

Marina Alonso Bolaños*

Espacio onírico, memoria y reflexividad de los músicos zoques de Chiapas, México

Resumen: El mundo de los sueños entre los músicos zoques del estado de Chiapas, México, constituye un espacio de reflexividad en la medida en que es un catalizador de la memoria y de su transmisión. El presente artículo presenta una etnografía de los sueños siendo éstos un “mundo otro” en el cual los músicos reciben un don divino para consagrarse como especialistas rituales.

Durante la experiencia onírica se reproduce la dinámica de la interpretación musical: la creación, la interpretación y la transmisión del conocimiento musical. Los datos de campo nos hacen pensar en un universo musical más allá de lo formal puesto que se trata de un espacio abstracto que traduce la experiencia onírica de los músicos en una narración que, por el hecho de tener patrones establecidos, es creada colectivamente y resulta de un proceso de reflexividad.

Summary: Among the Zoquean musicians of the state of Chiapas, Mexico, the dream world constitutes an area of reflexivity because it is a catalyst of the memory and its transmission. This article presents an ethnography of dreams as “another world” in which the musicians receive a divine gift to become ritual specialists.

The dreams reproduce the dynamics of the musical interpretation: creation, interpretation and transmission of musical knowledge. The data obtained in fieldwork reveal a musical universe beyond its formal structure since it appears as an abstract space that translates the dreams of the musicians into a narration that is created collectively through a process of reflexivity.

* Licenciada en etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México. Maestra en Antropología por Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Historia por El Colegio de México y candidata a doctora en Historia por esta última institución. Docente en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y profesora invitada en la Universidad de la República del Uruguay y en la School of Music, Long Lozano Institute of Latin American Studies, University of Texas, Austin. Actualmente es coordinadora académica del Diplomado de Etnomusicología Mexicana en el Instituto Nacional de Antropología e Historia y profesora-investigadora de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Desde 1989 realiza investigaciones en diversos campos antropológicos e históricos acerca de los pueblos indígenas del estado de Chiapas.

Actualmente, la población zoque u *'ode püt'*¹ habita en la cordillera montañosa del noroeste y en la depresión central del estado de Chiapas, en el sureste de México. Como consecuencia del desplazamiento poblacional por la erupción del volcán El Chichón en 1982, existen también otros asentamientos dispersos en municipios aledaños o distantes de su región histórica.² Además de la ganadería, la agricultura es la principal actividad productiva en la región, basada principalmente en el policultivo de maíz, chile y calabaza, así como en el cultivo de café, cacao, pimienta y frijol. Frente al territorio zoque, discontinuo y fragmentado, la memoria colectiva ha permitido la reproducción del grupo en condiciones adversas. Como la mayoría de las regiones indígenas de México, las Montañas Zoques han constituido espacios multiculturales en donde la distribución actual de la población ha permitido que tanto las zonas de alta como las de menor concentración de población zoque se correlacionen con el mundo maya y el mestizo, vínculo que resulta fundamental para comprender las complejas dinámicas regionales y locales. Por otro lado, las Montañas Zoques han experimentado un fuerte proceso de mestizaje que se explica, según el historiador Juan Pedro Viqueira, porque desde hace varios siglos estas montañas han venido expulsando a parte de sus pobladores hacia regiones más prometedoras de Chiapas³ y también hacia regiones más prometedoras del país, de manera, que la población zoque disminuyó notablemente en la época colonial y, aunque desde la Independencia ha venido creciendo paulatinamente, lo ha hecho a un ritmo menor que las otras regiones indígenas del estado (Viqueira 2002: 271).

Tocar en las fiestas es como los cargueros están acostumbrados, y el rezo es obligado. Tiene importancia de que uno vaya a tocar, porque los cargueros necesitan la música, necesitan los alabados de los santos y alegrías. Si no tocan, no hay alegrías no hay nada, pues no hay fiestas, no hay nada. Si no hay música no hay fiesta, no hay nada (Testimonio de músico tradicional zoque, 2000).

El culto a los santos en las localidades zoques ha sido en gran medida el eje que ha sostenido la organización social y política. En la actualidad, las localidades insertas en un proceso de mestizaje consideran como autoridades a los cargos municipales, sin embargo, los músicos y danzantes, otrora cargueros tradicionales, continúan teniendo un papel fundamental para la vida local, ya que se les considera como especialistas rituales que conservan la memoria de los pueblos.

En los grupos indígenas de México, a toda práctica musical le subyace un acervo de conocimientos compuesto por aspectos mnemotécnicos, emotivos, kinésicos, visua-

1 El término significa "gente de palabra".

2 Los municipios a los cuales pertenecen estos nuevos asentamientos son: Ocosingo, Villaflores, Chiapa de Corzo y Acala del estado de Chiapas, así como en Las Choapas del estado de Veracruz.

3 También ha habido una fuerte migración hacia Tuxtla Gutiérrez, la capital del estado de Chiapas que es de origen zoque.

les y artísticos (Alonso 2008: 112). De ello resulta que la música sea irreductible a su expresión sonora, pues no se trata únicamente de una composición conceptual (Blacking 1973: 3-31).⁴ En este sentido, la música posibilita las relaciones sociales y la construcción de contextos performativos, además de que suscita emociones (existe una concurrencia de otros sentidos, ya que la música pasa por la vista, el oído y el tacto). Junto a estos componentes, la interpretación musical supone la creación, el aprendizaje y la transmisión; todos estos aspectos son inseparables entre sí y constituyen expresiones de las relaciones sociales. De esta forma, el foco de interés es el músico en las distintas dinámicas de la interpretación musical.⁵ En la medida en que existe una construcción social de la percepción, cada interpretación musical tiene su experiencia de creación, transmisión y aprendizaje, estableciendo así su particular relación entre el *ars* de la técnica y el *ars* del pensamiento (Severi 1996: 97). Dicen los cantores yaquis, por ejemplo, que el mejor danzante-venado es aquel que interpreta de manera sobresaliente las metáforas que se están cantando.⁶

Si bien tiene un origen y una expresión físicos, la música se torna efímera en el momento en que dejamos de escucharla. A pesar de esta condición fugaz, la música puede plasmarse en imágenes o en la composición plástica de los instrumentos musicales, como extensiones de *human agency* (Gell 1998: 17-19). La música es igualmente susceptible de influir en el acto performativo, en los espacios físicos que cada músico y su audiencia deben ocupar en él. La música también constituye el acompañamiento rítmico y/o melódico para la elaboración de objetos artísticos, de textiles, de dibujos de arena o de cal (como se ha mostrado en diversas partes del mundo, en la India o entre los Navajo).

Por otro lado, encontramos en las músicas indígenas de México una relación particular entre una expresión musical y una imagen: la evocación de imágenes virtuales a través de los estilos y repertorios musicales que denotan o bien una simbolización sonora o una personificación de un objeto, del protagonista de un mito, o de un animal; y también observamos esta relación música/imagen en los procesos de aprendizaje y transmisión del conocimiento musical, como cuando los músicos experimentan visiones oníricas o durante el aprendizaje de la gestualidad que deben tener en el momento de su interpretación.

4 Cabe mencionar que existe una dificultad metodológica para caracterizar al sonido musical porque, por un lado, se trata de un fenómeno intangible y, por otro, porque se asocia a una codificación que no es universalmente comprendida.

5 Seeger había planteado una distinción importante entre la “competencia” como conocimiento musical, frente al “performance” como el hacer música: “If competence is knowledge about music, performance is the doing of music” (Seeger 1980: 189).

6 Hugo López, comunicación personal.

1. La experiencia onírica

Desde la perspectiva zoque, los sueños forman parte de la realidad y, por tanto, todas las personas los experimentan. Como los sueños responden a representaciones colectivas, algunos motivos e imágenes oníricas de la vida cotidiana que aparecen en los sueños significan lo mismo para todos, de manera que si alguien tiene el interés –lo cual es poco usual– puede predecir sucesos del futuro inmediato. Por ejemplo, el soñar que alguien se va (alguien que efectivamente se ha ido) del pueblo significa su pronto regreso. Unos meses antes de la erupción del volcán, los habitantes de Tapalapa soñaron que San Agustín, su santo patrono, los protegía de la explosión. Asimismo, aunque tampoco es común, las personas logran comunicarse a través de los sueños con las deidades, los difuntos y los seres-encanto.

Los sueños son expresiones de una idea cosmogónica zoque según la cual, no existe una separación entre el mundo de los seres humanos y el de los no humanos; aunque cada uno de ellos tiene sus particularidades, coexisten en interdependencia. Así, los seres-encanto, personajes que aparecen en los sueños, interactúan en una relación dialógica con los seres humanos en el entendido de que cada uno tiene sus propios “ámbitos de competencia”.

Los llamados lugares-encanto son los lugares míticos habitados por los ancestros deificados y por otros seres; también son las cuevas, los ríos, las montañas y los cerros.⁷ Los lugares-encanto son el volcán Chichonal y otros cerros de la geografía mítica como el Cerro de Tres Picos, el Cerro del Mono y el Cerro Blanco; algunos lugares-encanto son *inlocalis*, particularmente *I'ps tijk* o cerro Veinte Casas, que es la morada de los naguales (Wonderly 1947: 13). Sin embargo, la gente ubica a estos lugares-encanto en las montañas altas donde se dice que habitan hombres y mujeres-encanto que viven igual que los de los pueblos reales: tienen su ganado, trabajan la milpa, cuidan de sus animales domésticos, organizan fiestas, se emborrachan, interpretan música y bailan.⁸

Los zoques dicen que en ocasiones esos lugares-encanto son un mundo al revés, donde los seres humanos son los que trabajan como bestias de carga, y los animales hablan. Así viven, por ejemplo, los naguales del cerro Veinte Casas; existe un sinfín de relatos de personas que llegaron allí atraídos por las riquezas y se quedaron a vivir para siempre. A su vez, los seres-encanto son los mismos seres moradores de los lugares-encanto y aquellos que los custodian como sus dueños. La Piowachuwe, la vieja que arde, es la dueña del volcán. Otros seres-encanto son la serpiente, la compañera del rayo, y el tigre (jaguar) que viven con Cotzapüt, el hombre del cerro, el patrón de

7 En muchos de esos sitios, los habitantes de los pueblos aledaños colocan ofrendas de flores, incienso, velas y bolas de pozol (masa de maíz con cacao y azúcar que se disuelve en agua para producir una bebida).

8 Entre los zoques de San Miguel Chimalapa, en el estado de Oaxaca, también se habla de esto.

los seres-encanto y de los animales (Báez-Jorge 1978: 779). La música también es considerada como un encanto. El repertorio de seres-encanto –que se encuentra en constante transformación– incluye, por ejemplo, a rancheros ladinos y a un ser antropomorfo que transpira petróleo de todo su cuerpo, y que muchos zoques recuerdan haber soñado o visto saliendo del volcán El Chichonal.

En los sueños aparecen los seres-encanto, lo cual no excluye que se establezca contacto con ellos en la vida real, porque aquí no sucede lo señalado por López Austin para el caso de otros pueblos indígenas de origen mesoamericano, donde los seres sobrenaturales son vistos cuando por accidente el hombre traspasa las fronteras de los sitios que les son exclusivos (López Austin 1990: 159); puede darse este caso, pero los encanto transitan por los mismos lugares que los humanos y por tanto se dan encuentros fortuitos.

Algunos encanto sólo son vistos en los sueños de ciertas personas. Esto es, existe un tipo de sueño que sólo es experimentado por los especialistas para ejercer su oficio o bien cuando éstos son iniciados. Se trata de una manifestación del destino que es irrenunciable: músicos, danzantes, rezanderos o curanderos reciben un don de las divinidades a través de la experiencia onírica, don que es, en gran medida, consolidado en un sujeto gracias a la intervención de un ser-encanto. Supeditados a la voluntad de Dios, los especialistas aseguran haber sido elegidos por éste, y además el aprendizaje y el desempeño correcto de su trabajo contribuirán a consagrarlos como especialistas. En cambio, si actuaran de manera contraria a los principios morales de la localidad, habrá un castigo divino que consentirá la intervención de los malos espíritus para conducirlos a la enfermedad o a la muerte. La muerte siempre se atribuye a la brujería, al mal de ojo, a la envidia o hechicería,⁹ procesos intencionales que se expresan a través de una enfermedad o de un accidente. En ocasiones, los diálogos con las divinidades o los mensajes que estas últimas envían a través del sueño son lo suficientemente claros, de tal forma que no se requiere de un gran esfuerzo de interpretación, pero otras veces es preciso consultar a los *kyomabajshübyabü'is*, especialistas que adivinan a través del sueño.¹⁰

Ahora bien, sólo podemos acceder a los sueños a través de los relatos de quienes los han experimentado, relatos que responden a un proceso de reflexividad, a una memoria colectiva y que, por tanto, se encuentran en permanente transformación y experimentan constantes ajustes. El sueño de los iniciados o, mejor dicho, la experiencia

9 La envidia y la hechicería son categorías ambiguas y, por lo general, se usan como sinónimos.

10 En la localidad de Ocoatepec, había un *atzicomi* (como denominan los zoques a los ancianos que han ocupado todos los cargos y que son especialistas rituales. El término es traducido al español por los zoques como “santo viejo”) de más de 100 años de edad, a quien la gente atribuía la capacidad de transformarse en animal e ingresar a los sueños de una persona sin motivo aparente y sin hacerle daño. En este episodio, lo que llama la atención de los zoques es la capacidad de dicha persona para hacerse de un lugar en los sueños de los otros.

onírica¹¹ presenta una estructura dramática recurrente: una historia épica con un planteamiento, un desarrollo (clímax y anticlímax) y un desenlace tal como observamos en el siguiente patrón. Dios envía a algún mensajero divino, ya sea un santo (el santo patrono), virgen o algún ser-encanto, quien adopta la fisonomía humana (por lo general, un anciano o una mujer). El mensajero pide a la persona en cuestión tañer un instrumento o ejecutar pasos de danza. En esa escena están presentes los espíritus de los músicos viejos, vivos o difuntos, a los cuales hay que nombrar cuando el sueño es narrado como si se usara una fórmula mnemotécnica para recordar a los especialistas rituales que se convertirán en ancestros. En la narración están igualmente presentes los espíritus de las personas vivas que, por lo general, corresponden a los seres queridos, familiares y amigos de quien sueña. Los espíritus de estas personas lo ayudarán rezando durante los acontecimientos que tienen lugar durante el sueño. En efecto, uno de los acontecimientos centrales del sueño comprende una pelea en la que, justamente, los aliados del personaje central lo apoyan o arbitran la contienda; cabe mencionar que entre los grupos mayas actuales, por ejemplo, la participación de aliados que presencian durante el sueño el rito de iniciación de una persona constituye una generalidad (De la Garza 1990: 209).

Durante el sueño, mientras la persona se prepara para tocar un instrumento o a ejecutar alguna danza o bien comienza a hacerlo, interviene un ser-encanto de aspecto zoomorfo (un perro, un felino, etcétera) o antropomorfo, pero con facciones o partes del cuerpo desproporcionadas: las manos muy grandes, muy chaparro y gordo, etcétera, tratando de evitar a toda costa que el sujeto toque o dance. La persona libra una batalla forcejeando con el ser-encanto, quien trata de arrebatarle su instrumento musical (cabe señalar que en la narración del sueño siempre se define el tipo de instrumento musical). En su sueño, el especialista en ciernes debe vencer a quien se enfrente a él para probar su verdadera vocación.

Previamente a esta experiencia onírica, tanto los músicos y los danzantes como los curanderos, adquirieron el conocimiento básico para poder actuar durante el sueño, ya que de otra manera, no podrían resistir al ataque del ser-encanto ni reforzar sus conocimientos. Aquí, el papel de las imágenes durante el sueño cobra una relevancia particular. Los músicos no sueñan de manera acústica. Además, el sonido musical no resulta ser ni la única ni la principal fuente de conocimiento; los especialistas aprenden también otros aspectos ligados con la práctica musical tales como la intencionalidad de la acción y la gestualidad, las posiciones de las manos en los instrumentos, el contexto ritual de la interpretación, etcétera. Todos estos aspectos forman parte del proceso reflexivo del aprendizaje de los músicos que justamente consiste en el ejercicio de la memoria colectiva. Por ejemplo, si el permiso o don para tocar no es otorgado, lo cual

11 Es más apropiado hablar de experiencia onírica porque para los zoques es importante la práctica del sueño, es decir, la acción de soñar.

se indicará en el sueño por la victoria del ser-encanto o simplemente por la ausencia del sueño iniciático, el aprendiz no podrá ejercer el oficio. Si lo intentase, se cree que el aprendiz enfermará o sufrirá algún accidente.¹²

Me decía mi papá que si en el sueño no te dan derecho, pues no se le puede hacer nada. Si alguien no [...] no es su costumbre pero quiere ser danzante de todas maneras [...] un mal espíritu le puede perseguir siempre, le sucede alguna desgracia, alguna enfermedad o se muere. Ahora digo, no sé la verdad.

Estos danzantes antiguos, no sé si lo practicaran algún mandato para que nadie enseñe a ellos o su sabiduría que no le echen mal, [...]. No es porque me encante la costumbre, quiere decir que cuando le hallo gusto se puede. Siempre le platico yo a mi mamá que si me alejaría [de la costumbre] agarraría algún daño [...].¹³

Por el contrario, una vez consagrado, el especialista tendrá sueños recurrentes donde, por un lado, las divinidades le solicitan mantener la costumbre tocando los sonos tradicionales y las alabanzas y, por el otro, le arguyen que ellas no gustan ni de los himnos ni de los cantos religiosos propios de la liturgia católica (Alonso 1999: 8).

Mi patrón San Marcos me dio el violín, y el conocimiento me lo dio Dios. Me soñé también en agosto cerca de la Virgen de la Asunción, un viejito: ¡Oye Juan!, cuídate mucho; amar a Dios, sus alabanzas, sus oraciones y no con cantos de acción católica, y a mí no me gustan.¹⁴

A causa de estas experiencias oníricas, es común que los músicos y los danzantes se vean involucrados en los conflictos locales relacionados con el ejercicio de las tradiciones e incluso que se sientan protegidos por las divinidades, ya que fueron ellas mismas quienes les pidieron en su iniciación que conservaran la cultura de sus antepasados:

Dios me vino a decir que siguiéramos la costumbre, en mis sueños así me dice el espíritu: sigan su costumbre. Y un día el padre me dijo: El violín ya no puede entrar a la iglesia. Aquí sólo rezo. Y le di mi violín al sacerdote: A ver, ¡toca! y no pudo tocar. Mi patrón San Marcos me dio el violín, y el conocimiento me lo dio Dios.¹⁵

Así, los músicos esperan que las divinidades actúen en contra de quien denuncie prácticas religiosas que han considerado como supersticiones ante las autoridades de la Iglesia católica locales; la gente comenta de casos en los que supuestos delatores de los tradicionalistas han muerto o han enfermado gravemente. El poder de los especialistas provoca “envidias” y los coloca en una posición vulnerable ante los ataques de

12 La enfermedad puede ser un “espanto de sueño” o la “pérdida del alma”. Ambos son considerados como enfermedades del espíritu y requieren de especialistas rituales para ser curadas.

13 Alonso, notas de campo (1993; 1994; 2007).

14 Alonso, notas de campo (1990).

15 Alonso, notas de campo (2009).

sus enemigos por medio de la brujería. Cuando un iniciado comienza a interpretar música con regularidad y alguien le hace brujería, éste “deja de trabajar el campo y solamente quiere dedicarse a tocar”. Deben entonces intervenir otros especialistas para curarlo.

En las localidades zoques, gran parte del conocimiento tradicional es considerado una cuestión de brujos – otrora considerados curanderos y santos viejos. Es principalmente por esa razón que, en la actualidad, los jóvenes rechazan el saber tradicional. Durante las dos semanas previas a cualquier ceremonia local de importancia, por ejemplo, los músicos de Chapultenango realizan una serie de ritos: acuden a los cerros a rezar y a sacrificar gallinas, llevan a cabo ayunos, se abstienen de relaciones sexuales, etcétera. Para los músicos jóvenes, estos rituales son vistos como brujería y se les considera como actos sumamente temidos a tal punto que, a pesar de ser durante estos rituales cuando los músicos aprenden gran parte de los repertorios y los estilos musicales, algunos jóvenes optan por ausentarse de ellos y mejor aprender los sones de danza por medio de grabaciones caseras.

En ocasiones, los diálogos que mantienen los músicos con las divinidades o los mensajes que ellas envían a través de los sueños son lo suficientemente claros, de tal forma que no se requiere de mayor esfuerzo de interpretación, por ejemplo, uno de los músicos comentó: “Dios me vino a decir que siguiéramos la costumbre. En mis mismos sueños así me dice el espíritu: Sigán la costumbre”.¹⁶

En otros casos, los mensajes contienen motivos, imágenes oníricas que aparecen en los sueños de todas las personas y que significan lo mismo. Así la interpretación también es realizada por el sujeto mismo. Pero otras veces los mensajes revelados en los sueños son mucho más complejos y se requiere la ayuda de un intérprete profesional, por lo que la persona que haya experimentado dicho sueño deberá consultar a los especialistas rituales. Los espíritus de las personas vivas que aparecen en el sueño de los iniciados necesitan una suerte de herramienta como protección para permanecer en éste –como podrían ser los rezos o tañer un instrumento musical– porque, aunque este espacio onírico es considerado parte de la realidad, es un ámbito peligroso puesto que es posible convivir con los difuntos y con los seres-encanto.

La narración de los sueños nunca se pone en duda y entonces, en el caso de que alguien enferme, el curandero podrá transitar en el mundo del sueño y en el mundo que no es del sueño y con ello, sanar a la persona. Por ejemplo, Reyes ha documentado la existencia de especialistas que ayudan al paciente a realizar un sueño retrospectivo para reconstruir los hechos ocurridos en sus propios sueños y curarlo. Los especialistas argumentan que es posible que el alma de sus pacientes esté presa en una montaña (en un lugar-encanto) donde un tribunal juzgará sus acciones (Reyes 1986: 14-15).

16 Alonso, notas de campo, Ocoatepec, Chiapas (1990).

Además de los sueños, en las localidades zoques encontramos otros procesos de reflexividad relacionados con la práctica musical. En la interpretación musical se juegan las perspectivas tanto del músico ejecutante como de la audiencia con respecto a la habilidad de los músicos para tocar, de hecho, muchos sones y zapateados zoques han desaparecido debido al grado de dificultad para ser tocados. En una ceremonia donde los sones que tañe el músico aprendiz no logran tener la misma “eficacia estética” que tiene la interpretación de un músico experimentado, un escucha zoque señala que el instrumento de este músico que no tiene destreza o talento –o no conoce los sones– “no canta”. Cuando esto sucede, se considera que el instrumento puede enfadarse y no volver a dejarse tocar. En caso de que se trate de un ensamble, también se toma en cuenta la capacidad del ejecutante para acoplarse con los otros músicos. Así, en la medida en que el instrumento musical es considerado un ser animado con voluntad propia,¹⁷ éste no puede ser copartícipe de la creación musical si es tañido por un mal intérprete. Esto se explica por el hecho que los estilos musicales de interpretación pasan siempre por la aprobación de múltiples puntos de vista o sensibilidades. En consecuencia, la recepción y el gusto de los escuchas se establecen en una relación dialógica con el músico y se crean históricamente.

Con respecto a la experiencia de la interpretación musical, es probable que la aseveración acerca del músico que no sabe tocar sea más bien una cuestión de retórica local para motivar al músico aprendiz a practicar. En realidad, en la medida en que en el caso zoque prácticamente todos los ejecutantes han recibido el don divino –sea porque tienen un talento o porque han aprendido los repertorios–, no existe un intérprete malo. En un inicio, el aprendiz se concentra en el ritmo, que tiene un carácter repetitivo, una redundancia intencional relacionada con la memoria. Por esto es que la interpretación supone siempre un orden flexible y que no se circunscribe a la ejecución de una pieza musical como unidad, sino a un repertorio musical. Éste se compone de una secuencia de piezas que conforman un acervo lógico, estrechamente vinculado con las dinámicas de interpretación –que incluyen creación, transmisión y aprendizaje– y con los modos particulares de ejecutarlas, es decir, el estilo.¹⁸

2. Notas finales

Los procesos de reflexividad de los músicos indígenas frente a sus expresiones musicales se caracterizan por una gran ambigüedad porque la dinámica de la interpretación musical tiene niveles múltiples de significación. Cuando los músicos zoques tocan una

17 En un comentario realizado en el *Seminario Permanente de Etnografía Mexicana*, Coordinación Nacional de Antropología, INAH, Brotherston mencionó que en mitos de grupos amazónicos se relata que los instrumentos musicales no requieren un ejecutante, pues se tocan por sí mismos (septiembre 1, 2007).

18 Alan Lomax hizo hincapié en que el estilo era un patrón de conducta aprendida (Lomax 2003).

flauta dentro de la milpa, por ejemplo, no lo hacen únicamente para ahuyentar los “malos aires” (La Farge 1994) sino como un estímulo estético, pues consideran que la música interpretada propicia que el maíz crezca sano. De este modo, los músicos y su audiencia –real o imaginaria– entran en un estado emocional intenso, en un *pathos*. Esto es claro cuando se realizan plegarias, cantos chamánicos o danzas.

Un campo de preocupación estética por parte de los músicos se manifiesta cuando éstos incursionan en otras formas y estilos musicales. Por ejemplo, saben que el repertorio interpretado por los conjuntos musicales tiene un fuerte impacto en la conformación de identidades sociales. Ejemplos de ellas son la “onda grupera”, la tambora sinaloense y muchos géneros de la música norteña (polkas, mazurcas, redovas y chotís), compuestos e interpretados por grupos musicales como Los Tigres del Norte, Los Tucanes, etcétera. Las cumbias y las canciones rancheras *anorteñadas*, que en gran medida están asociadas a la migración, también juegan un papel importante (Alonso 2006: 167).

Ahora bien ¿a qué responde el hecho de que se deba tocar de una forma y no de otra, o un repertorio musical y no otro? Se ha notado que en la creación musical se ponen en juego los “ideales sonoros” (Blacking 1973: 26; Adorno 1968: 135) de los músicos y de los escuchas, como si se tratara de una competencia estética al mismo tiempo que visual y auditiva. Estos ideales sólo son comprensibles en una situación particular y con criterios de evaluación propios, porque en una cultura dada se aprende a percibir la música de una determinada manera, a partir de la cual todo artista será reconocido o marginado. Se puede mencionar, por ejemplo, que existe un mayor reconocimiento local en la frontera sur de los maestros marimberos guatemaltecos frente a los mexicanos, lo cual se justifica por el hecho que el despliegue escenográfico de la interpretación de los primeros resulta más ostentoso. Así, la apreciación local de la destreza de estos músicos –en tanto que realización estética– se basa en distinguir el momento en el que suben de registro y aumentan el *tempo*, exagerando la forma musical hasta llegar a un clímax que luego disminuirá (Navarrete 2005: 172-176).

En las regiones fronterizas de México con Guatemala, muchas piezas que tocan las marimbas indígenas pertenecen al repertorio ladino (mestizo) y viceversa, en este último caso sobre todo cuando se ejecutan canciones o sones provenientes de Los Altos de Chiapas – que incluso no eran tradicionalmente interpretados en marimba.¹⁹ En el primer caso, el instrumento con que se tañe cualquier repertorio se considera indígena porque es diatónico y no cromático, porque la música indígena adquiere sus características cuando contrasta con la música mestiza. Así, se explica que las marimbas cromáticas sean consideradas “más elaboradas” porque visualmente parecen más complejas por poseer dos teclados, pero fundamentalmente e implícitamente, este discurso se

19 Algunos ejemplos de estas piezas son: “La Maruchita”, “El memel”, “Camino a San Cristóbal” y “El bolonchón”.

relaciona con el hecho de que son mestizas.²⁰ Por otro lado, cuando los músicos responden a la demanda local de interpretar música mestiza como una forma de acceder al mundo sonoro urbano no lo hacen sustituyendo sus marimbas diatónicas de un teclado por las cromáticas, sino que acuden a artilugios en las técnicas de ejecución para que los escuchas no extrañen las escalas que logran producirse en las marimbas cromáticas (Scruggs 1999: 89; Navarrete 2005: 172-176). Esta es una manera sonora y visual de hacer pasar su música por mestiza cuando esto sea requerido. Otro ejemplo lo encontramos entre los “piteros” (flautistas) zoques de la danza del Caballito en Chiapas (danza del género dancístico de Conquista que representa la batalla de Santiago contra los Moros), quienes utilizan una flauta de tres agujeros y otra de siete para representar la voz de Santiago y del moro, respectivamente. Lejos de darle importancia a las secuencias sonoras producidas, la exégesis local actual advierte que la flauta que se considera menos indígena es la que debe emplearse para la voz de Santiago.

Aunque los sueños y la praxis misma de la música sean las formas más comunes de transmisión de conocimiento, algunos especialistas solicitan en su lecho de muerte la presencia de un aprendiz elegido a quien soplarán vaho para transmitirle el conocimiento; de ahí que algunos músicos no quieran enseñar a tocar porque consideran que al desprenderse una esencia de su cuerpo perderán su sabiduría.²¹ Todas estas formas de transmisión de conocimiento, incluyendo la experiencia onírica anteriormente descrita, constituyen procesos de reflexividad entre los especialistas rituales, particularmente, entre los músicos, danzantes y curanderos. Los patrones establecidos tanto para la acción de soñar como del propio ejercicio de interpretación, creación, aprendizaje musical son creados a partir de la reflexividad porque son actos de la memoria cultural de los zoques de Chiapas.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1968): *Impromptus*. Barcelona: Editorial LAIA.
- Alonso Marina (1999): *El “encanto” y la música. Mitos y sueños de los músicos zoques de Chiapas*. México, D.F.: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- (2006): “Canto rodado: música de los indígenas guatemaltecos refugiados en México”. En: Híjar, Fernando (ed.): *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, pp. 155-180.

20 Esta división entre lo indio y lo no-indio se expresaba anteriormente en términos del repertorio musical, pero actualmente tiende a borrarse. Probablemente se deba, entre otras razones, a la masificación de la música a través de los medios masivos de comunicación.

21 Alonso, notas de campo (2008).

- (2008): “Enigmas sonoros: apuntes en torno a la música indígena como creación artística”. En: *Diario de Campo* (México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia), Suplemento 48: 111-121.
- Báez-Jorge, Félix (1978): “Carnaval zoque de Ocoatepec, Chiapas. (Informes preliminares)”. En: *Anuario Antropológico* (Xalapa: Universidad de Veracruz), 4: 770-784.
- Blacking, John (1973): *How Musical is Man?* London: Faber and Faber.
- De la Garza, Mercedes (1990): *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gell, Alfred (1998): *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- La Farge, Oliver ([1974] 1994): *La costumbre en Santa Eulalia, Huehuetenango 1932*. Guatemala: Editorial Yax Te’.
- Lomax, Alan ([1974] 2003): “Audiovisual Tools for the Analysis of Culture Style”. En: Hockings, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton, pp. 135-334.
- López Austin, Alfredo (1990): *Los mitos del tlacuache*. México, D.F.: Alianza Editorial Mexicana.
- Navarrete, Sergio (2005): *Los significados de la música. La marimba maya achí de Guatemala*. México, D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Reyes, Laureano (1986): “El tribunal de I’ps tojk”. En: *América Indígena* (México, D.F.: Instituto Nacional Indigenista), 10: 14-15.
- Scruggs, Thomas Mitchell (1999): “Central America. Marimba and other Music of Nicaragua and Guatemala”. En: Schechter, John (ed.): *Music in Latin American Culture, Regional Traditions*. New York: Schirmer Books, pp. 80-125.
- Seeger, Anthony (1980): “Sing for your Sister. The Structure and Performance of Suyá Akia”. En: Mc Leod, Norma/Rendon, Marcia (eds.): *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Noorwood Editions, pp. 7-43.
- Severi, Carlo ([1991] 1996): “Arte (Antropología del)”. En: Bonte, Pierre/Izard, Michel: *Diccionario de Etnología y Antropología*. Madrid: Akal Ediciones, pp. 94-97.
- Viquiera, Juan Pedro (2002): *Encrucijadas chiapanecas. Economía, religión e identidades*. México, D.F.: Tusquets/El Colegio de México.
- Wonderly, William (1947): “Textos folklóricos en zoque. Tradiciones acerca de los alrededores de Copainalá, Chiapas”. En: *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* (México, D.F.: Sociedad Mexicana de Antropología), IX.1-3: 1-29.