las diferentes localidades.



Grupo Cultural Cohuixcas

La costeñita, El zanate

Culturas nahua y afromexicana

Chilapa de Álvarez, Tixtla de Guerrero,
y Cruz Grande, Guerrero

Integrantes:

Jesús Napoleón Cruz - arpa y bailador

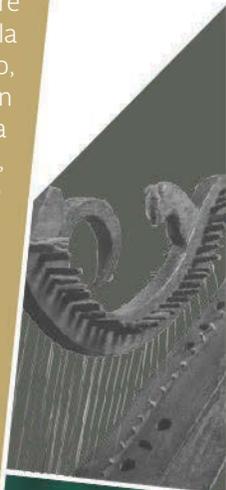
Jesús Albino Gante - guitarrón

Erik Santamaría Duque - guitarra y violín

Miguel Ángel Gante - vihuela

Estela Clavel - caja de tapeo y bailadora

Los sones de tarima y de artesa son fruto del encuentro entre las tradiciones musicales indígenas, africanas y españolas. En la actualidad, tienen una fuerte presencia en el estado de Guerrero, particularmente en comunidades nahuas de la región central y en localidades mixtecas y afroestizas de la Costa Chica. La música de estos sones se interpreta con violín, arpa, vihuela y guitarrón, que acompañan las coplas de cada pieza. El rasgo distintivo de este género, sin embargo, es el ritmo marcado por la percusión del cajón de tapeo y por los pies de los bailarines al danzar sobre la tarima o sobre la artesa, invertida para servir como caja de resonancia.





Músicos de Santa Bárbara, Aquismón

La alegría, La ofrenda

Cultura tének

Santa Bárbara, Aquismón, San Luis Potosí

Integrantes:

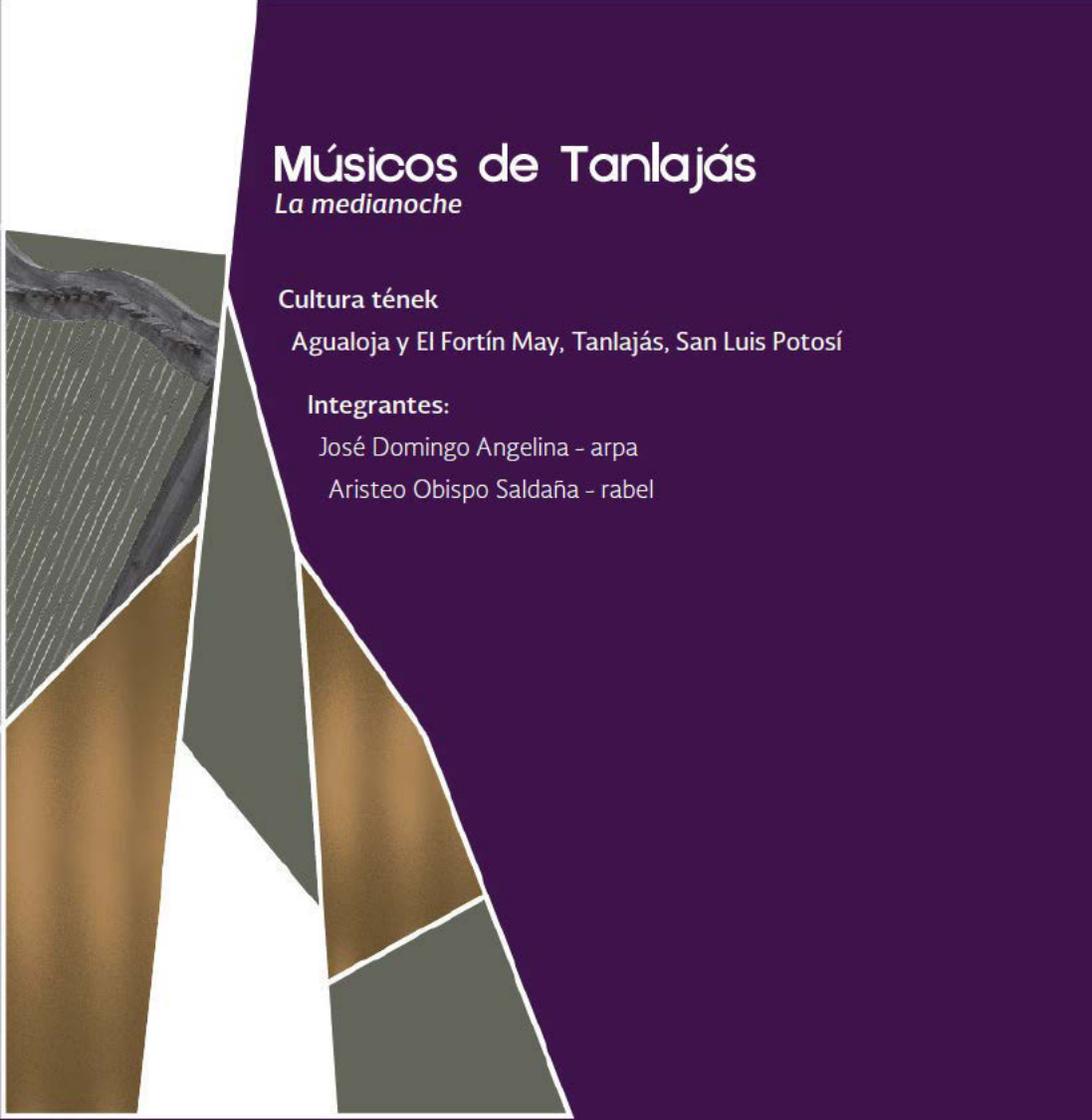
José Andrés Romualdo Antonia (†) - arpa

Eulogio Francisco Isabel - primer rabel

Benito Santiago Guadalupe - segundo rabel

Estas dos piezas, presentadas durante el Primer Encuentro de Arpas, son un testimonio invaluable pues dan cuenta de la última intervención pública de don José Andrés Romualdo Antonia, renombrado músico tradicional tének originario de Santa Bárbara, San Luis Potosí. Nacido en 1933, don José se inició como danzante de *tsacam soon* a los doce años de edad. Muy pronto se sintió fascinado por el sonido del arpa, por lo que decidió aprender a tocarla, para lo cual debía trasladarse a la vecina comunidad de Eureka. Su arpa, que durante décadas le acompañó en fiestas y ceremonias tradicionales, era del mismo estilo y dimensiones que las primeras en llegar a tierras americanas en el siglo XVI, y la construyó él mismo con madera de cedro rojo y 29 cuerdas hechas de tripas de armadillo, coyote y zorrillo. Convencido del valor sagrado de la música que interpretaba, siempre realizaba una ceremonia propiciatoria antes de emprender cualquier viaje, para proteger a los músicos, los danzantes y los instrumentos. Poco después de su participación en el Encuentro de Arpas, don José falleció en su comunidad natal a la edad de 82 años.



An abstract geometric composition on the left side of the page. It features several overlapping shapes in shades of olive green, brown, and white. The top-left portion shows a close-up of a harp's strings and frame, while the upper part of the composition depicts a landscape with a mountain range under a light sky. The right side of the page is a solid dark purple background.

Músicos de Tanlajás

La medianoche

Cultura tének

Agualoja y El Fortín May, Tanlajás, San Luis Potosí

Integrantes:

José Domingo Angelina - arpa

Aristeo Obispo Saldaña - rabel

En lengua tének, el término *tsacam soon* significa “danza chiquita”, y con él se designa una categoría de la música tradicional huasteca que se interpreta con arpa, rabel y, en algunas ocasiones, con un *ts’entsen* o *ajab*, una guitarrita. Por lo general, el *tsacam soon* utiliza un arpa pequeña, a diferencia del *pulik soon*, que se toca con un arpa grande. Esta clase de música, así como la danza que le acompaña, es de carácter ritual, por lo que está presente en ceremonias petitorias y de agradecimiento de buenas cosechas, para honrar a Dhipak (dios joven del maíz) y en festividades religiosas del calendario católico, como Semana Santa, Navidad y fiestas patronales. Asimismo, se interpreta en rituales de curación y en celebraciones familiares y sociales como bodas y bautizos.





Músicos de Loma Bonita

Son de costumbre

Cultura totonaca

Loma Bonita, Pantepec, Puebla

Integrantes:

Nicolás Francisco Santiago - arpa

José Celestino Rodríguez - violín

Músicos de Pantepec

Son de costumbre

Cultura totonaca

Pantepec, Puebla

Integrantes:

Manuel Santiago Antonio - arpa

José Francisco Rodríguez - rabel

Para las comunidades totonacas de la Sierra Norte de Puebla, la música tiene un significado festivo, ritual y mágico-religioso, cumple una función integradora y es depositaria de una tradición que expresa la manera de concebir el mundo, la naturaleza, lo sagrado y las relaciones humanas. Estos sones de costumbre se tocan durante la fiesta de la Virgen del Rosario, celebrada el 7 de octubre, con la finalidad de coadyuvar a la sanación de los enfermos. Los músicos los aprendieron de sus padres y, con sus interpretaciones dentro y fuera de la comunidad, promueven que las generaciones más jóvenes aprecien, aprendan y conserven su valioso legado musical.





Músicos de Pótam y Vícam

Música para pascola, El llanto del general Pesqueira

Cultura yaqui

Pótam y Vícam, Guaymas, Sonora

Integrantes:

Esteban Matuz León - violín

Andrés Onamea González - arpa

Carlos Indalecio Moreno Matuz - danzante

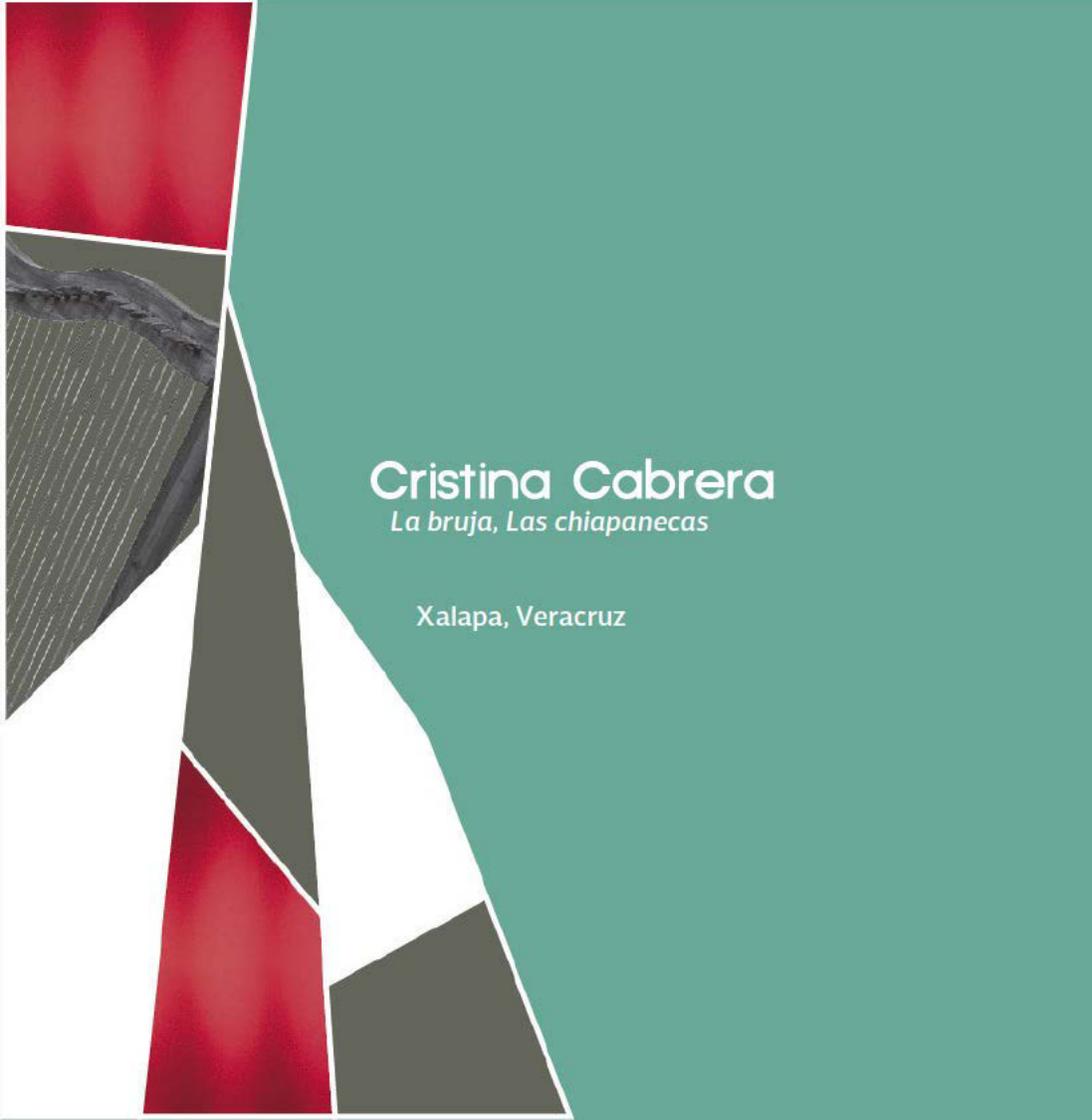
Jesus Mendoza Bajeca - danzante

Pedro Alberto Maldonado León - flauta y tambor

La música para la danza de pascola se interpreta por un arpista o *alpalero*, un violinista y un *tambulero*, quien toca a la vez el tambor de doble parche y la flauta de carrizo. En ella intervienen, asimismo, instrumentos de origen prehispánico que forman parte del atuendo de los danzantes, como los *ténabaris* –tiras de cascabeles hechos de capullos de mariposa– atados a los tobillos; el *seenasom* o sonaja, y los coyoles, cascabeles metálicos que se sujetan a la cintura.

La danza de pascola se realiza bajo una enramada que representa el ámbito sagrado del *huya ania* (el monte). Los sones y cantos que se interpretan varían según la hora del día, ya que esta música ritual se relaciona con los ciclos naturales y, en específico, con el comportamiento del venado. Al comienzo de cada fiesta tradicional, se pide permiso a los elementos de la naturaleza y, de antemano, se ofrece disculpas a los asistentes por las bromas que les jugarán los pascolas, personajes duales cuya misión es encarnar el mal y, a la vez, simbolizar el respeto por la tradición.





Cristina Cabrera

La bruja, Las chiapanecas

Xalapa, Veracruz

Originaria de Xalapa, Veracruz, la maestra Cristina Cabrera es una destacada concertista que ha sobresalido por su virtuosismo en el arpa. Inició el estudio de este instrumento a los trece años, bajo la dirección de maestros como Saúl Hernández Morales, Alberto de la Rosa, Britta Shafer, Celso Duarte, Lucía Shiomitsu y Mariano González. Su repertorio es muy amplio, pues abarca temas de la música mexicana, europea clásica, venezolana y paraguaya, entre otras. Ha realizado estancias en Japón y ha acompañado en giras internacionales a la cantante de origen mixteco Lila Downs. Asimismo, ha participado en más de 80 conciertos y presentaciones en países como Alemania, Francia, Holanda, Noruega, Bélgica, Suecia, Suiza, España, Reino Unido y Estados Unidos. En noviembre de 2004 presentó su primer disco de estudio, titulado *Díálogo entre el viento y el mar*, dedicado a la música tradicional y popular mexicana.





Fina Estampa

La cumbamba, El torito jarocho

Afromexicano

Acayucan, Veracruz

Integrantes:

Diego Vázquez Olivera - arpa, requinto, jarana y voz

José Antonio Ambrosio Meza - arpa, jarana y voz

Manuel Montiel Yesscas - guitarra y voz

Juan Morales Ramírez - contrabajo y jarana

El son jarocho es una expresión emblemática de la música tradicional mexicana, surgida durante la época colonial en el actual estado de Veracruz como resultado de la fusión de ritmos africanos, música indígena y la lírica popular española. Ese origen multicultural se aprecia, asimismo, en la dotación instrumental, dominada por arpa y jaranas, y la importancia de la tarima, el zapateado y los movimientos corporales para llevar el ritmo. Se caracteriza por combinar la poesía, la habilidad para improvisar los versos, el virtuosismo en la ejecución de los instrumentos y la danza que complementa a los instrumentos de percusión.







Músicos de San Juan Cancuc
Tseltales de Chiapas
Foto: Netza Gramajo



se terminó de imprimir en diciembre de 2017
en la Ciudad de México, con un tiraje de mil ejemplares.

La música seleccionada pertenece a la Fonoteca Henrietta Yurchenco de la CDI.
Las fotografías de los grupos musicales seleccionados son de la autoría de Carlos
Guizar y Netza Gramajo, de la Fototeca Nacho López de la CDI.

Coordinación del fonograma
Octavio Murillo Álvarez de la Cadena

Gestión y vinculación cultural
José Espinosa Sánchez

Selección musical
Aurora Valderrama Maldonado

Edición y masterización
Diego Alonso López Hernández

Diseño
Azucena Guadalupe Andrade López

Corrección de estilo
Patricio Romeu Rábago