

1  
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Fiesta en Honor al Señor de Santa María  
Una aproximación a la fiesta a través de su entorno sonoro

*Incluye un video VHS de 25 minutos*

Tesis que para optar por el Título de  
Licenciada en Etnomusicología  
Presenta

Laura } Bárcenas Ruiz  
└───

México, D. F.

1999

MESUS  
FAMILIA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Dedico esta tesis a mis padres que me dieron  
la vida y a mi abuela "Tita" que supo  
transmitirme su amor por la música*

# INDICE

## Introducción

1. Métodos y técnicas de investigación	6
1.1. Poca información documental específica de esta fiesta	6
1.2. Tiempo de observación	6
1.3. Registro de la fiesta durante el evento	7
1.3.1. Entrevistas	
1.3.2. Fotografía	
1.3.3. Registro en audio	
1.3.4. Registro en video	
1.4. Clasificación del material	11
2. Antecedentes	12
2.1. Región mazahua	12
2.2. Región otomí	13
2.3. El Estado de México	14
2.4. Valle de Bravo	15
2.5. Barrio de Santa María Ahuacatlán	17
3. Marco teórico	18
3.1. El complejo musical	19

3.2. Teoría sobre la fiesta	21
3.3 La fiesta como ritual	23
3.4. Teoría del performance aplicada a la etnomusicología	24
3.5. Interaccionismo simbólico	26
3.6. La plegaria musical	27
4. La fiesta	28
4.1. El Señor de Santa María	29
4.2. Antecedentes de la fiesta	31
4.3. Milagros del Cristo Negro	32
4.4. Preparativos de la fiesta	32
4.5. Desarrollo de la fiesta	34
4.5.1. Análisis de espacios	
4.6 Cronología y desarrollo de la fiesta	36
4.6.1. Sistema de llamadas	37
4.6.2. Fervor al Señor de Santa María	38
4.7. Performances simultáneos	40
5. Entorno sonoro	45
5.1. Entorno sonoro I: motivación pragmática o instrumental	48
5.1.1. Músicos itinerantes	48
5.1.2. Banda de alientos	51

5.2. Entorno sonoro II: ofertorio musical y dancístico	53
5.2.1. Danzas de Conquista	54
5.2.1.1. <i>Danza de moros y cristianos</i>	
5.2.1.2. <i>Danza de santiagueros</i>	
5.2.1.3 <i>Danza de los doce Pares de Francia</i>	
5.2.2. Danzas de Concheros	62
5.2.1.1. <i>Danza de naguilla</i>	
5.2.2.2. <i>Danza azteca</i>	
5.2.2.3. <i>Danza chichimeca</i>	
5.2.3. Danza de Pastoras	66
6. La música	70
6.1. Grupo A	70
6.2. Grupo B	72
6.3. Grupo C	74
7. Análisis final y conclusiones	112
Bibliografía	120

# INTRODUCCION

---

La elaboración de una tesis implica un trabajo arduo, que inicia con la definición del objeto de estudio y los procedimientos de investigación del mismo. Elegir el tema a investigar, plantear un problema de interés, enfrentar nuestras propias interrogantes y proponer hipótesis corroborables son algunas de las tareas que implica el ejercicio de la investigación.

En el campo de la etnomusicología, los objetos de estudio se diversifican cada vez más. La realidad cultural es amplia, compleja y en permanente cambio. El papel del etnomusicólogo es entender y explicar las diferentes expresiones culturales y sus procesos de transformación a través de la música. Por ello, es necesario desarrollar nuevos métodos y técnicas de investigación.

En sus inicios, la etnomusicología se centraba exclusivamente en el estudio de las músicas consideradas "exóticas". Naturalmente, el concepto hoy resulta anacrónico. El objeto de estudio de un etnomusicólogo es todo hecho musical perteneciente a una cultura; no como un fenómeno sonoro aislado, sino contextualizado. Es por ello que el campo etnomusicológico se expande constantemente.

Así, podemos dirigir nuestras investigaciones a conocer y explicar eventos tan disímiles como un concierto de rock y un ritual indígena; un canto de trabajo o la obra de un compositor popular. El análisis integral de cada uno de estos hechos implicaría, por lo menos, los siguientes puntos: 1) el aspecto musical, 2) los motivos por los que los músicos deciden interpretar un género en particular, 3) la actitud de la audiencia, 4) el mensaje enviado por los intérpretes, y 5) el mensaje percibido por los escuchas de esta música. Por citar otro ejemplo, podríamos analizar el proceso de transformación del Encuentro de Jaraneros que se realiza anualmente en Tlacotalpan, Veracruz, investigando la posible influencia de los medios de comunicación, no sólo en las agrupaciones musicales que se presentan en este marco, sino también en la música que éstas interpretan y en los diferentes *motivos* que existen para acudir a un evento de esta naturaleza. En el caso de un festival de música en la Ciudad de México, el análisis integral consideraría tanto sus formas de organización como el tipo de audiencia para la cual ha sido diseñado

y el resultado del mismo, entre otros. De acuerdo a lo anterior, podemos ver que el trabajo etnomusicológico oscila entre la musicología y la antropología, dependiendo del investigador. El análisis integral implica un equilibrio entre ambas disciplinas.

La investigación que ahora presento se realizó en Valle de Bravo, Estado de México. A través del prisma etnomusicológico analizo la fiesta en honor al Señor de Santa María, ubicado en el templo del barrio de Santa María Ahuacatlán.

En este espacio introductorio deseo presentar las razones por las cuales realicé este trabajo y los objetivos del mismo. El capítulo 1 contiene la descripción de los aspectos más importantes en cuanto a las técnicas de registro utilizadas y los problemas que se presentaron durante y después del trabajo de campo. En el capítulo 2 presento la ubicación geográfica y los antecedentes históricos de la región, los grupos étnicos que allí habitan, así como una breve nota sobre la fundación de Valle de Bravo y del barrio de Santa María Ahuacatlán. En el capítulo 3 expongo el marco teórico utilizado para el análisis de la fiesta. El capítulo 4 contiene la descripción general de la fiesta, centrandó la atención en sus aspectos musicales. El capítulo 5 se refiere al entorno sonoro del evento (sistema de llamadas, músicos independientes, banda de aliento y las danzas). En el capítulo 6 presento mis observaciones sobre la música, danzas y alabanzas que tienen lugar en la fiesta. En el capítulo 7 presento mis consideraciones finales, a manera de conclusión de este trabajo. Adicionalmente hago una relación de la bibliografía consultada .

## **JUSTIFICACIÓN**

En un país multicultural, y por tanto multimusical como México, los etnomusicólogos desearíamos investigar "todo" hecho musical; afán por demás, irrealizable. Comprender y explicar la riqueza cultural en la que vivimos es una tarea inconmensurable. Por ello los investigadores debemos delimitar nuestros estudios a regiones, estilos, épocas o problemas específicos. En la República Mexicana existen miles de situaciones musicales.

Las fiestas patronales -en cuyo campo se ubica nuestro caso- se celebran en cada rincón de nuestro país. Las mismas han sido objeto de estudios y enfoques teóricos muy diversos. Existen diferentes publicaciones nacionales que nos proporcionan datos sobre las fiestas: (SEP, 1988; Millán S, Rubio M.A. y Ortiz A., 1994; Rodríguez, M: 1992; Collin, L: 1994;

Geist, I: 1996; Caballero, M. 1985; Jáuregui, J., ed.: 1993; Jáuregui, J & Bonfiglioli C: 1996; González y González, 1996; Pérez Montfort, 1996, etc.).

Los autores de dichas publicaciones abordan el tema de la fiesta desde distintos puntos de vista, siendo los más comunes los tratamientos antropológicos, etnográficos e históricos. En algunos trabajos se concluye que las fiestas sirven como modeladoras de identidades y diferenciaciones (Rodríguez, M. 1992). En otros, para simbolizar situaciones sociales y establecer límites territoriales (Colín, L. 1994). Encontré también que para algunos autores, el objetivo de estudiar la fiesta es analizar las dinámicas de los sistemas rituales y ceremoniales, su relación con los sistemas míticos y de visión del mundo y su correlación con los sistemas de configuración de la etnicidad, y la identidad de los grupos étnicos y grupos no indígenas.

En varios trabajos se analiza la utilización de los sistemas ceremoniales para configurar los espacios sociales, definir los límites étnicos y regionales, para establecer estrategias de resistencia en condiciones de dominación y discriminación (Geist, I., 1996). Otros autores describen diversas danzas incluyendo su organización, indumentaria, coreografía y transcripciones musicales (Caballero, M. 1985). El trabajo de recopilación y análisis simbólico se resuelve en antologías acerca de la música y danzas (Jáuregui, J. ed., 1993; Jáuregui, J & Bonfiglioli, C., 1996). Sin duda, los autores de estos trabajos han hecho aportaciones importantes al estudio de la fiesta, danzas y música. Sin embargo, en la mayor parte de los trabajos sobre el tema de la fiesta la música no se analiza en profundidad; no se toma en cuenta como un problema teórico, o apenas se menciona.

El entorno sonoro de una fiesta es parte consustancial a ella. Este entorno está formado por elementos *musicales* y *no musicales*. Dentro de los primeros tenemos los cantos o alabanzas, la música y la danza, los ejecutantes musicales que acuden en busca de trabajo, e incluso la música grabada reproducida a muy alto volumen en los puestos comerciales. Entre los elementos no musicales destacan los sistemas de llamadas (repiqueteo de campanas, tronidos de cohetes), el sonido ambiental, los sonidos naturales, etc.

Entender cómo está constituido el sistema musical de una fiesta patronal es útil para conocer el porqué se lleva a cabo la misma, quiénes acuden a ella y con qué fin, cómo se establecen los límites e interacciones de los participantes con los espacios religiosos y no religiosos etc. En este trabajo analizo una fiesta patronal a través del concepto de

*performance*, entendiendo este enfoque como el estudio integrado del sonido y su contexto. A través del análisis del sistema musical busco la comprensión de la fiesta en su totalidad.

Este trabajo se acompaña de un video que nos permite visualizar la complejidad de la fiesta. A través de entrevistas con los participantes podemos conocer y entender los motivos que tienen para asistir a la misma. El video es sin duda, una herramienta con amplias posibilidades para la investigación etnomusicológica.

El trabajo de campo ha sido un elemento fundamental en esta investigación. Considero necesario ir más allá de sus límites pragmáticos, para encontrar en la investigación de campo un motivo de reflexión. Entre los autores fundamentales que guían este estudio, menciono a Jeff Todd Titon, quien propone una epistemología para la etnomusicología en la cual el trabajo de campo se define como "el conocer gente haciendo música: una forma experiencial, dialógica y participativa de conocer y 'estar en el mundo'. Esta manera musical de estar en el mundo contrasta con los modelos de etnomusicología que enfatizan el análisis de textos colectados en el campo, en el laboratorio, en la biblioteca o en el archivo" (citado por Barz, G; Cooley T: 1997:15). Actualmente es indispensable combinar estos dos enfoques para realizar un estudio etnomusicológico que nos permita entender mejor la cultura a través de la comprensión de la actividad musical.

## OBJETIVOS

El objeto de este trabajo es estudiar una fiesta patronal a través de su sistema musical y proponer una metodología etnomusicológica para su análisis. Esto, en un principio, me pareció sencillo, pues el objeto de estudio estaba bien delimitado. Como veremos en el desarrollo de la tesis, aún cuando se tenga delimitado dicho objeto, una fiesta de este tipo presenta una gran complejidad, y a lo largo de la investigación nuevas preguntas que se van vislumbrando y tratando de resolver.

¿Cómo elegir qué tipo de fiesta y en dónde estudiarla? En este caso, un punto importante para tomar mi decisión fue considerar la facilidad de acceso al lugar y la cercanía de éste a mi ciudad de residencia y de trabajo. Valle de Bravo es una población que se encuentra a 180 kms. de la Ciudad de México. La facilidad de acceso me permitió

estar en contacto con la población del lugar por lo menos cada fin de semana, durante la etapa de la investigación.

La investigación de campo demanda recursos económicos que como estudiante son difíciles de conseguir, y el tiempo dedicado a la investigación, en ocasiones, puede ser limitado. La elección del caso a estudiar, de acuerdo a estos parámetros, me llevó a Valle de Bravo, Estado de México para realizar el estudio de la fiesta en honor al Señor de Santa María.



# 1. METODOS Y TECNICAS DE INVESTIGACION

## 1.1. POCA INFORMACIÓN DOCUMENTAL ESPECÍFICA DE ESTA FIESTA

La primera dificultad que se presentó al inicio de esta investigación fue comprobar que existen pocos documentos que hagan referencia directa a la fiesta en honor al Señor de Santa María. Si bien, en general, existe una amplia documentación acerca de las danzas de Conquista y de otros géneros similares a los que asisten a esta fiesta, (*infra*. cap. 5) no encontré ningún trabajo que trate ampliamente el caso de este barrio. En el libro El Valle de Bravo Histórico y Legendario, del Dr. José Castillo y Piña (1938: 526-531) se mencionan, a manera de relato anecdótico, algunas características de esta fiesta en la primera década de este siglo. Para obtener información actualizada relacionada con la fiesta, hice un trabajo de campo previo al primer registro audiovisual de la misma, (1996) en el barrio de Santa María, entrevistando a sus vecinos, así como al sacristán del templo, al párroco y a diversos habitantes de Valle de Bravo.

## 1.2. TIEMPO DE OBSERVACIÓN

Un factor importante para la obtención de información es el tiempo efectivo que podemos dedicar a nuestra investigación. El haber presenciado la fiesta durante tres años consecutivos me facilitó el acceso a información proporcionada por participantes que acuden al evento año con año. En un suceso de esta naturaleza no siempre se consigue

la información requerida, debido a la brevedad del contacto con las personas; los factores logísticos y la magnitud de la fiesta.

## 1.3. REGISTRO DE LA FIESTA DURANTE EL EVENTO

Una vez que obtuve la información preliminar acerca de la fiesta, advertí que el registro de la misma podría presentar dificultades al ser realizado por una sola persona. Por tal motivo, organicé un equipo de trabajo para obtener dicho registro, el cual se efectuó durante tres años consecutivos. En el primer registro (1996), el tiempo previo en la preparación y entrenamiento de las personas (estudiantes de etnomusicología, composición y etnografía) fue breve, y por lo tanto, surgieron algunas dificultades durante el evento, las cuales, afortunadamente, fueron solucionadas. En el segundo registro (1997), el equipo de trabajo fue menor en número, y el trabajo se basó en la observación de la fiesta y entrevistas dirigidas a obtener información específica de los participantes a la misma. El objetivo fue encontrar puntos de relación entre los diferentes aspectos relevantes del evento, con el fin de hacer su análisis desde el concepto de *performance*. Las personas que me acompañaron conocían el objetivo de la tesis con mayor profundidad y tenían más experiencia en trabajo de campo. En el último año de registro (1998), obtuve entrevistas complementarias, y el tiempo restante fue dedicado a la observación y elaboración de apuntes que relacionaran la teoría con la fiesta.

Consideré muy importante mantener un control estricto de cada uno de los materiales obtenidos: entrevistas, registros de audio, fotografía y video. Para ello, utilizamos fichas de grabación y de fotografía de acuerdo al modelo propuesto a la Escuela Nacional de Música por un equipo de trabajo en el cual participé anteriormente. Cada noche nos reunimos para revisar, clasificar y archivar el material recolectado. Cabe señalar que el material que se obtuvo es cuantioso, y de no haber estado clasificado al momento, se hubiera perdido mucha información.

Fue fundamental encontrar hospedaje cercano al sitio en el que se lleva a cabo la fiesta. Esto nos permitió tener acceso al material (tanto para registro de audio como de video) en el momento en que fueran necesarios.

## 1.3.1. Entrevistas

Las entrevistas temáticas y biográficas son un material importante para el desarrollo del trabajo etnomusicológico. Aquellas efectuadas con anticipación al evento me permitieron, además de obtener información relacionada con la fiesta, tener un acercamiento con las personas del barrio, con el fin de exponerles el objetivo de nuestra presencia en la fiesta, facilitándose así el trabajo de campo. Durante el desarrollo de la fiesta se realizaron diversas entrevistas con comerciantes, músicos y danzantes, así como con feligreses y público asistente a la misma.

## 1.3.2. Fotografía

La fotografía es otro recurso útil en el trabajo de campo etnomusicológico. Nos permite obtener registros que posteriormente ayudarán al análisis de elementos importantes como el vestuario o el detalle de instrumentos musicales, que sirven para obtener datos organológicos y además, la identificación de los participantes de la fiesta.

Existen ciertos aspectos que deben ser observados en todo trabajo de registro fotográfico. En primer lugar, es muy conveniente hacer una visita previa al sitio, con el fin de conocer los desplazamientos de los participantes y las condiciones de iluminación. Es importante también tener información previa sobre lo que vamos a fotografiar, y de ser posible, elaborar un plan de tomas.

Es importante que al hacer registros fotográficos intentemos leer el sentido del evento, tratar, hasta donde sea posible, de armar secuencias fotográficas, es decir, crear "historias" en cuadros, con el fin de documentar la dinámica espacial y temporal de la fiesta. También conviene registrar no sólo el evento en sí, sino los preparativos, y también los momentos posteriores a la fiesta.

Dijimos ya que nuestro estudio considera la fiesta como un *performance*, lo cual, necesariamente implica la presencia de un público expectante. Nuestro registro fotográfico deberá incluir las reacciones del público y de los asistentes que no participan directamente en la representación y celebración del evento.

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS DE CAMPO  
 ESCUELA DE ETNOMUSICOLOGÍA

Nombre: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_ Año: \_\_\_\_\_  
 Género: \_\_\_\_\_  
 Profesión: \_\_\_\_\_  
 Color: \_\_\_\_\_  
 Fotografía: \_\_\_\_\_

01 Fecha	01 Lugar
Control	Observaciones
02 Fecha	02 Lugar
Control	Observaciones
03 Fecha	03 Lugar
Control	Observaciones
04 Fecha	04 Lugar
Control	Observaciones
05 Fecha	05 Lugar
Control	Observaciones
06 Fecha	06 Lugar
Control	Observaciones
07 Fecha	07 Lugar
Control	Observaciones
08 Fecha	08 Lugar
Control	Observaciones

Por último, cabe mencionar la importancia de incluir en nuestros encuadres elementos de la naturaleza, tales como la vegetación o el ambiente, pues uno de nuestros objetivos al hacer fotos documentales en etnomusicología es registrar los contextos en que los hechos musicales ocurren.

Deseo mencionar que como parte de nuestras líneas de trabajo, consideramos en todo momento la importancia de obtener la autorización de los participantes para ser registrados. En algunas ocasiones conseguir esa autorización es imposible, y en este caso, es nuestra obligación como investigadores no transgredir las normas que la comunidad observa en sus celebraciones.

Los registros fotográficos se obtuvieron con varias cámaras de formato 35mm. Las fotografías son algunas en blanco y negro (papel), otras en color (papel y diapositiva). Todas ellas se encuentran clasificadas tomando en cuenta el tema, fecha, lugar, y fotógrafo, entre otros datos. Algunas se presentan en este trabajo.

### 1.3.3. Registro en audio

El registro del sonido de un evento es fundamental para el análisis etnomusicológico. Como premisa básica, debemos considerar la importancia de registrar no sólo los hechos musicales, sino también los sonidos no musicales que contextualizan la música que estudiamos. Una de las fuentes de información no musicales cuyo registro en audio es básico, es la situación de entrevista. Para facilitar este tipo de registros existen en el mercado grabadoras compactas con funciones especiales que ayudan a ahorrar cinta y a captar mejor la voz humana. Si nuestras posibilidades lo permiten, en las entrevistas debemos usar micrófonos de solapa, pues además de obtener una mejor calidad de registro, evitan la posible intimidación que un micrófono de mano crea en los entrevistados.

Si tratamos de captar en nuestros registros elementos del entorno natural o social, debemos

ESCUOLA NACIONAL DE MÚSICA U.R.S.A.M. CINTA 20 \_\_\_\_\_  
 PLANTILLA DE EMBAJACIÓN PARA TRABAJO DE CAMPO TALLER DE ETNOMUSICOLOGÍA

País \_\_\_\_\_ Fecha \_\_\_\_\_ Año 19 \_\_\_\_\_  
 Origen del área \_\_\_\_\_ Modelo \_\_\_\_\_  
 Sistema de grabación de cinta (COLETS) SI \_\_\_\_\_ NO \_\_\_\_\_  
 Cinta negra y serie \_\_\_\_\_ Tiempo por TAC \_\_\_\_\_ Total \_\_\_\_\_  
 BIAS (Cinta): Normal (120 y 15) \_\_\_\_\_ High (78 y 112) \_\_\_\_\_ CrO<sub>2</sub> \_\_\_\_\_ Otro \_\_\_\_\_ de 10  
 Grabación por \_\_\_\_\_

Fecha	Lugar	Instrumento y Grupo	Especificaciones	Delby/Tiem
Lado/No. Cinta				
Fecha <th>Lugar</th> <th>Instrumento y Grupo</th> <th>Especificaciones</th> <th>Delby/Tiem</th>	Lugar	Instrumento y Grupo	Especificaciones	Delby/Tiem
Lado/No. Cinta				
Fecha <th>Lugar</th> <th>Instrumento y Grupo</th> <th>Especificaciones</th> <th>Delby/Tiem</th>	Lugar	Instrumento y Grupo	Especificaciones	Delby/Tiem
Lado/No. Cinta				
Fecha <th>Lugar</th> <th>Instrumento y Grupo</th> <th>Especificaciones</th> <th>Delby/Tiem</th>	Lugar	Instrumento y Grupo	Especificaciones	Delby/Tiem
Lado/No. Cinta				
Fecha <th>Lugar</th> <th>Instrumento y Grupo</th> <th>Especificaciones</th> <th>Delby/Tiem</th>	Lugar	Instrumento y Grupo	Especificaciones	Delby/Tiem
Lado/No. Cinta				

utilizar micrófonos adecuados. En ese caso es conveniente utilizar micrófonos omnidireccionales. Si por el contrario, deseamos aislar elementos acústicos, deberemos optar por el uso de micrófonos cardioides o unidireccionales.

Grabar el entorno sonoro en este tipo de eventos tiene dos objetivos: por un lado, captar el sonido en su contexto, es decir *in situ* como se mencionó anteriormente. Por el otro, obtener grabaciones que nos permitan analizar y transcribir la música.

Con el fin de mejorar la calidad de nuestras grabaciones, improvisamos en el sitio un área con aislamiento acústico, donde pedimos a los músicos que interpretaran algunas piezas; esto con el fin de analizar los elementos exclusivamente musicales de ciertas ejecuciones. Utilizamos una grabadora multicanal Tascam 103, lo que permite distribuir en *tracks* las fuentes de sonido.

La grabación digital del evento permite obtener una pureza de sonido muy aceptable y tiene la enorme ventaja de conservar la calidad al producir nuevas generaciones de copias. Los registros de audio se efectuaron con una grabadora SONY Mz-1.

En un evento de esta naturaleza el registro musical de audio presenta algunos problemas. Existen diversos escenarios en donde la música (cantos, danzas) se interpreta. En el interior de la iglesia la resonancia es un factor que debe tomarse en cuenta al intentar grabar. El entorno sonoro es diverso, por lo que en ocasiones resulta técnicamente imposible aislar sus partes constitutivas.

### **1.3.4. Registro en video**

En la actualidad, el desarrollo de nuevas tecnologías nos facilita el acceso a métodos de registro que, por un lado, nos ayudan a obtener mayor información en menor tiempo y, por otro, nos permiten comunicar tanto a las personas de la misma comunidad como a las ajenas a ésta, un hecho cultural. Una ventaja del video es que tiene la posibilidad de comunicar imágenes y audio simultáneamente. Esto permite -como lo veremos en el contenido del video que complementa esta tesis- que los participantes del evento sean quienes nos relaten sus vivencias y el significado de danzar y tocar su música. Una característica más de esta tecnología es que la imagen en movimiento nos permite

observar el desarrollo cronológico de la fiesta. En nuestro trabajo, la edición de un video enriqueció la documentación y análisis de la fiesta, ya que a través de él se puede visualizar de un modo mejor la complejidad de la misma.

El registro en video se efectuó con dos cámaras compactas. Es importante reconocer que así como estos instrumentos nos permiten eficientar nuestro trabajo, eventualmente también pueden ser percibidos por la comunidad como elementos "agresivos". Es conveniente invertir tiempo y cuidado para sensibilizar a las personas involucradas en la investigación, así como a la comunidad estudiada. Para utilizar recursos de registro audiovisual es importante hablar previamente con la gente, explicándoles el motivo de nuestra presencia, y si es posible, solicitar su autorización para entrevistarlos y hacer el registro del evento. Por medio de estos procedimientos generalmente se obtienen resultados satisfactorios.

Deseo señalar que llegar a la edición final del video fue un trabajo arduo y difícil que se extendió por varios meses, pues el proceso de calificación del material es una tarea que requiere cuidado y conocimientos técnicos.

## **1.4. CLASIFICACIÓN DEL MATERIAL**

Al término del trabajo de campo procedimos a la revisión exhaustiva del material recolectado, y en algunos casos, hubo necesidad de reclasificar y completar la información. Afortunadamente, este trabajo se realizó de manera inmediata, ya que de otra forma hubiéramos olvidado datos importantes.

La clasificación del video del primer año de registro (1996) fue extenuante por dos razones: el número de horas de grabación (18 hrs.) y la poca experiencia para hacer este tipo de registro (movimientos continuos y poco estables de la cámara). En el segundo registro (1997, 15 hrs.) -debido a la experiencia previa y la ayuda de personas capacitadas- el trabajo se facilitó notablemente. Por otro lado, la madurez en el proyecto nos permitió obtener mejores registros y entrevistas con los participantes. Durante el tercer año de registro (1998, 3 hrs.) el trabajo prácticamente no presentó problemas significativos.

## 2. ANTECEDENTES

Los asistentes a esta fiesta pertenecen a distintas etnias que configuran una compleja matriz histórica y geográfica. Es por eso que considero importante señalar sus aspectos más generales.

### 2.1. REGIÓN MAZAHUA

Esta región está situada en la parte noroeste del Estado de México y en una pequeña área del oriente del Estado de Michoacán. Los municipios que componen la región mazahua son once, de los cuales diez se localizan en el Estado de México: Almoloya de Juárez, Atlacomulco, Donato Guerra, El Oro de Hidalgo, Ixtlahuaca, Jocotitlán, San Felipe del Progreso, Temascalcingo, Villa de Allende y Villa Victoria. El restante se ubica en Zitácuaro, Estado de Michoacán. Limita al norte con el Estado de Querétaro y con los municipios de Acambay y Timilpan del Estado de México; al sur con los municipios de Zinacantepec, Toluca, Amanalco de Becerra, Valle de Bravo e Ixtapan del Oro; al oriente con los municipios de Temoaya, Jiquipilco y Morelos; y al poniente con el municipio de Morelos en el Estado de Michoacán.

No hay certeza sobre el origen del pueblo mazahua. Se dice que fue una de las cinco tribus chichimecas que migraron en el siglo XIII: Una de ellas estuvo encabezada por *Mazahuatl*, jefe de este grupo, al que se considera como el más antiguo de los integrantes de la tribu fundadoras de las ciudades de Culhuacán, Otompan y Tula, compuestas por mazahuas, matlalzincas, tlahuicas y toltecas. Hay quienes señalan que los mazahuas provienen de los acolhuas, quienes dieron origen a la provincia de Mazahuacán, actualmente Jocotitlán, Atlacomulco e Ixtlahuaca.

La actividad productiva tradicional es la agricultura. La propiedad de la tierra es ejidal, comunal o privada. El pueblo mazahua produce principalmente maíz y, en menor cantidad, frijol, trigo, cebada, avena y papa. En algunos municipios se cultiva chícharo, hortalizas y flores. La producción agrícola es básicamente de autoconsumo.

Actualmente el sistema religioso de este pueblo está conformado por una combinación de elementos católicos y prehispánicos, sincretismo que guía algunas concepciones del grupo, como son el culto a los muertos, la creencia en ciertas enfermedades sobrenaturales, la vida cotidiana y la importancia de los sueños que prevalecen en la vida mazahua. La mayor parte de la población profesa la religión católica, aunque cada vez, con mayor frecuencia, la religión protestante o evangélica es practicada por miembros de este grupo.

Las fiestas que celebran los mazahuas se rigen por el calendario litúrgico católico. En cada población se lleva a cabo una fiesta patronal. Entre las festividades que son comunes a toda la región destacan la denominada de la Santa Cruz (3 de mayo) y la celebración del Día de Muertos (2 de noviembre). Las danzas que los mazahuas realizan con mayor frecuencia en sus festividades son la danza de Pastoras, santiagueros y la danza de Concheros.

Este grupo tiene como vecinos a los otomíes, con quienes mantiene una estrecha relación, sobre todo de tipo comercial, pues intercambian productos de sus respectivas regiones.

## **2.2. REGIÓN OTOMÍ**

Los otomíes habitan en 13 de los 121 municipios del Estado de México. Por orden de importancia se ubican en Toluca, Temoaya, Jiquipilco, Morelos, Otzolotepec, Chapa de Mota, Lerma, Aculco, Amanalco, Huixquilucan, Xonacatlán, Timilpan y Zinacantepec.

Existen diversas versiones acerca del arribo de este grupo a los Valles de Tula, México y Toluca. Algunos estudios señalan que los otomíes provienen del Oriente, y al emigrar se ubicaron en el Valle de Tula en el siglo VIII. Cinco siglos más tarde, los otomíes adquirieron preponderancia en el Altiplano, que perdieron en el siglo XIV con la llegada de los nahuas, quienes posteriormente conformaron el Imperio Tolteca. Al caer Tula en poder de los chichimecas, los otomíes se dispersaron y emigraron hacia el oriente hasta llegar al área de Xilotepec-Chiapán, en el Valle de Toluca, hoy Jilotepec y Chapa de Mota (noroeste del Estado de México), y hacia pequeñas porciones de los Estados de Hidalgo y Querétaro. A partir de 1398 el grupo otomí fue sometido por los tepanecas. Posteriormente, cuando los aztecas iniciaron su histórica expansión militar, su territorio quedó bajo la jurisdicción de

Tlacopan. A estas conquistas les siguieron fuertes campañas de sometimiento de los pueblos otomíes por parte de los aztecas.

Para 1521, los españoles ya habían sometido y conquistado a los acolhuas, mazahuas, matlalzincas y otomíes. Fueron los misioneros franciscanos quienes se encargaron de la evangelización de estos grupos.

La actividad tradicional de los otomíes es la agricultura, dedicada especialmente a la producción de maíz para su autoconsumo. Las comunidades otomíes están divididas en cuarteles o barrios. En cada uno de éstos hay un representante elegido por el delegado municipal y el pueblo. Los otomíes conservan la mayoría de los cargos religiosos tradicionales -mayordomos y fiscales- aceptándose éstos voluntariamente. El trabajo comunitario, conocido como *faena*, aún perdura entre las comunidades de esta población indígena.

Las prácticas religiosas de este pueblo, al igual que las del pueblo mazahua, son una combinación de elementos católicos y prehispánicos. Las fiestas que celebran los otomíes del Estado de México se enmarcan en el calendario religioso católico. Las principales danzas que interpretan en las fiestas son las de arrieros, Pastoras, de los arcos y danza de listones.

## 2.3. EL ESTADO DE MÉXICO

El Estado de México se ubica en la zona central de la República Mexicana y colinda al norte con los Estados de Querétaro e Hidalgo, al sur con Guerrero y Morelos, al este con Puebla y Tlaxcala y al oeste con Guerrero y Michoacán. El Distrito Federal se encuentra rodeado por el Estado de México al norte, al este y al oeste. Este Estado tiene una extensión de 23,244 Km<sup>2</sup>.

El municipio de Valle de Bravo se ubica al poniente del estado de México. Limita al norte con los municipios de Amanalco de Becerra y Donato Guerra; al oriente con los municipios de Amanalco de Becerra y Zinacantepec; al poniente con los municipios de Ixtapan del Oro, Nuevo Santo Tomás de los Plátanos y Oztoloapan, y al sur con los municipios de Temascaltepec, Zacazonapan y parte de Oztoloapan.

La ciudad de Valle de Bravo se encuentra al suroeste del Estado de México, a 180 kilómetros del Distrito Federal, por carretera. El nombre de Valle de Bravo se acuñó en 1878 por medio de un decreto para honrar la memoria de Nicolás Bravo, caudillo de la Independencia de México.

## 2.4 VALLE DE BRAVO

Valle de Bravo es uno de los centros turísticos más importantes no sólo del Estado de México, sino de la República Mexicana, y su prestigio rebasa el ámbito nacional. Geográficamente, Valle de Bravo se ubica en una especie de escalón entre la alta montaña y las tierras bajas de los estados de Michoacán y Guerrero, y culturalmente es lugar de transición de lenguas náhuatl, matlatzínca y purépecha. El nombre original del pueblo es Temascaltepec. Después fue llamado San Francisco del Valle de Temascaltepec y desde hace aproximadamente un siglo, tiene su denominación actual. El lago se formó por el embalse de la presa Miguel Alemán que data de 1955 y en sus márgenes se ubican varios clubes náuticos, donde se practica la navegación, el veleo y el esquí acuático.

Valle de Bravo se localiza a 1,800 metros sobre el nivel del mar y la temperatura varía de 17° a 22° C. La fisonomía del poblado es peculiar y revela la influencia michoacana que utiliza profusamente la madera, adobe y ladrillo, así como los muros blancos, guardapolvos, tejados con aleros, portales y balcones. En Valle de Bravo se produce loza de barro vidriado de buena calidad, artesanías de madera, telas de lana con bordados y diversos trabajos en piel.

A nueve kilómetros de Valle de Bravo, en una zona cubierta por ocotes, pinos y oyameles está Avándaro, antiguo caserío indígena que a partir de los años 60 se ha convertido en el sitio utilizado para la construcción de casas de descanso y vacaciones. Actualmente es una zona residencial exclusiva y cuenta con servicios de gran lujo. En los alrededores, en dirección a Toluca, se puede visitar Amanalco de Becerra que cuenta con varios talleres donde se trabaja la madera, y lugares como el mirador de «Peña Larga», el «Salto de San Lucas» y la «Cruz de Misioneros».

El municipio tiene una superficie: 421.95 Kms<sup>2</sup>, su población total es de 47,502 habitantes, siendo 23,564 hombres y 23,938 mujeres, con una densidad de 113 habitantes por km<sup>2</sup>. La población rural ocupa el 42.31% y la urbana el 57.69%. Su población

económicamente activa mayor de 12 años es de 45%. Su tasa de crecimiento media anual es de 4.96% \*

La fundación de Valle de Bravo data de 1530 y fue hecha por frailes franciscanos, quienes permanecieron en la población hasta que entregaron la administración a los sacerdotes seculares por los años de 1607 a 1615. A continuación presento una cita del libro de Castillo y Piña que relata la fundación de Valle de Bravo:

"En el año de 1530 fue comisionado por el Prior del Convento de Toluca, Fray Gregorio Jiménez de la Cuenca, para que en compañía de otros dos religiosos franciscanos, salieran rumbo al poniente con el objeto de fundar otra congregación. El 30 de agosto de aquel remoto año encaminaron sus pasos (los tres franciscanos) hacia lo que hoy es Zinacantepec, ocupado por indios otomíes, los que al notar la presencia de los religiosos se acercaron a ellos provistos con armas de combate. Fr. Gregorio Jiménez de la Cuenca les habló en su idioma, manifestándoles que su misión era de paz; que iban a curar a los enfermos y enseñarles la doctrina de Cristo. Los indígenas, después de largas deliberaciones llevaron a aquellos PP. ante la presencia de su cacique, el cual fue curado de una peligrosa enfermedad que padecía, a la vez que hicieron otras admirables curaciones. El cacique, en prueba de agradecimiento, ordenó a 20 de sus más aguerridos soldados que los acompañaran en su excursión. En esta forma peregrinaron hasta llegar a un hermoso cerro ríspido y serrado que se llamaba y es LA PEÑA DEL VALLE, el cual era asiento de una tribu de mazahuatlís, quienes al ver a los tres blancos acompañados de los veinte guerreros otomíes y a mucha gente que se les había reunido en el camino, tocaron el TEPONAXTLE y dieron alaridos en son de guerra (.....) Al ver Fr. GREGORIO JIMENEZ DE LA CUENCA que todos iban a ser sacrificados y que su voz no se dejaba oír, tuvo un rasgo sublime de valor, pues levantando los brazos en forma de Cruz se precipitó hacia los guerreros mazahuatlís, y ya cerca del que fungía como Jefe, cruzó sus brazos en señal de rendición. Inmediatamente se suspendió la lucha. Los franciscanos demostraron sus amplios conocimientos en medicina, comenzaron a catequizar a los indios y así estuvieron por más de un mes entre ellos haciéndose tan amigos de ellos que los mazahuatlís les rogaron que no se alejaran mucho para poderlos defender" (Castillo y Piña J. 1938:15-16).

\* La información se basa en datos oficiales aportados por el IIGECM (Instituto de Información e Investigación Geográfica, Estadística y Catastral del Gobierno del Estado de México) y la COGAM (Coordinación General de Apoyo Municipal del Gobierno del Estado de México)

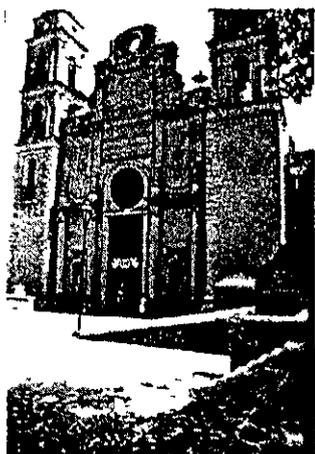
## 2.5. BARRIO DE SANTA MARÍA AHUACATLÁN

Valle de Bravo, a pesar de su notable desarrollo turístico y residencial, mantiene una organización barrial en muchas zonas del municipio. Nuestro estudio se ubica precisamente en uno de los barrios más antiguos de esta población.

La fiesta en honor al Señor de Santa María se lleva a cabo en el barrio del mismo nombre. Podemos decir que la población del barrio es gran devota del Cristo Negro.

El barrio cuenta con una oferta de servicios y comercio que fundamentalmente abastece las necesidades de la población local, no las del turismo: pequeñas misceláneas, panaderías, farmacias, etc. Existen, sin embargo, algunas posadas y hostales de bajo costo. El barrio cuenta con una escuela primaria situada justo enfrente del atrio del templo. También existe un cementerio. Los habitantes del barrio de Santa María aseguran que es el más importante de Valle de Bravo. Respecto a su fundación, Castillo y Piña menciona lo siguiente:

"FR. GREGORIO JIMENEZ DE LA CUENCA decidió fundar su Congregación a unos cuantos kilómetros de la población de los mazahuatlís o sea en un lugar que denominaron EL PINO por haber allí un árbol corpulento que aún existe, y que en la actualidad es el barrio de SANTA MARIA AGUACATLAN" (Castillo y Piña J. 1938:16).



A la fiesta en honor del Señor de Santa María acuden actualmente grupos procedentes de varias zonas del Estado de México y Michoacán. Entre ellos hay mestizos e indígenas Mazahuas y Otomíes. En las próximas páginas expondré el proceso de celebración de este evento, dando una atención central a sus aspectos musicales.

# 3. MARCO TEORICO

Sin detenernos en una revisión amplia del desarrollo de la etnomusicología, cabe mencionar que los primeros trabajos de esta disciplina estaban fundamentados, en general, por las premisas derivadas tanto del evolucionismo como del idealismo romántico. Posteriormente, nuevas escuelas -influenciadas en parte por la escuela norteamericana- reaccionaron contra el evolucionismo y el difusionismo, enfatizando el papel que tiene la música en la cultura, en la vida social y cultural del hombre. La etnomusicología actual plantea que es indispensable estudiar a la música en su contexto, es decir dentro de la cultura.

Bruno Nettl inicia, entre otros, las propuestas básicas de la etnomusicología moderna. En su libro Métodos y Técnicas de la etnomusicología, afirma que el estudio de la música en la cultura puede dividirse en dos grandes áreas: el estudio de grupos, personas o naciones en un lugar y en un tiempo determinados y el estudio de la música en su ambiente espacial (geográfico) y temporal (histórico). Asimismo, subraya que la música de los pueblos no sólo es importante en sí misma, sino que su estudio es una rica fuente de experiencias para los músicos y compositores, tomando en cuenta la presencia de la audiencia (Nettl, B. 1964. Cap. 8 y 9).

Alan P. Merriam define la etnomusicología como "el estudio de la música en la cultura" (Merriam, A., 1964:6). Para este autor, el sonido musical es resultado del comportamiento humano. Este se configura a través de los valores, actitudes y creencias que la gente comparte en una cultura. El sonido musical sólo puede ser producido por la gente y para la gente. Para entender una estructura musical es necesario entender cómo y por qué se comportan de cierta manera quienes la producen.

Merriam propone un modelo de análisis que contempla tres niveles: 1) conceptualización acerca de la música: ¿qué es la música?; diferencias entre música y ruido, valores acerca de la música, etc.; 2) comportamiento o conducta en relación a la música: físico, social y verbal; 3) hecho sonoro o sonido musical por sí mismo: sistema, estructura, etc. (Merriam, A. 1964:32).

El enfoque de Merriam es sin duda, interesante. Sin embargo, considero que para lograr profundidad en el estudio, es necesario que el investigador efectúe su trabajo de campo por períodos largos en una misma comunidad, adentrándose en la vida cotidiana del grupo estudiado. Al respecto, deseo agregar que en todo el trabajo de campo, y especialmente en las actividades de registro de la fiesta, se presentan factores limitantes como el tiempo, la gran afluencia de participantes, etc., que dificultan el nivel de acercamiento con las personas para llevar a cabo la investigación.

Otra orientación muy importante dentro de la etnomusicología contemporánea es propuesta por John Blacking, quien concibe la música como un medio de comunicación. Blacking se preocupó, entre otras cosas, en cómo la gente expresa una emoción o una idea a través de la música. De acuerdo a sus investigaciones, afirma que la capacidad humana de enviar y recibir mensajes a través de la melodía y el ritmo es un fenómeno biológico y cognitivo. La música, tal como el habla, tiene su propia estructura, gramática y vocabulario (Byron, R., 1995:1).

Blacking cuestiona a Merriam, pues según el primero, la música es algo más que una conducta aprendida; es, por principio, una forma de lenguaje que enfatiza las relaciones sociales, cuyo propósito es transmitir significado (Ibid:1). De esta manera, Blacking abre el espacio para la reflexión sobre la música en su dimensión comunicativa. Byron cita a Blacking:

"Espero que mi detallado análisis de las canciones de los niños Venda demuestren que el análisis del trasfondo cultural de los sonidos humanos organizados puedan decir mucho acerca de las interrelaciones lógicas de los diferentes aspectos de la cultura y acerca de las actividades de la mente humana, especialmente el proceso de la creación musical (...) Pienso que el análisis cultural de los sonidos musicales pueden ayudar a acercarnos a la explicación de las relaciones entre la vida y la música" (Blacking, J. en ibid:10)

## **3.1. EL COMPLEJO MUSICAL**

La meta de la ciencia es explicar las cosas y no simplemente describirlas. La explicación se preocupa menos por la formas asumidas por el objeto de estudio que por el proceso que lo llevó a estas formas. Para lograr resultados satisfactorios en los estudios

científicos acerca de la música es importante tener un acercamiento holístico, es decir, inclusivo e integrativo. Al integrar buscamos entender cómo diferentes aspectos de una cultura se relacionan con otros.

Un recurso teórico utilizado para el análisis de la fiesta es el concepto de “complejo musical” (Kaemmer, 1993:36-43). El complejo musical está integrado por una serie de eventos, cuya clasificación utilizo en esta tesis aplicada a las motivaciones de los músicos para asistir a la fiesta.

Un evento musical es la ocasión en la cual la música es ejecutada. El evento generalmente sirve como base para el análisis de la conducta musical. La preparación del evento musical, así como las prácticas musicales, el arreglo del lugar y la organización de los participantes son de una importancia fundamental para entender cómo y por qué ocurren los eventos.

El *complejo musical* es la manera en que se configuran los eventos musicales que tienen el mismo fin, conceptualizados de la misma forma y sostenidos por el mismo grupo social. Las sociedades tienen distintos tipos de complejos musicales.

John Kaemmer en su libro Music in Human Life (1993), presenta una clasificación de los eventos musicales en base a las motivaciones y condiciones bajo las cuales se ejecuta la música. Para el análisis de la fiesta en honor del Señor de Santa María utilizaré esta clasificación para diferenciar los elementos que componen el sistema o complejo musical del ritual. Me basaré en las motivaciones de los músicos y danzantes para asignarles tipos de esta clasificación.

La clasificación de los eventos, según Kaemmer, es la siguiente:

- 1) Individualista
- 2) Comunal
- 3) Contractual
- 4) Patrocinado
- 5) Comercial

Más adelante expongo de manera amplia la manera en que aplico estas categorías al evento que estoy estudiando. Por el momento, sólo deseo enumerarlas.

## 3.2. TEORÍA SOBRE LA FIESTA

La fiesta puede entenderse como un espacio social que expresa una concepción del mundo, la cual, al ser parte de la cultura, permite reproducir los procesos que configuran el sistema social (García Canclini, 1986, citado por Camacho, G. en Jáuregui, J. (Coord.) 1996:513). La fiesta es una celebración que sólo se puede hacer en comunidad; requiere la presencia de un público expectante. En su mayoría, las fiestas públicas y privadas necesitan una excusa institucional para ser celebradas: honrar a un santo, pedir a la divinidad una buena cosecha, agasajar a los novios, celebrar un cumpleaños, etc.

En su libro Estado de fiesta (1991), Enrique Gil Calvo establece que la fiesta y el trabajo, entendidos tradicionalmente como antagónicos, no se anulan ni se deniegan sino se complementan y amplifican recíprocamente en común provecho y beneficio mutuo (Gil Calvo, 1991:16):

“La fiesta es la relación social entre las conductas festivas de una pluralidad de personas que interactúan en público, formando una comunidad interpersonal. Toda fiesta implica varios actores que recíprocamente se hacen fiesta unos a otros, experimentando al hacerlo gratificaciones inmediatas y pudiendo presenciar públicamente la contagiosa gratificación que experimentan los demás (ídem. p. 36).”

Utilizando la hipótesis clausewitziana de continuidad, Gil Calvo plantea que “debemos entender el trabajo como capital instrumental y la fiesta como capital expresivo: dos modalidades distintas del mismo capital humano” (ídem. p. 29). Es por ello que fiesta y trabajo se suceden intermitentemente.

El comportamiento instrumental y el comportamiento expresivo, según este autor, son medios distintos que intentan satisfacer las necesidades humanas de bienestar personal, tanto material como moral. La diferencia entre éstos reside en los medios o recursos utilizados para lograrlo. La distinción entre lo instrumental y expresivo, entre medios y fines, no siempre es clara y distinta. Existen multitud de conductas que no pueden ser claramente identificadas en la pertenencia a uno u otro grupo. Hacer trabajos, como hacer fiestas, implican una actividad racional, es decir, hacer gasto de seres o enseres a cambio de obtener satisfacciones o beneficios. La única diferencia reside en que al hacer trabajos, el

bienestar o la gratificación que se obtienen resultan diferidos y al hacer fiestas se obtienen gratificaciones inmediatas.

Todo comportamiento expresivo es comunicativo en potencia. Las fiestas son quizá, los actos expresivos de más intensa comunicatividad. La fiesta es un medio colectivo de comunicación comunitaria (ídem. p. 41). Podemos considerar como generalmente válida la siguiente afirmación (considerando las excepciones):

"No hay fiesta sin música y no hay fiesta sin ritual. Edmund Leach señala que la forma temporal del proceso ritual es estrictamente análoga a la forma temporal del proceso musical. Tanto la fiesta, como la música, obedecen a dos mismos principios estructurales: el de la simultaneidad (base de la armonía) y el de sucesión (base del ritmo), que al combinarse componen la cadencia" (Leach E., citado por Gil Calvo, 1991: 53).

Enrique Gil Calvo agrega:

"La fiesta es una ficción, una representación figurada. Consiste en la escenificación pública de algo que debe tomarse como un juego simulado, que se celebra en clave simbólica, en clave poética o en clave de broma. Los presentes al acto festivo saben perfectamente que los acontecimientos que se interpretan y ejecutan no suceden en la realidad, sino que sólo se representan alegóricamente, como si se tratase de un simulacro fingido o de una función teatral" (ídem p. 54).

La interpretación escénica y la interpretación musical se condensan en la ejecución de la danza, la cual constituye el medio idóneo para manifestar la potencialidad expresiva del rutinizado ritual.

"En la fiesta se distinguen las tres dimensiones en que se descomponen los actos comunicativos, considerados como procesos de transmisión (emisión y recepción) de mensajes compuestos a base de signos: sintáctica (relaciones formales internas a cada sistema festivo de signos); semántica (contenidos mentales, relativos a objetos externos de referencia, que se asocian a los signos festivos) y pragmática (efectos retóricos, reproductores o modificadores de la conducta, inducidos por los signos festivos en sus usuarios). Por lo tanto tendremos en la fiesta paradojas sintácticas, semánticas y pragmáticas." (ídem:61-62).

El estudio que presento está basado en esta conceptualización teórica de la fiesta, ya que en un mismo ritual se presentan simultáneamente ambos tipos de trabajo; el instrumental y el expresivo. También podemos observar que dentro de la gran fiesta existen rituales simultáneos. A un tiempo se realizan diversos rituales: danzas, rezos, la instalación del comercio, etc.

### 3.3. LA FIESTA COMO RITUAL

Integrar los aspectos antropológicos, etnográficos, sociales y musicales nos acerca a un análisis integral de la fiesta. Entiendo la fiesta como un ritual. Adopto el concepto de ritual que dentro de la categoría de *performance cultural* propone Milton Singer (1955:23, citado por Béhague 1984:4), quien lo define de la siguiente manera:

*Tiene un principio y un final*

*Tiene un orden de actividades, un programa*

*Existe un grupo participante*

*Existe una audiencia*

*Se realiza en un lugar determinado*

*Se realiza en un tiempo delimitado*

Dado que estas características se presentan en la fiesta en honor al Señor de Santa María, la he considerado como un ritual. La fiesta entendida como ritual presenta grandes complejidades. Para su análisis me he propuesto diferenciar dos componentes de la fiesta: el *religioso* y el *no religioso*; los cuales se conforman a su vez por diversos elementos: el primero considera el papel de la Iglesia como institución; la acción de los peregrinos provenientes de diferentes lugares que efectúan su plegaria de diversas formas (rezando, cantando o danzando), las señales que marcan los tiempos de la fiesta (el repiqueteo de campanas, los cohetes). El componente no religioso se constituye por la presencia de comerciantes, los músicos que acuden a la fiesta en busca de trabajo, la participación del municipio como entidad de gobierno, entre otros. Al estudiar un evento como este, es necesario tomar en cuenta los distintos elementos que lo conforman, y encontrar sus nodos de interrelación.

Para lograr integrar todos estos elementos utilizo el concepto de *performance*. La antropología del *performance*, fue desarrollada por Victor Turner. Uno de los planteamientos principales de este autor fue el de transitar en el estudio antropológico "de la estructura al proceso" (Turner V: 1987:21). Podemos entender la fiesta entonces como un espacio en el cual se desarrollan varios procesos simultáneamente.

Hemos mencionado que la investigación del *performance* significa el estudio integrado del sonido y su contexto (Béhague, G. 1984). El estudio del *performance* musical como evento y proceso, así como producto, debe concentrarse en el comportamiento musical y no musical de los participantes (ejecutantes y audiencia), en las relaciones sociales consecuentes, en el significado de la interacción de los participantes y las reglas o códigos del *performance* definidos por la comunidad en un contexto específico. Es importante documentar la multiplicidad de dimensiones contextuales del evento

## **3.4. TEORÍA DEL *PERFORMANCE* APLICADA A LA ETNOMUSICOLOGÍA**

A partir de los años sesenta comenzó a incrementarse en la antropología el uso de conceptos como *práctica, acción, proceso, situación, símbolo y significación*. Esta trama conceptual se erigió como alternativa a las tramas y memorias constitutivas del funcionalismo estructural, la antropología psicocultural y la antropología neoevolucionista. En la antropología contemporánea han destacado dos importantes autores: Clifford Geertz y Víctor Turner (Díaz, R. 1997:5).

Una de las propuestas principales de Turner en el estudio antropológico es transitar "de la estructura al proceso". Este autor propone un modelo *dinámico* del proceso para analizar la acción. Para Turner existen dos modalidades de acción simbólica: 1) la que existe en la vida cotidiana y sus procesos y 2) el *performance* cultural con elementos liminales (rituales). En la primera modalidad incluye a los dramas sociales, es decir, los conflictos de la vida cotidiana (*performance* social), y en la segunda incluye lo estético y los dramas escénicos representados (*performance* cultural).

Milton Singer, antropólogo especializado en estudios de Asia del Sur, define al ritual como un *performance* cultural incluyendo en este concepto no sólo recreaciones,

conciertos de música y conferencias, sino también rezos, lecturas y recitaciones rituales, ritos y ceremonias, festivales y todas aquellas actividades que usualmente se clasifican dentro del ámbito de la religión. La extensión del concepto de *performance* ha sido reconocida en los últimos años como válida, pues implica que "el comportamiento humano es simbólico y significativo." (Béhague, G. 1984:4).

Turner define al ritual como "el *performance* de una secuencia compleja de actos simbólicos". (Turner, V. 1987:75). De acuerdo a estas características, la fiesta en honor al Señor de Santa María puede ser analizada como un ritual.

Tradicionalmente los musicólogos han utilizado el concepto de *performance* para reconstruir el sonido original de la música europea de varios períodos, efectuando estudios a partir de fuentes históricas y literarias. Existen grupos musicales que utilizan instrumentos y vestuario de la época en que fue escrita e interpretada la música con el fin de reproducir, hasta donde sea posible, el ambiente y sonido de dicha música.

Para los etnomusicólogos el *performance* de la música implica considerar el hecho musical como un evento, es decir, un enfoque que incluye todos los elementos convergentes en su estudio, es decir, la integración del contexto y del sonido.

Actualmente existen en la etnomusicología varios conceptos de *performance*. Entre ellos se encuentran los del anteriormente mencionado Milton Singer, Roger Abrahams, Richard Bauman, Norma McLeod y Marcia Herndon.

Abrahams y Bauman, en estudios relacionados con el arte verbal, conceptualizan a éste como un *performance*, desarrollando la noción de *performance* como "una forma de expresión y comunicación". Juntos proponen el concepto de "cualidad emergente del *performance*" y el de *performance* como "un modo de competencia comunicativa". Enfatizan que *el performance* es un evento único en sí mismo dentro de cada cultura". (citados por Béhague, G. 1984:296).

Para Bauman, "la cualidad emergente del *performance*" reside en la interacción que se da entre las fuentes comunicativas, la competencia individual y los objetivos de los participantes, dentro del contexto de una situación particular (Bauman 1975:302 citado por Béhague G. 1984:305).

El concepto de "ocasión musical" de Norma McLeod tiene implicaciones fundamentales para el estudio del *performance* como evento. Para ella, el término "ocasión musical" designa un *performance* cultural de la música. McLeod plantea que existe una relación muy clara entre lo que podemos llamar *el contenido asunto del performance*, y el contexto, que es la *ocasión* (McLeod, N. 1975:15 citado por Béhague G. 1984:16): Para Marcia Herndon, la *ocasión* normalmente es un evento con un inicio y un fin, varios grados de organización de la actividad, la audiencia, los *performances* y la locación (Herndon 1971; citada por Béhague, Op.Cit.).

El estudio de la práctica del *performance* involucra numerosos niveles de análisis que deben tomarse en cuenta para comprender la multidimensionalidad de la música.

### **3.5. INTERACCIONISMO SIMBÓLICO**

He aplicado como parte del marco teórico de esta investigación el concepto de "interaccionismo simbólico" (Blumer, H. 1938 citado por Hans J. 1987:114-115), cuya perspectiva centra su atención en la interacción entre individuos y grupos, generando formas y expresiones de la vida social.

El interaccionismo simbólico es una línea de investigación sociológica iniciada por Herbert Blumer (1938), cuyo principal objeto de estudio es el conjunto de "los procesos de interacción-acción social". Las investigaciones de estos procesos se basan en un concepto de interacción que subraya el carácter simbólico de la acción social (Hans, J. 1987:114-115).

Las relaciones sociales no son estáticas, no quedan establecidas de una vez por todas, sino abiertas y sometidas al continuo reconocimiento por parte de los miembros de la comunidad. Todo acuerdo tiene un carácter condicional y transitorio. Los propios actores tienen teorías, tomadas de su propia experiencia cotidiana, acerca de la naturaleza, el alcance y el resultado probable de los procesos de negociación. Por tanto, no es la investigación de las estructuras estáticas, sino la reconstrucción de los procesos recíprocos de definición que se extienden a lo largo del tiempo y del espacio lo que se convierte en el tema central de una sociología de la organización que trata de ser compatible con las premisas del interaccionismo simbólico.

Otros autores relacionados con esta corriente de pensamiento son Peter Berger y Thomas Luckmann, quienes dentro del campo de la sociología del conocimiento plantean el concepto que da título a uno de sus libros más célebres: La construcción social de la realidad. (1968). En éste se afirma que la realidad, para los seres humanos, es algo que se construye socialmente, en las relaciones cara a cara entre los individuos.

“El hombre de la calle vive en un mundo que para él es “real”, aunque en grados diferentes, y “sabe”, con diferentes grados de certeza, que ese mundo posee tales o cuales características (...) La sociología del conocimiento debe ocuparse por lo que la gente “conoce” como “realidad” en su vida cotidiana no teórica o pre-teórica. Dicho de otra manera, el “conocimiento” del sentido común más que de las “ideas” debe constituir el tema de la sociología del conocimiento (...) La experiencia más importante que tengo de los otros se produce en la situación “cara a cara”, que es el prototipo de la interacción social y del que se derivan todos los demás casos” (Berger-Luckmann, 1998:1-46)

## 3.6. LA PLEGARIA MUSICAL

En un artículo sobre la plegaria musical, Jesús Jáuregui cita a Marcel Mauss, quien afirma que “la plegaria (la oración) es un rito religioso, oral, dirigido directamente a las cosas sagradas” (Mauss, M. 1968:414 citado por Jáuregui, J. 1997:73). Jesús Jáuregui presenta en su análisis un cuadro, en donde se distinguen dos tipos generales de plegarias: verbal y no verbal. Dentro de la plegaria verbal se consideran las plegarias mentales, orales, cantadas o escritas. En el tipo de plegarias no verbales tenemos las siguientes categorías: musical, dancística, gestual y ostentoria, pudiendo existir todas las combinaciones posibles.

En los capítulos siguientes me propongo mostrar el desarrollo de la fiesta y las interrelaciones entre sus entornos sonoros analizándolos en base al marco teórico presentado.



## 4. LA FIESTA

*"En la parte sureste de la población de Valle de Bravo, al terminar la serie de casas que, comenzando en El Pino (un árbol), van de Norte a Sur a parar en una plazoleta, se levanta gallardo y majestuoso un célebre Santuario llamado del Señor de Santa María, en donde se venera desde tiempos muy remotos una piadosísima imagen del Crucificado, de tamaño natural y que tiene la particularidad de ser completamente negro como el azabache"* (Castillo y Piña, J. 1938:69).

Los días 1, 2 y 3 de mayo se celebra en Valle de Bravo la fiesta en honor al Señor de Santa María. Su imagen es un Cristo Negro, que domina el altar del templo de Santa María Ahuacatlán. La fiesta se celebra "desde hace mucho tiempo" (entrevista etnográfica, 1996) y constituye uno de los eventos religiosos más importantes del lugar.

La fiesta es un evento muy complejo. En ella intervienen elementos tan diversos que deben separarse para su análisis. En este capítulo presentaré los antecedentes históricos del Cristo Negro en voz de los habitantes del barrio. También expongo la dinámica de los espacios festivos, el análisis del sistema sonoro de llamadas y la descripción de la fiesta en su conjunto.



## 4.1. EL SEÑOR DE SANTA MARÍA.

El Señor de Santa María se representa con una imagen de Cristo crucificado. El origen de su color negro es incierto. La imagen es venerada tanto por los vecinos de Valle de Bravo como por personas provenientes de distintos lugares del país, que acuden a saludarlo y a pedirle favores.

Existen diversas versiones acerca del modo en que esta imagen llegó a Santa María Ahuacatlán. La mayoría se basa en relatos orales, leyendas que según algunos, datan de la época colonial. El Dr. Salvador Gómez Tagle, médico cirujano originario de Valle de Bravo, relata la siguiente versión:



Milagroso  
Cristo Negro de Santa María  
Valle de Bravo, Méx.

“A la Nueva España llegaron cuatro Cristos Negros en la época de Carlos IV. De esos cuatro Cristos Negros, uno se queda en Valle de Bravo, que es el Señor de Santa María; uno se queda en Tila, Chiapas, que es el Señor de Tila; uno se queda en Chalma, que es el Señor de Chalma, y uno se queda en Zacatecas. Los cuatro son hechos por el mismo escultor en España y los cuatro son pintados de negro. Esta historia la refiere la gente a través del tiempo, a través de oídas, desde la época en que se construyó el templo oficialmente por padres franciscanos, que son los que catequizaron la zona” (entrevista etnográfica 03-03-96)

Algunas leyendas relacionadas con el origen del Cristo Negro son recogidas por Castillo y Piña en su libro:

“Mientras que algunos afirman que (la imagen) fue milagrosamente aparecida en una cueva de Santa María Ahuacatlán, otros dicen que un comerciante la llevó a vender al Valle, y que, a pesar de que aseguró volvería por el dinero convenido, jamás se presentó a cobrarlo. Tal cosa fue la manifestación más patente de que Nuestro Señor había elegido ese lugar para derramar su grande misericordia” (Castillo y Piña: 1938).

Estas leyendas permanecen en boca de los pobladores de Valle de Bravo. A continuación presento fragmentos de algunas entrevistas efectuadas durante la investigación previa a la fiesta. Ma. del Carmen Pagaza, originaria de Valle de Bravo, nos relata en su entrevista:

“...Según relatos de mis tías, a Santa María llegaron unos ebanistas de Temascaltepec que traían unos Cristos para llevarlos a Toluca, y en un momento dado, se quedaron a descansar en El Cerrito (lugar en el que actualmente se encuentra el templo). Cuando se dispusieron a bajar, trataron de subir sobre sus mulas a los Cristos, que eran blancos, y uno de los Cristos se resistió. Como esto los enojó, lo pisotearon y le echaron el tizne del fuego que habían prendido durante la noche y lo dejaron ahí. Cuando llegaron los franciscanos, le hicieron su capilla y así empezó la devoción” (entrevista etnográfica, 15-03-96).

Hermelinda Costilla de Fonseca relata que su abuela y su madre le contaron que el señor de Santa María se apareció cerca del panteón de Santa María:

“Venía un arriero de allá, de su camino, de su tierra, y le tocaron así en la caja, y entonces se volteó a ver qué era aquello, y volvieron a tocarle la caja. Entonces se arrimó más y que vio que había allí una caja de difunto. Adentro estaba desarmado el Señor de Santa. María... ¡Ahí estaba desarmado con su letrero que tiene arriba y todo, todo desarmado...! Entonces lo trajeron y lo armaron y por eso aquí está el Señor de Santa María. Son tres hermanos: el Señor de Santa María; el Señor del Perdón (en El Real, Temascaltepec) y el Señor de Chalma” (entrevista etnográfica, 13-04-96).

Existe otra leyenda que relata la razón por la cual el Cristo adquirió su color negro. Isaac Tavira, sacristán del templo, nos relata:

“La gente dice que el Cristo llegó a una hacienda ubicada en el barrio de San Gaspar, y que el hacendado le hizo un nicho. Cada 3 de mayo, tanto el hacendado como sus trabajadores de orígenes mazahua y otomí, le hacían una fiesta. Al pasar los años, el hacendado se cansó del alboroto y optó por regalarlo a sus trabajadores. Hasta entonces el Cristo era blanco. Los empleados le hicieron su capilla fuera de la hacienda. Según los pobladores de Valle de Bravo, en ese tiempo existían muchas rivalidades entre dos grupos indígenas: los de La Peña y los de Ahuacatlán, pues siempre estaban en guerra. Un 3 de mayo, el grupo de Ahuacatlán llegó a ‘echarles guerra’; y en la confusión abandonaron

al Cristo. Se desconoce como la capilla empezó a quemarse. Cuando pudieron controlar el fuego se dieron cuenta que el Cristo estaba ahí, pero de color negro. Este hecho ayudó a que ambos grupos se hicieran amigos y trajo como consecuencia la paz. La interpretación de este hecho es que el Cristo absorbió toda la maldad" (entrevista etnográfica, 13-03-96)

Como podemos, ver en estos testimonios existe el común denominador de la aparición del Cristo Negro relacionada con un arriero que abandona la imagen y no vuelve a recogerla. Es un hecho que implica, según los informantes, algo milagroso, que indica que "ese era el destino de la imagen".(entrevista etnográfica, 01-03-97).

## 4.2. ANTECEDENTES DE LA FIESTA

Si bien existe entre los vecinos del barrio una noción común de antigüedad de la fiesta, son pocos los documentos escritos que la refieren. José Castillo y Piña, cronista de Valle de Bravo es quien nos ofrece una versión descriptiva de primera mano, pues en su libro autobiográfico publicado el 1938 abundan las reminiscencias de su infancia, muchas de ellas siendo espectador de la fiesta en honor al Cristo Negro. Al respecto comenta:

"La fiesta del Señor de Santa María se celebra el 3 de Mayo, o sea, cuando se conmemora la Invencción de la Santa Cruz (...) De esta solemnidad yo guardo los más grandes recuerdos, quizá por lo pintoresco y por la afluencia de gente que concurría a ella (...) Un mes antes de mayo y otro después de la fiesta, llegaba gran cantidad de peregrinos indios venidos de muchas partes de la República, sobre todo del Estado de Méjico. Cada una de estas romerías la integraban 10, 15 ó 20 personas que formaban danzas vestidas de moros y cristianos o con trajes de fantasía. Portaban un estandarte enflorado en el que enarbolaban alguna imagen: llegaban al pueblo cantando en mejicano o en sus idiomas nativos; quemaban cohetes y así pasaban por las calles hasta llegar al Santuario (...) Allí eran recibidos por el Capellán; se apoderaban de la única nave que era pequeña y comenzaban a bailar 2, 3, y hasta 4 horas seguidas, tocando sus instrumentos musicales; compraban alguna imagen del Señor y pasaban por lo regular un día en la población; y en la misma forma en que habían llegado, salían para dar entrada a otras peregrinaciones. Se calcula que iban al Valle más de 15,000 indios durante los meses indicados" (Castillo y Piña, J. 1938:526-527).

Cabe señalar que los datos relacionados con la magnitud de la fiesta y la participación de las danzas fueron corroborados en entrevistas realizadas con pobladores de Valle de Bravo.

### 4.3. MILAGROS DEL CRISTO NEGRO

El Templo de Santa María se quemó dos veces. El primer incendio ocurrió en la misma época de la erupción del volcán "Parícutín" (alrededor de 1946-1947) y fue acompañado de un temblor que derribó la bóveda del templo. Al Cristo Negro no le pasó nada. La segunda ocasión, el incendio fue consecuencia del temblor de 1957. El Cristo Negro quedó intacto. Estos dos eventos fueron calificados de milagrosos por los habitantes de Valle de Bravo, lo cual, naturalmente ha sumado adeptos a esta singular imagen.

### 4.4. PREPARATIVOS DE LA FIESTA

Las actividades propias de la fiesta inician dos meses antes de la misma, con la designación de los mayordomos, la cual se lleva a cabo por decisión del párroco. La elección se hace a partir de una lista que se forma en la Iglesia de Santa María.



Los mayordomos se encargan de recolectar dinero entre los vecinos para costear la fiesta. El dinero recolectado se utiliza para comprar los cohetes, contratar a la banda de música, alimentar a los coheteros y a los integrantes de la banda, así como para sufragar los gastos de los castillos que se queman los días 2 y 3 de mayo y comprar los adornos de la portada de la Iglesia.

Dos semanas antes (el domingo por la tarde) se lleva a cabo la invitación formal a la fiesta. Dicha actividad se denomina "convite" y consiste en un recorrido que un carro de redilas (adornado con flores de papel, que lleva en la parte trasera una cruz y amarrado a la misma un personaje representando al Cristo Negro, acompañado

por niños vestidos de angelitos) realiza por los diferentes barrios de Valle de Bravo anunciando la fiesta. Tras el carro va la banda, contratada para amenizar la invitación. Algunas personas del barrio de Santa María hacen este recorrido a pie. Los mayordomos reparten el programa y solicitan ayuda para la fiesta. El recorrido inicia en el atrio de la Iglesia de Santa María y recorre todos los barrios de Valle de Bravo.

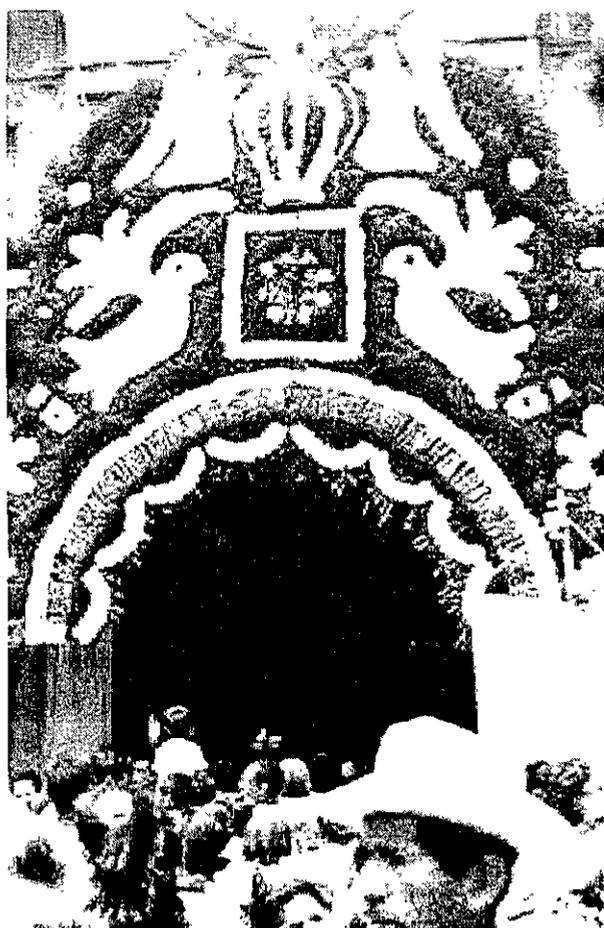
El proceso de cambio y transformación de la fiesta ocurre año con año. No es el tema central de este trabajo, pero es importante señalar que durante los tres años de registro se observaron, por ejemplo, diferencias en los adornos interiores de la iglesia. Al preguntarle al sacristán sobre este hecho, su respuesta fue:

“Yo les comenté a los mayordomos que no valía la pena gastar en eso, porque era basura que después se tiraba y que además le quitaba visibilidad al Cristo Negro” (Entrevista etnográfica, mayo 1997).

Los adornos del atrio fueron distintos de un año a otro. El primer año -1996- se adornó con festones hechos de plástico que formaron una especie de techo desde la iglesia, hasta la barda atrial. Ni en 1997 ni en 1998 se recurrió al mismo adorno. Asimismo, en 1996, se colocó una portada de papel de muchos colores, indicando que habría fiesta. El diseño de los adornos cambia año con año.

El programa de la fiesta es también variable, ya que interviene de manera importante el criterio del párroco en turno. Este programa es elaborado por las autoridades eclesíásticas y el sacristán. En él se incluyen horarios de misas y quema de castillos.

La Fiesta en honor al Señor de Santa María se inscribe dentro del ciclo festivo del



barrio. Este inicia con la Semana Santa, cuya fecha es variable. La fiesta en honor del Señor de Santa María se realiza los días 1o., 2 y 3 de mayo. La fiesta de la Asunción de la Virgen se celebra el 15 de agosto.

## 4.5. DESARROLLO DE LA FIESTA

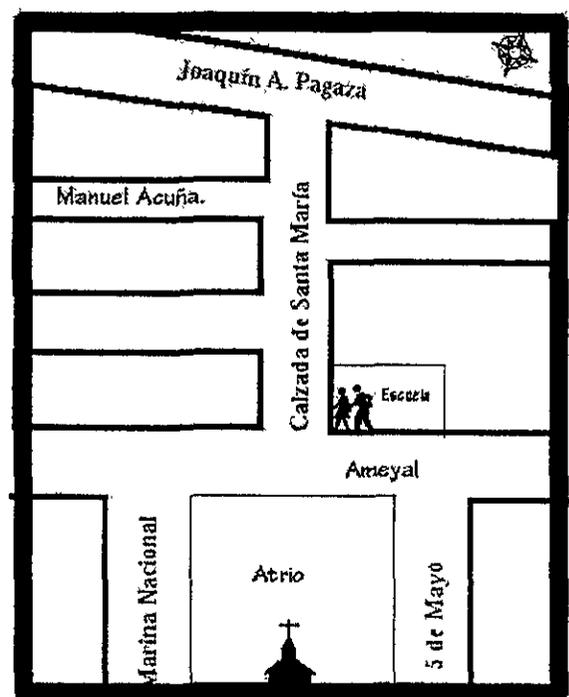
### 4.5.1. Análisis de espacios

Así como los aspectos religiosos, musicales y festivos, el comercio forma parte integral de esta celebración. Sin embargo, cabe hacer una división en categorías analíticas básicas, ya que durante el desarrollo de la fiesta en honor al Señor de Santa María se distinguen dos espacios:

- 1) El religioso.
- 2) El no religioso.

El espacio religioso está demarcado físicamente por el templo y el atrio. Las calles que delimitan el atrio son: al frente Ameyal, a la izquierda la calle de Marina Nacional y a la derecha la calle 5 de Mayo. Durante el desarrollo de la fiesta estos espacios se encuentran ocupados por quienes acuden a venerar al Cristo Negro: fieles, peregrinos, danzantes, músicos, y la banda de alientos, que se encarga de amenizar la fiesta.

El espacio no religioso se extiende a los alrededores del espacio religioso, es decir, en las calles que rodean al atrio. Este gran espacio se encuentra ocupado por comerciantes, que provienen, en su mayoría, de Chalma, Tlaxcala y Puebla. Abundan los puestos de dulces, comida, artículos religiosos, etc. Se vende todo tipo de mercancía: cobertores, vajillas, ropa, calzado, sombreros, etc.



Para los comerciantes, la importancia de la fiesta está determinada por la gran actividad comercial que allí tiene lugar cada año.

En las inmediaciones del barrio se instalan los negocios de diversión: juegos mecánicos, jaripeo y peleas de gallos. Existe cierto "respeto entendido" entre los ocupantes de ambos espacios. Los roles de los asistentes están bien definidos y por lo general no hay transgresiones al orden espacial. Los danzantes no salen del atrio, los comerciantes no entran a él (salvo el último día de la fiesta), y en general se observa un claro deslinde entre el espacio religioso y el espacio no religioso que lo circunda.

ESPACIO RELIGIOSO		ESPACIO NO RELIGIOSO	
<b>Autoridad religiosa</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Párroco</li> <li>• Sacristán</li> <li>• Religiosas</li> <li>• Mayordomos</li> </ul>	<b>Autoridad municipal</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Policía municipal</li> <li>• Delegado en el barrio</li> </ul>
<b>Personas que acuden a ver al Cristo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fieles</li> <li>• Peregrinos y espectadores en general</li> <li>• Danzantes y músicos</li> </ul>	<b>Comercio</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comerciantes</li> <li>• Músicos itinerantes</li> </ul>

Las personas que conforman la autoridad religiosa y las que representan a la autoridad municipal desarrollan actividades independientes. En el transcurso de la fiesta existe poca relación entre ellas. Todos tienen un fin común: garantizar el éxito del evento. El párroco, el sacristán y las monjas se encargan de organizar las misas, las visitas al Señor de Santa María y de recibir a las peregrinaciones que acuden al templo. La autoridad municipal regula el comercio, cobra por el uso de suelo y vela por la seguridad de las personas.

Retomando a Gil Calvo, podemos decir que tanto el trabajo instrumental como el trabajo expresivo -elementos de la actividad humana- se realizan simultáneamente durante el desarrollo de la fiesta. El espacio religioso y el espacio comercial son respetados. Cuando llega el fin de la fiesta, durante la quema del último castillo, se observan algunos vendedores ambulantes de comida, que ingresan al atrio buscando clientes.

Los peregrinos transitan del espacio religioso al comercial en varias ocasiones. Los comerciantes, por su parte, al llegar al barrio, saludan al Señor de Santa María y le piden que sea un buen año y posteriormente se dedican a atender a los clientes.

-Laura Bárcenas: ¿Cómo le pareció la fiesta del año pasado?

-Juan Taráchura: Ah pus, ahí salimos más o menos. No como esperábamos pero si nos fue bien, ahí más o menos.



-L.B: ¿Y por qué crees que no como esperaban?

-J.T: Bueno, yo creo por la economía; Ya mucha gente nomás viene a pagar sus mandas y ya no viene a gastar como otros años. Otros años la gente se quedaba 3, 4 días y hoy pos, por cuestión de la economía... por eso la gente nomás viene de entrada por salida...

-L.B: ¿Ustedes participan en la parte religiosa de la fiesta?

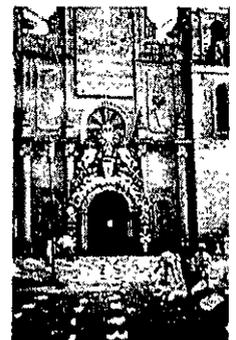
-J.T: No, o sea, somos creyentes, nada más, pero hasta ahí, nada más. Que tengamos que participar en algo aquí ... la verdad no.

-L.B: ¿No asisten a misa?

-J.T: Pues sí. Hay veces que vamos, no le vamos a decir que diario, pero de vez en cuando vamos a misa... (entrevista etnográfica, 01-05-97).

## 4.6. CRONOLOGÍA Y DESARROLLO DE LA FIESTA

El *performance* inicia días antes del primero de mayo. La iglesia es aseada y adornada con flores. Los comerciantes arriban al lugar e instalan sus puestos. Se coloca el alumbrado. El 30 de abril la portada de la iglesia es colocada y el Señor de Santa María estrena cendal (pañó con el que lo cubren). La fiesta entonces está a punto de empezar.

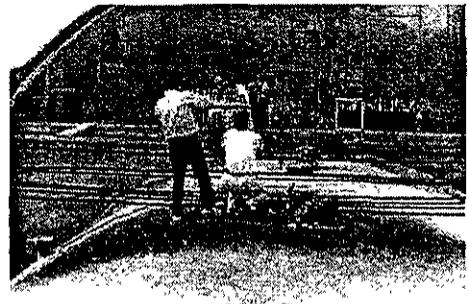


De mi diario de campo extraigo el siguiente pasaje, escrito un día antes de comenzar la fiesta:

El barrio está de fiesta. En estos días acuden a venerar al Señor de Santa María cientos de personas. La portada de la iglesia en esta ocasión se encuentra adornada con palomas blancas rodeadas de un rojo vivo en señal de fiesta. El atrio, que permanece aún vacío, se transformará en lecho de peregrinos. Es una gran casa, abierta y descubierta para todos. En los alrededores del templo se observa gran movimiento: comerciantes de distintos puntos del país se esmeran en colocar sus puestos. Venden dulces, mameyes, loza, sombreros, zapatos y el mole, famoso en este barrio. Los lugares ocupados por los comerciantes son respetados año con año. Por la noche, tanto el templo como el atrio se cierran para esperar la llegada de cientos de peregrinos que acuden a la fiesta. Ya todo está listo. (Bárceñas, L., diario de campo 1996).

### 4.6.1. Sistema de llamadas

La fiesta inicia, ¿cómo podremos advertirlo? Dentro del ritual festivo existen marcadores sonoros -tronidos de los cohetes y repicar de campanas- que nos indican el inicio de diferentes sucesos. Durante el convite y días antes del 1o. de mayo los cohetes han sido utilizados para anunciar el comienzo de la fiesta. Su estallido se percibe a gran distancia anunciando el festejo para el Señor de Santa María.



En la mañana del día 1o. de mayo los tronidos de los cohetes y el repicar de las campanas son los emisarios que anuncian el principio del evento. La fiesta inicia formalmente con la celebración de una misa. Para los asistentes los avisos son constantes: media hora antes de la misa se da el primer aviso, que consiste en el lanzamiento de tres cohetes, el repique de campanas y un toque al final. Quince minutos antes de la misa, un nuevo aviso: cohetes y el repique de campanas seguido de dos toques más. Al dar inicio la misa se hace la última llamada: cohetes, repique de campanas y tres toques más.



El sistema de llamadas se utiliza también para anunciar la llegada de las peregrinaciones. Cada vez que se advierte la llegada de una peregrinación a la entrada del atrio, las campanas tañen incansablemente y los mayordomos lanzan cohetes al aire. El sacerdote sale a la puerta del templo para dar la bienvenida a los peregrinos y bendecirlos, invitándolos a pasar a ver al Cristo Negro.

El desarrollo de la fiesta es un escenario de cambios:

"El espacio festivo va cambiando poco a poco. El comercio se ha triplicado de un día al otro. El ir y venir de personas aumenta y al entrar a la iglesia algo ha cambiado: el Cristo resplandece detrás del altar luciendo su nuevo cendal" (Bárcenas, L., diario de campo, 1997).

## **4.6.2. Fervor al Señor de Santa María.**

El Cristo Negro es considerado milagroso por los peregrinos y las personas del barrio de Santa María. La gente acude a él para pedirle ayuda con el fin de conseguir mejores cosechas, solicitarle alivio de alguna enfermedad, para resolver algún problema o darle gracias por algún favor recibido.

La forma de comunicación de todos aquellos que acuden a ver al Señor de Santa María es a través de la oración, de la plegaria. Los asistentes a esta fiesta rezan, cantan, bailan o interpretan música para hablarle. El Doctor Gómez Tagle afirma en su testimonio:

"El ser humano o llora o grita, o gime o pide, o canta o baila, básicamente con los dioses cualesquiera que éstos sean" (entrevista etnográfica, 03-03-96).

De las notas del 1o. de mayo de mi diario de campo, agrego:

"El 1o. de mayo transcurre y la algarabía aumenta: fieles y peregrinos entran y salen de la iglesia. Un grupo de mariachis aparece; sus integrantes vienen a tocar buscando dinero para el sustento familiar. Un dúo de guitarras proveniente del Estado de Michoacán, que también acude a la fiesta en busca de clientes, entra a la iglesia. Un anciano que toca el acordeón también se acerca al templo. Después del medio día, la banda de alientos contratada para amenizar la fiesta se hace presente. Año con año los mayordomos contratan una banda que algunas veces es originaria de Valle de Bravo y otras, de lugares cercanos a éste. A lo lejos se escuchan la melodía y los armónicos de una flauta acompañados

por un tambor. Son los peregrinos del municipio de San Felipe del Progreso que van llegando. Ellos vienen año con año y su forma de comunicarse con el Señor de Santa María es a través de sus cantos (alabanzas) y de su danza (de santiagueros). Su cometido principal es saludar al Cristo, por lo que ingresan al atrio y se dirigen a la entrada del templo en donde los espera el párroco y el sacristán. Después de recibir la bendición ingresan a la iglesia de rodillas, cantando alabanzas. Al terminar su plegaria colocan la imagen de su parroquia a un lado del altar mayor. Finalmente retroceden, de rodillas, mirando hacia el altar y salen al atrio."

Fuera de la iglesia se encuentra la banda. Sus integrantes se preparan; arreglan y afinan sus instrumentos. Los peregrinos entran y salen del templo. La danza de santiagueros se coloca al centro del atrio e inicia su plegaria. La música de la flauta y el tambor se entremezclan con la música de las trompetas, saxofones y platillos de la banda.

A partir de ese momento el arribo de peregrinos se incrementa. Hace su aparición la danza de moros, proveniente de Santa María del Monte. Poco tiempo después llega una danza de Concheros proveniente de El Polvorín, Zitácuaro, Estado de Michoacán. Todos los danzantes entran a la iglesia a saludar al Señor de Santa María. A lo lejos, entre el comercio, se visualiza un grupo de mujeres (niñas y jovencitas) vestidas de blanco. Son las integrantes de la danza de Pastoras, quienes después de entrar a la iglesia y colocar su imagen a un lado del altar mayor, inician sus cantos y contradanzas en honor al Cristo Negro.

Por la tarde llegan los coheteros provenientes del municipio de Donato Guerra, quienes trabajan todo el día en la construcción del castillo que se quemará por la noche; que es así como termina cada día de fiesta en honor al Señor de Santa María.

Los días 2 y 3 de mayo es prácticamente imposible caminar por las calles en donde se instala el comercio. Lo mismo sucede dentro de la iglesia y el atrio. El número de peregrinos aumenta al paso de las horas y en el atrio danzantes, músicos y espectadores se apelmazan. Podemos observar la presencia de tres o cuatro danzas de Concheros, una danza de los doce Pares de Francia, que con su vestuario y actuación captan la atención de los espectadores. También llega una danza de moros y dos o tres danzas de santiagueros. En el interior de la iglesia las Pastoras (dos grupos), cantan y danzan al Señor de Santa María. La música de la banda se escucha por doquier. Los músicos, con sus

violines, guían a las Pastoras en sus cantos y bailes. Las melodías de las flautas y los ritmos de los tambores de las danzas de santiagueros y de moros, se confunden con el percutir de la tarola de los doce Pares de Francia. (Bárceñas, L., diario de campo 1997).

El día tres de mayo las actividades inician con la interpretación de Las Mañanitas dedicadas al Señor de Santa María. Acuden también grupos de mariachis y de otras bandas. Debido al número de asistentes a la fiesta no es fácil movilizarse. Los peregrinos no dejan de llegar cargando sus cruces para ser bendecidas por el párroco. Los adornos del templo son diversos: flores de papel, flores naturales, listones de colores. Al terminar la misa, algunos grupos de danzantes y músicos se acomodan en el interior del templo para orar a través de su música y coreografías.

Por la noche la multitud se congrega en el atrio para participar de la culminación de la fiesta. El castillo, de más de 25 metros de altura, finalmente será quemado. A las diez y media de la noche los cohetes indican que la quema ha empezado: primero algunas coronas, después algunas figuras ingeniosas (un jinete sobre su vaquilla y un muñeco ciclista) elaboradas por los coheteros. Por último, el castillo arde. Se queman algunos rosetones y figuras alusivas a la iglesia: un cáliz, una mano que sostiene una cruz, y por último, un letrero que dice "GLORIA A TÍ SEÑOR". Inmediatamente después aparece la figura del Señor de Santa María crucificado. Las campanas repican en señal de alegría y la gente no deja de aplaudir. En cuanto termina la quema del castillo, las personas se retiran, y en pocos minutos la puerta del templo se cierra y el atrio vuelve a su silencioso vacío. De esta manera termina la fiesta del Cristo Negro en Santa María Ahuacatlán.

## **4.7. PERFORMANCES SIMULTÁNEOS**

De acuerdo a Bauman, el *performance* ofrece a los participantes un *entlace de experiencia* que tiene dentro de sí una gran intensidad de interacción comunicativa, la cual une a la audiencia con el ejecutante (Béhague, Op.cit.:6) De la misma manera, el *performance* se expande en una multiplicidad de procesos que ocurren simultáneamente, más aún, en un evento tan complejo como una fiesta. Dentro del gran escenario festivo, se pueden diferenciar subprocesos rituales. Cito a continuación, un ejemplo que considero significativo.

En la fiesta de 1997 pudimos observar un cambio de mayordomía en el interior de la iglesia. El grupo en cuestión provenía de la comunidad de Dios Padre, municipio de San Felipe del Progreso. Durante el ritual de relevo, los miembros del grupo, encabezados por sus mayordomos, intercambian alimentos, panes y collares de palomitas. El grupo saliente entrega la imagen a la mayordomía entrante.

-José Guadalupe Sánchez: Nosotros nos integramos a la danza porque las personas que antes venían ya no quisieron venir, Entonces por eso es que se organizó esta danza. Nos organizamos todos e hicimos un conjunto. Como no había danza yo tuve que danzar; pero soy mayordomo. Yo voy a entregar ahorita. A los cuatro años se entrega la danza.

-L.B: ¿En qué consiste la mayordomía? ¿qué es lo que ustedes tienen que hacer? ¿qué responsabilidades tienen dentro de la comunidad?

-J.G: Mire, los mayordomos son grupos de diez personas, pero ahorita sólo somos como siete, porque los demás ya no quieren venir, porque como están las cosas, pues a veces ya no se puede... son muchos gastos.... Los mayordomos se organizan para formar la danza. Ellos son los que la traen aquí cada año. Cada cuatro años hay cambio de mayordomos, Hoy se cumplen los cuatro años de este grupo, entonces vamos "a entregar " a los otros mayordomos , para que cumplan sus propios cuatro años.



-L.B: ¿En qué consiste la entrega? ¿qué es lo que van ha hacer hoy después de la misa?

-J.G: Traemos una imagen, ya lo vieron. Esa imagen la vamos entregar al nuevo grupo que va a recibir. Intercambiamos varias cosas, como rosarios, panes, u otras cosas. No sé de dónde viene eso, ni por qué lo hacen, pero las personas de antes así lo acostumbraban. (Entrevista etnográfica, 01-05-97).

Otro ritual que se desarrolla en el interior de la iglesia es realizado por las señoras de mayor edad que acompañan la danza de Pastoras (Zitacuaro). Después de saludar al Señor de Santa María y colocar la imagen al frente, con un billete en la mano realizan la señal de la cruz viendo al Cristo Negro, y posteriormente efectúan "una limpia" a todos los integrantes del grupo. Lamentablemente no pudimos entrevistarlas para obtener mayor información sobre esto

Algunas de las peregrinaciones que participan con sus danzas, además de saludar al Señor de Santa María, acuden al santuario de la Virgen de Guadalupe que se encuentra al otro extremo de Valle de Bravo. En el interior del templo bailan y cantan a la Virgen de Guadalupe.

Para comprender este intrincado evento festivo, lo considero un *performance* general que contiene *performances* particulares. A continuación presento el siguiente cuadro:

<b>PERFORMANCE GENERAL</b>			
<b>PERFORMANCE COMERCIAL</b> (Específico)		<b>PERFORMANCE RELIGIOSO</b> (Específico)	
<b>Venta de objetos</b>	<b>Venta de alimentos</b>	<b>No musical</b>	<b>Musical</b>
◆ Comerciantes	◆ Vendedores de alimentos	◆ Fieles del barrio	◆ Músicos
◆ Clientes	◆ Comensales	◆ Peregrinos (no musicales)	◆ Danzantes
	◆ Músicos itinerantes		◆ Banda
			◆ Cambio de mayordomía
			◆ Ceremonia de "limpia"
			◆ Plegarias y coros

Divido el conjunto de eventos simultáneos en *performance* comercial específico y *performance* religioso específico, con el fin de demarcar los usos espaciales y los sentidos de las acciones. Aunque los espacios están bien delimitados, existe una conexión muy importante entre ellos, las personas que asisten a la fiesta.

**PERFORMANCE GENERAL: LA FIESTA.** La veneración al Señor de Santa María es el motivo principal por el que se celebra la fiesta. Antes y durante la celebración de la misma, se observan diversos eventos, algunos simultáneamente y otros a diferentes tiempos.

La preparación de la fiesta está constituida por el conjunto de lo que llamo *performances* específicos. Entre estos está el *convite*, que sirve para anunciar públicamente la fiesta e invitar a los pobladores de Valle de Bravo a la misma. Previo al evento se lleva a cabo la asignación de mayordomos y la colecta de dinero para sufragar los gastos. Así mismo, en los días previos a la fiesta inicia la llegada de los comerciantes, quienes fijan la ubicación de sus puestos, aseguran la colocación de plásticos para cubrirse del sol y la lluvia y la obtención de corriente para alumbrar los sitios. Todo esto forma parte de la fiesta. Un día antes del día 1º de Mayo se lleva a cabo la colocación de la portada de la iglesia.

Una vez que da inicio la fiesta se distinguen dos espacios: el religioso y el no religioso, cuyas características hemos mencionado. En los espacios religiosos, el interior de la iglesia y el atrio, se llevan a cabo diversas actividades: el ritual de saludar al Cristo Negro, la misa, los cantos y alabanzas, la "limpia" de pastoras, los rezos y danzas para comunicarse con el Señor de Santa María. En el atrio, la banda de alientos ameniza la fiesta, los danzantes y músicos alaban al Señor a través de sus danzas y su música. Los peregrinos se pasean, observan a los danzantes y hacen largas filas en espera de llegar al altar.

En el espacio no religioso -calles aledañas al atrio e iglesia- se observa gran movimiento de personas; los comerciantes ofrecen sus mercancías; algunos de ellos utilizan altoparlantes para promover la compra de sus productos.

**PERFORMANCE COMERCIAL ESPECIFICO:** Se pueden observar básicamente dos tipos de mercancías: comida y objetos. Los puestos de comida se ubican en la calle frente a la

iglesia. Objetos de todo tipo se ofrecen en los puestos colocados en las calles aledañas al atrio. La interacción entre vendedores y clientes es constante. Los peregrinos y fieles que entran por la carretera que llega al barrio, tienen que cruzar una amplia franja de puestos comerciales para llegar al atrio y al templo.

*PERFORMANCERELIGIOSO ESPECIFICO:* Aquí podemos distinguir un componente musical y otro no musical. El no musical lo forman los fieles y peregrinos que acuden a visitar al Cristo, a escuchar la misa y a rezar. El componente musical está conformado por peregrinos que utilizan su música y sus danzas para comunicarse con el Señor de Santa María.

La fiesta es una oportunidad para desarrollar diferentes tipos de trabajo. Los comerciantes realizan un trabajo instrumental y los fieles y peregrinos un trabajo expresivo. Entre las personas que asisten existe un respeto entendido de espacios, así como de una competencia manifiesta. Los comerciantes se esmeran por presentar su mercancía de una forma atractiva y ofrecer los mejores precios. Como analizaré en los siguientes capítulos, los diferentes elementos que componen el sistema musical interactúan y compiten entre sí. Los elementos musicales -que con fines expositivos he denominado entorno sonoro I y II- serán presentados y analizados en el siguiente capítulo, y los retomaré constantemente en el resto de la tesis.



# 5. ENTORNO SONORO

Estudiar los hechos musicales desde una perspectiva científica nos ayuda a entender por qué las personas utilizamos la música como una forma de comunicación. La cultura musical de una sociedad se organiza en complejos que pueden ser entendidos en su dimensión comunicativa. Así como existen múltiples situaciones de comunicación en la cultura, las sociedades tienen distintos tipos de complejos musicales. El método más efectivo para investigar las raíces del comportamiento musical es buscar la relación de las interacciones personales de los músicos con sus audiencias, de las instituciones sociales dentro de las cuales trabajan los músicos y las ideas acerca de la música que se mantienen en la sociedad. El estudio de un sistema musical incluye la música (cantos, danzas, etc.), las motivaciones de los músicos, la audiencia y la organización del evento o situación musical.

La gente se relaciona con la música de diferentes maneras: se asiste a un concierto para obtener un momento de esparcimiento, para aprender o para distinguirse socialmente. Se puede cantar para honrar a una persona en su cumpleaños, para "comunicarse con los dioses" o para enterrar a un ser querido. La música se puede bailar, estudiar o simplemente disfrutar.

La música de una fiesta patronal puede ser entendida en dos direcciones: como componente o como contexto sonoro. Esta manera ambigua de existir, nos permite entender la música en su doble dimensión contextualizada y contextualizadora. Como acción humana, se inserta en una infinita red de relaciones simbólicas. Como entidad física, el sonido musical envuelve y permea cada rincón del espacio festivo.

Al presenciar la fiesta en honor al Señor de Santa María nuestros sentidos perciben movimiento, colores, fervor popular y un entorno sonoro, que para un *etnomusicólogo* es el primer motivo de atención. El entorno sonoro está compuesto por múltiples elementos que se entremezclan entre sí: tronidos de cohetes, repique de campanas, altavoces que utilizan los comerciantes para ofrecer su mercancía, bullicio de los asistentes y las abundantes y heterogéneas expresiones musicales.

Con el fin de exponer con mayor claridad mis observaciones he dividido la estructura sonora de la fiesta en dos categorías, mismas que presentaré en dos apartados dentro de este capítulo: *entorno sonoro I y II*, respectivamente. El primero engloba a los músicos que asumen su interpretación musical como un recurso de subsistencia y que ven en esa actividad una oportunidad para complementar sus medios de sustento personal o familiar. Habitualmente, al llegar a la fiesta, estos músicos saludan al Señor de Santa María. Posteriormente se alejan del espacio religioso para iniciar su larga jornada en busca de clientes.

En el segundo apartado de este capítulo abordo los componentes del *entorno sonoro II*, donde incluyo fundamentalmente a los grupos de danza (danzantes y músicos), cuya participación en la fiesta está determinada fundamentalmente por su intencionalidad ofertorio-religiosa.

He considerado a la banda de música como un punto de enlace entre los *entornos sonoros I y II*-visto de otro modo- entre los espacios sonoros secular y religioso. La banda es contratada por los mayordomos para amenizar la fiesta. Ocupan un lugar en el espacio religioso, participando activamente en distintas situaciones sacras, reguladas por un estricto código ritual. Sin embargo, entre sus motivaciones para tocar, existe la segura obtención de un incentivo económico. Su presencia en la fiesta será analizada en la primera parte de este capítulo.

## **Sistema de clasificación**

La fiesta, en este trabajo, es entendida como una ocasión musical:

“Un evento musical es la ocasión en la cual la música es ejecutada. El evento generalmente sirve como base para el análisis de la conducta musical, ya que es en el evento donde actúan las fuerzas sociales y los sonidos musicales. Las motivaciones en los eventos musicales son un factor signifiante, porque supone que la gente elige la música sobre otras formas de actividad. La preparación del evento musical, así como las prácticas musicales, el arreglo del lugar y la organización de los participantes son de una importancia fundamental para entender cómo y por qué ocurren los eventos” (Herndon, 1931, citado por Béhague, Op.cit:340)

He señalado anteriormente -cuando presenté el marco teórico de este trabajo- que para el análisis del entorno sonoro de este evento musical, apliqué -con ciertas diferenciaciones propias- el sistema de clasificación utilizada por Kaemmer. En estricto sentido, no analizo diferentes eventos, sino que, en un mismo evento, señalo que la presencia de los músicos se debe a motivaciones particulares que caben dentro de la clasificación antes mencionada. A continuación quisiera ampliar la exposición del sistema taxonómico de este autor. Kaemmer propone las categorías para diferenciar los tipos de eventos que conforman un complejo musical en base a las motivaciones de sus participantes:

La clasificación de Kaemmer en relación con las motivaciones de los músicos en la participación de eventos musicales queda puntualizada de la siguiente manera:

-Individualista.- Son aquellos en los cuales el ímpetu u organización del evento musical es el resultado de motivaciones personales del músico, más que una ocasión determinada por la comunidad.

-Comunal.- Son aquellos en los cuales una comunidad o grupo hace planes y organiza la interpretación. Este tipo de presentaciones comúnmente son de tipo ritual, canciones de trabajo o entretenimiento.

-Contractuales.- Son aquellos en los cuales la música es interpretada como resultado de un arreglo (no necesariamente un convenio formal). En este tipo de evento se contrata a los músicos para tocar en una ocasión determinada o específica.

-Patrocinados.- Son aquellos en los cuales los intérpretes son contratados en base a un contrato prolongado, por medio de agencias o promotores. La participación está fuertemente determinada por el pago, lo cual interesa más que la obtención del prestigio comunitario.

-Comerciales.- Se caracterizan por la intervención de un agente cuya función es servir como intermediario entre los intérpretes y la audiencia. La música es tratada como mercancía, y su precio está determinado por lógica de la oferta la demanda. Su motivación principal es el lucro. Este tipo de complejos son característicos de la economía moderna capitalista e involucran a la radio, las empresas de grabación y la industria musical en general.

En base a este esquema clasificatorio, describiré los componentes del entorno sonoro de la fiesta al Señor de Santa María.

# 5.1. ENTORNO SONORO I: MOTIVACIÓN PRAGMÁTICA O INSTRUMENTAL

## 5.1.1. Músicos itinerantes

Podemos aplicar, en nuestro caso, las categorías "contractual" y "comunal" de Kaemmer. Hemos encontrado que dentro de la categoría contractual existen dos modos diferenciados del establecimiento de las relaciones músico-contratante. En el caso de los músicos itinerantes la relación con sus contratantes es inmediata, sin más protocolo que la negociación del precio de cada pieza. El repertorio generalmente se ajusta al gusto y estado de ánimo del cliente, y la compensación para el músico se expresa siempre en términos de dinero. En el caso de la banda, la relación con el o los contratantes presenta características diferentes: el convenio se celebra normalmente con una considerable anticipación, el cobro se calcula de acuerdo al número de días que el grupo debe asistir, el repertorio no sigue la lógica de la satisfacción individual del contratante, y los espacios de interacción entre los músicos y sus anfitriones son más complejos que en el caso de los músicos itinerantes. La compensación de los miembros de la banda se extiende a otros campos distintos del pago en dinero, tales como el prestigio, el cuidado personal de los mayordomos y sus familias (abastecimiento de comida, alojamiento, etc.) y el reconocimiento social.

Entiendo por músicos itinerantes a quienes acuden a la fiesta en busca del sustento para ellos o sus familias a través de su música. No forman parte de una organización de tipo comunal: los músicos no representan a sus comunidades en la fiesta. Durante el desarrollo del evento ocupan los espacios religiosos sólo en momentos aislados. Generalmente se encuentran trabajando en los espacios utilizados por los comerciantes, especialmente alrededor de los puestos de comida. Cito el ejemplo de un músico proveniente de Zitácuaro, quien toca el acordeón. Su repertorio es rico en corridos de narcotraficantes. "Tocando" se gana la vida. Más adelante haremos ciertas precisiones en cuanto a su clasificación. (Bárceñas, L., diario de campo, 1997).

Aunque existen casos como el del acordeonista solitario, la mayoría de los músicos itinerantes se presentan formando agrupaciones de distintos estilos musicales: mariachis, tríos, duetos, grupos nortños, etc.

A continuación, presento algunos fragmentos de entrevistas a músicos itinerantes (algunas incluidas en el video que acompaña a este trabajo) realizadas durante la fiesta.



El primer grupo citado es el Mariachi *Estrella*, integrado por 7 músicos -"aunque sólo han llegado 5"-, originarios de Zitácuaro, Michoacán. Su dotación instrumental se compone de una trompeta, un violín, una vihuela, un guitarrón y una guitarra. En el siguiente fragmento de entrevista nos comparten sus motivaciones para estar en la fiesta, su modo de trabajar y su repertorio:

-L.B. ¿Ustedes vienen a tocarle al Cristo?

-Mariachi Estrella. Venimos primeramente a saludarle a El, a darle sus Mañanitas, y en seguida salimos a ver cómo Dios nos socorre.

-L.B. ¿Ustedes trabajan tocando?

-M.E. Sí. Desde el momento que iniciamos el grupo, nosotros nos dedicamos a la música; ese es nuestro destino.

L.B. ¿Cómo los contratan?

-M.E. Pues nosotros cobramos por hora. Tocamos en los festejos que haya: misas cantadas, primeras comuniones, días de campo y etc., etc.

-L.B. ¿Y cuánto cobran por una hora?

-M.E. Nosotros cobramos a 7.

-L.B. ¿Setecientos?

-M.E. La hora.

-L.B. ¿Nos podría platicar un poco del repertorio que tocan?



-M.E. Traemos algo ranchero, por ejemplo Simón Blanco, Gabino Barrera, Amor de los dos, Sentencia, Consentida, Siempre viva, -en boleros-. En rancheras: Ella, La que sea, La que se fue, Albur de amor, La palma, Las Isabeles, Cuatro caminos, Camino de Guanajuato, Las tres tumbas y etc., etc. (entrevista etnográfica, 1997)

Hemos mencionado que a la fiesta asisten diversas formaciones musicales. Muchas de ellas acuden a cantarle Las Mañanitas al Señor de Santa María. Los músicos se colocan frente al altar mayor, antes o después de la misa que da inicio a las actividades del día. Pudimos observar, por ejemplo, a la Banda *Antonio Aguilar* (Valle de Bravo), la cual, tal como los mariachis, acude a "saludar al Cristo". Posteriormente, los músicos se desplazan a otros lugares.

Entrevistamos a un dúo de guitarras, quienes también se introducen al templo, saludan al Señor de Santa María y salen a trabajar a la calle. Ellos son Rodolfo Contreras (44 años) y Ricardo Pátamo (34 años). Forman el Duetto *Rosarito*, de Michoacán.

-L.B. ¿Qué tipo de música tocan?

-Duetto Rosarito. La que usted quiera. Tenemos algo romántico, o sea, de todo.

-L.B. ¿En qué lugares tocan ustedes?

-D.R. Pues en las cantinas de Zitácuaro, de aquí, de Valle, de Uruapan, de Morelia... nomás que ahora es la fiesta aquí, y por eso venimos.

-L.B. ¿Habían venido antes a esta fiesta?

-D.R. Sí, hace dos años. Ahora venimos para acá otra vez.

-L.B. ¿Cuánto cobran por la pieza?

-D.R. Ahorita la estamos cobrando a diez pesos... a diez, a once, según veamos al cliente..." (Entrevista etnográfica, 1997)



## 5.1.2. Banda de alientos

La banda es contratada para amenizar la fiesta. Los mayordomos son los encargados de gestionar su contacto y atender a sus integrantes durante el desarrollo del evento. Les proporcionan bebida (refrescos, cervezas), y si el contrato incluye comida, generalmente son las mujeres de la mayordomía quienes la abastecen. En los años de registro (1996, 1997 y 1998) la procedencia de la banda de alientos fue de Valle de Bravo, de Tejupilco y de Valle de Bravo, respectivamente. En las entrevistas realizadas pudimos constatar que reconocen y respetan el espacio religioso y los tiempos en que se desarrolla la fiesta. Como ejemplo, presento un fragmento de la entrevista realizada al señor Gregorio Santos López, director de la Banda López, originaria de San Miguel Ixtapa, Tejupilco, Estado de México:

-Gregorio Santos. Yo soy responsable de la Banda López. Nos enseñamos con un maestro que conoce algo la nota. Ahora ya falleció, ya murió. Yo no soy lírico. Mis músicos sí son líricos. Algunos conocen nota, otros no, pero aquí estamos. Sabemos de jaripeo de toros, de fiesta religiosa, como ésta de aquí. Sabemos traer un aliño, una promesa. Nosotros no trabajamos como conjunto de sonido. No, eso no. Nosotros podemos llevar una promesa, ¡pero sin bocinas!.. No nos valemos a las bocinas ni a la luz. Esos que tocan con conjunto, agarran el valor de la corriente, pero nomás se les va la luz y ya no tocan. Yo puedo tocar sin luz y puedo amanecer tocando, "Semos" una bandita sencillita, pero ¡sí "la hacemos"!.. Gracias a Dios, sí la hacemos...

-L.B. ¿Cómo los contratan? ¿Cuánto cobran por tocar?

-G.S. Los mayordomos fueron desde aquí, de Valle, hasta allá para podernos encontrar. Para eso del cobro, si es aquí cerquita, cobramos dos millones y medio, diario (dos mil pesos). Si es en Toluca, cobramos tres millones diarios, porque estamos desde las cinco de la mañana hasta las diez de la noche. Tenemos que pasar la noche, tenemos que "atranchar" con la banda, porque nos están pagando... En esta ocasión cobramos dos millones diario. Son tres días, pero de ahí tenemos que sacar medio millón (quinientos pesos) para el camión.

-L.B. ¿Qué repertorio tocan ustedes?



-G.S. Aquí, lo que es del atrio, es "de lo divino". De ahí para allá, ya podemos tocar la canción que quiera... allá... Pero aquí en el atrio, no. Dentro en el templo, ¡menos!.. ahí sólo podemos tocar alabanzas a la Santa Virgen, o a nuestro Patrón. Para eso vino la banda. No podemos tocar unos huapangos dentro del templo, no se puede; unas cumbias, no se puede. Allá, donde fuimos a comer, sí, tocamos lo que usted quiera. Allá, ya estamos lejos de la Santa Iglesia. Esos mariachis tocan ahí unos huapangos, unos gustazos, en presencia del templo. La gente no les dice nada. Pero si toco unos huapangos, a mí me tachan. La gente me va a decir: "oiga maestro, fuimos a traerlo para que esté tocando piezas p'a fiesta religiosa, no p'a baile, ni p'a fiesta profana"... Esta es una fiesta religiosa" (entrevista etnográfica, 1996)



La banda participa en la fiesta dentro de los espacios religiosos. Tiene un repertorio definido para los momentos dedicados al culto, y otro para amenizar la fiesta durante el día, especialmente, cuando se queman los castillos.

Hemos visto que los ejecutantes que componen el entorno sonoro practican su música, básicamente, como una estrategia de allegarse medios de subsistencia. Aunque su actuación tiene en principio una función instrumental, su modo de relación con el resto de la fiesta guarda un vínculo de reconocimiento espacial, y prácticamente en todos los casos registrados, comparten las convenciones religiosas católicas. Esto se hace evidente en la entrevista con el director de la banda, pero aún quienes no expresaron abiertamente su auto-ubicación en el espacio festivo, observan un apego a cierta normatividad en el uso de los tiempos y los espacios del evento.

## 5.2. ENTORNO SONORO II: OFERTORIO MUSICAL Y DANCÍSTICO

En el siguiente apartado analizaré el *entorno sonoro II*, donde ubico a los músicos y danzantes que tienen como principal incentivo para asistir a la fiesta, sus convicciones religiosas. Los grupos de danza acuden a saludar al Señor de Santa María y utilizan la coreografía y la música como una forma de plegaria musical.

A la fiesta en honor del Señor de Santa María acuden danzas de diferentes lugares de la República Mexicana. Durante la escenificación de las mismas, pudimos encontrar ciertas analogías con respecto a las danzas que se analizan en el libro coordinado por Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli Las danzas de Conquista I: México contemporáneo. Para estos autores existe una caracterización básica del complejo de danzas de Conquista. Las definen como "la formación de dos grupos cuyo antagonismo se fundamente -por medio de la escenificación de un combate- en la Conquista, recuperación o defensa de un territorio". (1996:12). Más adelante mencionan:

"Es preciso añadir a nuestra definición un par de elementos clave: La confrontación a la que nos estamos refiriendo implica: 1) el carácter étnico/religioso de los bandos en pugna y 2) el aspecto épico/militar del conflicto representado.



El registro de la fiesta del barrio de Santa María se efectuó durante tres años consecutivos. El número de danzas que asistieron fue distinto cada año. Se observaron danzas de Conquista (moros y cristianos -donde se incluyen los santiagueros- y doce Pares de Francia), danzas de Concheros (nagüilla, azteca y chichimeca), danzas de mujeres (Pastoras) y un grupo de danzantes difícil de clasificar, pues sus integrantes son visiblemente de origen urbano, de clase media, que adoptan elementos tanto de las danzas indígenas como de la moda *hippie*.

Cabe señalar que los grupos de Concheros, así como otros grupos, actúan tanto en el atrio, como dentro de la iglesia,

ejecutando los diferentes subgéneros que menciona Anáhuac González (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996:221-222). En el segundo y tercer año de registro, pudimos observar la asistencia de danzas de Pastoras. Esta danza es ejecutada exclusivamente por mujeres, aunque existe la participación masculina tanto por parte del músico violinista que las acompaña como por algunos personajes periféricos, cuyo papel es cuidar y organizar a las danzantes. La dotación musical comúnmente está constituida por uno o dos violines, aunque existen algunas ampliaciones, como la agregación de una tambora u otros instrumentos.

## **5.2.1. Danzas de Conquista**

### ***5.2.1.1. Danza de moros y cristianos***

Según Jáuregui y Bonfiglioli (1996), en lo que respecta a las danzas de Conquista, lo que fue transferido de Europa y divulgado en América, en el marco de la "cultura de la Conquista (Foster, 1962), no fue sólo la danza de moros y cristianos, o un conjunto de danzas, sino un corpus entero de fiestas, que entró en contacto con el corpus aborigen" (op.cit:12) De manera que, de acuerdo a dichos autores, la danza de moros y cristianos es un subgénero de las danzas de Conquista.

A partir de las entrevistas realizadas en el campo, podemos afirmar que a esta fiesta asisten grupos de danzantes que representan versiones "fuertes" de la Conquista (Jáuregui y Bonfiglioli), en donde aparece un bando cristiano, representado por los santiagueros, y un bando de moros (pagano). En ambos ejemplos se representa la disputa que sostienen, cuyo propósito es convertir a estos últimos a la religión de los primeros.

A continuación, cito el ejemplo de un grupo de moros y cristianos, cuyos integrantes provienen de tres comunidades distintas: Santiago del Monte, Laguna Seca y San Agustín Altamirano, municipio de Villa Victoria, todos del Estado de México. Dirigen al grupo los Sres. Juan Galicia Guadarrama y el Sr. Mario Enríquez Garduño. Cada año acuden en peregrinación a saludar al Cristo Negro. El recorrido lo hacen a pie y les toma entre doce y trece horas terminarlo. Lo hacen



“por devoción y porque es ya una tradición de más de 30 años” La cuadrilla de este grupo normalmente está compuesta por 12 parejas. En esta ocasión solo acudieron seis integrantes, pues los demás no pudieron “por falta de recursos” y porque algunos de los integrantes infantiles “están en la escuela y no les dan permiso” (entrevista etnográfica, 1996)

Para acudir a la fiesta es necesario que el grupo obtenga la autorización de las autoridades comunitarias. Solicitan permiso al presidente municipal de Villa Victoria y además, requieren un documento firmado tanto por el párroco, como por el delegado, el fiscal y el comisario ejidal.

Mario Enríquez Garduño, director del grupo, nos comenta, respecto a la participación infantil en la danza:

“Los niños de cualquier edad pueden bailar. Nosotros les tenemos la paciencia que necesitan. De acuerdo a como se van desarrollando, les vamos dando más movimiento. Nosotros simplemente queremos que vayan aprendiendo los pasos de la danza. A medida que llegan a cierta edad, si ya no quieren seguir en la danza, pues simplemente se retiran y ya. Pero otros continúan con nosotros”.

En relación al significado de la danza y los personajes que intervienen en ella, obtuvimos la siguiente información:

“Esto nada más es un baile, pero se hace como batalla, como guerra, contra los negros de los tiempos de Oliveros, Girabrás y Carlo Mano, (sic) o sea, de los tiempos de antes. Eso es exactamente la danza de moros contra cristianos. Por eso traemos vestidos rojos y vestidos negros: los rojos, supuestamente, son los cristianos que pelean contra los negros” (...)

Cuando le preguntamos sobre la participación de las mujeres en la danza, Mario E. Garduño contesta:

En ocasiones, cuando nos referimos a las “historias”, las mujeres se incorporan a la danza. Cuando hacemos eso, una mujer hace el personaje de la reina Florites (sic). Cuando agarran prisionero a Oliveros, la reina Florites va y lo libera. Pueden participar varias mujeres, porque la reina Florites era hija del rey Carlo Mano; entonces ella tenía sus damas. Florites no era cristiana, pero libera a Oliveros y

entonces se convierte, y se vuelve enemiga de los moros y se une con los cristianos”.

La dotación musical se compone de una flauta y un tambor. Aunque no pueden considerarse propiamente como instrumentos musicales, los machetes que portan los danzantes tienen una importante función sonora al momento de chocar.

Enrique y Pedro Celestino Florentino son los músicos de este grupo. Ambos son constructores de sus instrumentos. La flauta de Enrique está construida con un tubo de aluminio. La boquilla es de plástico. Tiene seis orificios de obturación en la parte anterior y uno en la parte posterior. Don Celestino ejecuta el tambor, el cual está hecho de ocote u ocotilla, y tiene doble parche. Al momento de hacer esta entrevista, la banda tocaba a nuestras espaldas, y nuestros interlocutores se mostraron molestos pues “con el ruido no se oye”. Don Enrique, de 58 años, nos explica cómo aprendió a tocar:



“Solito, solito. Yo francamente oía las danzas, oía como tocaban la flauta y así fui “agarrando la onda” yo solo. Arreglé mi flauta y nomás empecé a tocar, solamente por la pura mente, buscándole con los dedos (...)”

Las piezas que interpretan “no tienen nombre”, y se tocan para acompañar a la danza. Ambos refieren que ejecutan entre 10 o 15 piezas para este fin.



### **5.2.1.2. Danza de santiagueros**

La danza de santiagueros es la variante del tema de moros y cristianos más difundida en México. En la fiesta al Señor de Santa María, este tipo de agrupaciones dancísticas son quizá, las más abundantes. Uno de ellos, que asiste año con año a la Fiesta del Señor de Santa María, proviene del Municipio de San Felipe del Progreso, Edo. de México. El tiempo que les toma llegar desde su comunidad hasta Valle de Bravo es de 12 hrs. aproximadamente. Los mayordomos que dirigen este

grupo de danza duran en su cargo 4 años. Algunos de ellos continúan participando en la danza aún después de ser mayordomos. La mayoría de los integrantes de esta cuadrilla son jóvenes -algunos menores de 15 años-. Al preguntar sobre el significado de su danza, los danzantes nos refieren:

"Es la historia de una batalla. Pero nosotros no sabemos contar las "historias". En eso andamos ahorita. Hay gente que sí la sabe, pero nosotros apenas empezamos. Lo que más nos interesa es aprender las piezas y acordarnos de ellas. Otros señores nos están explicando "la historia", y eso, más que nada, para grabarnos lo que tenemos que decir. Si Dios quiere, para el año que viene ya sabremos "la historia"".

El grupo incluye a un personaje que no danza propiamente, pero participa en la representación dancística como preservador del orden durante la ejecución. Este personaje es denominado "el viejo", y utiliza una máscara y un látigo en la mano. Al preguntarles por qué no participan mujeres en su grupo, contundentes responden. "Esta danza es muy peligrosa, por los machetes. Ellas forman otro tipo de danzas."

La música es interpretada por Cesáreo y Celestino Sánchez Cruz de 63 y 68 años - flautero y tamborero, respectivamente-. Las piezas, de acuerdo a su testimonio, no tienen un nombre específico. La flauta marca con su melodía los cambios de paso. Llama la atención su instrumento, hecho con un fragmento de flauta de plástico -misma que el nieto del flautero regaló a su abuelo- y un tubo de cobre. El instrumento tiene 6 orificios en la parte anterior y uno en la posterior. El ejecutante asegura que para él, estas flautas son mejores que las de carrizo, pues "le da más fuerza al sonido". El tambor es de doble parche, elaborado con piel de chivo.

Junto al grupo de San Felipe del Progreso otra danza se prepara para actuar. Ellos vienen del ejido El Asoleadero, Municipio de Ocampo, Michoacán. Este grupo es dirigido por los Sres. Hilario Gómez Domínguez y Federico Guzmán. Hilario tiene 66 años de edad y ha participado en la danza desde los siete años. Federico tiene 51 años y ha participado en la danza por más de treinta. La cuadrilla está compuesta por 20 parejas. Don Hilario nos dice que en la danza interviene una mujer -que no viene con ellos- llamada Juaripes (sic):



"Ella es la hermana del Rey Pilatos, que quería saber dónde estaba hermano y por eso se fue con los Cristianos".

En esta cuadrilla, del mismo modo que en la anteriormente descrita, participa un personaje con máscara de viejo y un látigo en la mano. Este personaje carga un tejón de monte o zorrilla. Manuel Jerónimo Castro es quien encarna el personaje del "viejito". Su compañera (el tejón) se llama Pacheca Bermúdez.

Al preguntar a los danzantes datos acerca de su actividad, nos refieren:

"Esta tradición viene de los gigantes, de atrás, donde Carlo Magno y el rey Pilatos peleaban (sic). Es la tradición de ellos. Ellos peleaban para hacerse cristianos en ese tiempo. Lo malo fue que se nos extravió el libro y no hemos podido conseguirlo. Los muchachos con el vestido negro representan a Pilatos, y los de rojo a los Santiagos. Todos ellos traen machetes para defenderse."

La dotación instrumental que acompaña a la danza está formada por flauta y tambor. Melchor Castro López ejecuta la flauta y Marcelino Valencia Sánchez, la flauta y el tambor. La flauta utilizada es de carrizo, con 5 orificios de obturación en la parte anterior y uno en la posterior. La embocadura está hecha con una hoja de lata amarrada al carrizo. El tambor es de doble parche, elaborado con madera y piel de venado, según nos informa Don Marcelino.

Aurelio Valencia Castro -hermano de Marcelino- ejecutante de flauta y tambor, nos explica cómo aprendió a tocar:

"Nos salió nada más de la mente, de nosotros, de la cabeza. Sí, salió de la mente".



### **5.2.1.3. Danza de los doce Pares de Francia**

La danza de los doce Pares de Francia encuentra su antecedente más remoto en un antiguo poema épico en verso titulado "Fierabrás", escrito en 1170, el cual forma parte de una epopeya denominada *Balaán*. La obra contiene un largo relato sobre el Sitio de Roma por los sarracenos. En este relato encontramos la manera en que éstos hurtaron preciadas reliquias; la lucha de Fierabrás contra Oliveros y su conversión al cristianismo, la huida de Balaán a través del mar y el nombramiento del nuevo Papa por el emperador Carlomagno tras la muerte de su predecesor. La introducción de esta epopeya a América fue posible gracias a la traducción que Nicolás Piamonte hizo en 1525 de una compilación francesa en prosa, publicada en 1478, reproducida después en innumerables ocasiones, tanto en México como en el resto de los países de habla hispana. (Beutler, 1986:27 citado por Rubio, 1996:145-46).

Actualmente la danza se presenta en diversos contextos indígenas y mestizos de la República Mexicana, con cierta preeminencia en la zona central. La hallamos, por ejemplo, en Veracruz (De León, 1988:215-219), Tlaxcala (Sevilla et. al., 1985:212-219), Puebla (Warman, 1972:142-143; Beutler, 1986:23), Distrito Federal (Warman, op. cit.:142-143), Estado de México (Rojas, 1952; Warman etc.)

En la danza de los doce Pares de Francia el mensaje se transmite básicamente mediante la articulación de los códigos no verbales y la recitación.

En entrevista realizada en 1997 a los señores Guillermo López Arriaga y Cirilo Huerta Arriaga, capitanes de la danza, de 35 y 41 años respectivamente, nos informan lo siguiente:

-Cirilo Huerta: Nosotros pertenecemos a la danza de los 12 Pares de Francia.

-Guillermo López: El papel que desempeño en este grupo es de Girabrás de Alejandría, que era uno de los reyes moros Bala (sic)



-C.H: Yo desempeño el papel de Oliveros, Conde de Génesis, uno de los doce Pares de Francia, consejero del emperador Carlosmagno. (sic) Tenemos al frente de este grupo, representando la danza, cinco años. Los superiores eran mejor que nosotros, pero gracias a Dios, todavía la conservamos.

-G.L: El lado que yo trabajo que es de Turquía, que creía en "los dioses"...

En relación a la "historia" o contenido de la danza, comentaron lo siguiente:

-G.L: Mire usted, como Girabrás había llamado muchas veces a los hombres del emperador Carlos Magno (sic) y ellos no acudían a su llamados para hacer guerra, Girabrás tuvo la certeza de armarse de valor e ir hasta el regimiento del emperador Carlos Magno para insultarlo, para buscar guerra, porque no había respuesta de él. Esa es la primera parte que yo trabajo, como Girabrás. Yo tengo que ir a insultarlo diciéndole "oye Emperador Carlos Magno, hombre cobarde sin ninguna virtud, envíame dos o cuatro de tus mejores de varones.."(...) Y ya entonces acude Oliveros, que es Cirilo.

Respecto a la participación femenina, Guillermo agrega:

-G.L: Hay una mujer principal que se llama Floripes, hija del almirante Balá, hermana de Girabrás, rey de Alejandría. Ella lleva el nombre de Floripes porque



era la mujer más bella de toda Turquía, por eso le pusieron nombre de flor. Ella está junto a su padre, al principio, pero luego se enamora de un cristiano; de uno de los doce Pares de Francia. Al último, traiciona a su padre para irse con los cristianos. Esa niña chiquita, que va delante de la otra, es la que lleva el papel principal de Floripes. La otra es una de sus damas. Floripes puede tener varias damas, pero desgraciadamente, a veces el vestuario es muy caro, y pues... Por eso mismo no siempre se puede tener el gusto de participar, porque la ropa es muy cara... A veces la situación no alcanza para cubrir los gastos.

Tratamos de investigar desde cuándo se inició la ejecución de esta danza en la comunidad de Sta. María del Monte. Nos relataron lo siguiente:

-G.L: Mire esta danza, verdaderamente, ni nosotros mismos sabemos cuándo se fundó en Santa María del Monte. Yo tenía la edad de 7 años y ya había personas que la hacían. Ya todos fallecieron, por eso no le puedo decir exactamente quienes la fundaron, pero sí le voy a decir que a nosotros nos invitaron unos compañeros que ya no existen ahora. Nuestro deseo es que esto no desaparezca.

Estamos haciendo lo más que podemos. Nos hemos desvelado para hacer los papeles, para aprender. A veces nos quedamos practicando hasta las dos de la mañana, y a veces, no dormimos. No tenemos ningún maestro, ninguna escuela. Hemos aprendido por el simple hecho de ver.

-C.H: Gracias a Dios, tenemos el deseo y el ánimo de seguir con esta danza, que nos hace aprender muchas cosas. La verdad, no somos unos grandes actores, pero estamos intentando que nuestras tradiciones no se lleguen a perder. No queremos que esto desaparezca. Uno hace la lucha...

En relación a la música y los bailes nos manifiesta:

-Yo toco este instrumento llamado tarola. Sirve para agarrar el ritmo de los bailes, para hacer las contraseñas, marcar dónde y cómo debe empezar el "elemento" al que le toca actuar.

Tengo aproximadamente dos años tocando el instrumento. Uno de mis hermanos era quien tocaba antes, pero aprendí, y ahora ya estoy al frente. Aprendí a tocar la tarola por el deseo de ser, de participar en la danza. No hemos ido a ninguna escuela para tener preparación. Lo hemos aprendido solos, gracias a Dios. Los toques de la tarola son los que definen los pasos, y el "delantero" ya sabe cuáles son los movimientos que debe hacer. Las piezas tienen nombre: "encadenado", "redoblado", "figurita", etc.

En relación al vestuario, nos refirieron:

-G.L: De nuestras propias cuotas damos para todo. El que tiene fe y ánimo para esto, no le importa cuánto le va a costar. Tenemos quien diseñe nuestro vestuario, pero nosotros sabemos diseñarlo también. El que diseña es un hermano mío; se llama Santiago López Arriaga. La verdad, no sabemos cuál es el origen de esa vestimenta. Nosotros distinguimos a base de máscaras.

Los motivos para danzar y acudir a la fiesta, en voz de Cirilo, son los siguientes:

-C.L. La razón de nuestra danza es alabar a Dios. Con la danza se esta representando a Dios, estamos representando una Iglesia. Por eso lo hacemos, por "manda".

## 5.2.2. Danzas de Concheros

Esta danza constituye una de las expresiones de religiosidad popular más importante de México. La mayor parte de los Concheros asistentes a esta fiesta proviene del Estado de México y Michoacán.

Dentro del complejo dancístico de los Concheros existen variantes o subgéneros (González, A.1996:221;223):

- a) *Danza de nagüilla (también llamada "de Conquista")*
- b) *Danza azteca*
- c) *Danza chichimeca*

En los registros efectuados durante la fiesta en honor al Señor de Santa María pude observar la asistencia de grupos de Concheros con características semejantes a las tres variantes antes mencionadas. En 1996 asistió una danza de Concheros procedente de "El Polvorín", Edo. de Michoacán. Al preguntar la denominación de su danza el grupo se identificó como "*azteca*", aunque las características de su indumentaria y los instrumentos que ejecutan, así como sus movimientos corporales, corresponden al subgénero de *danza de nagüilla*. Esta danza es ejecutada en círculo. En el centro se coloca el personaje dirigente. Dentro del grupo pudimos observar la participación de un gran número de niños y niñas. Felipe de la Cruz, (62 años) director de este grupo y ejecutante de concha, en su entrevista nos comenta que toca la concha hace más de 50 años, y nos explica los motivos de su danza:

"Yo nomás me arimé ahí y me robó la mente. Podemos decir que esto se me pegó a la memoria. Yo empecé a los nueve años, en Tenancingo. Gracias a Dios, todavía ando siguiendo la palabra; la palabra de la danza azteca, que es del Señor San Miguel. El estandarte ahí está presente, es nuestro guía. Tenemos una estampa, que también es el Señor San Miguel, y esa, la traemos a donde

salimos. El Señor es nuestro guía como danzantes y creemos en Dios y en su bendita palabra.

Los niños, van creciendo, y los vamos enseñando para que vayan "agarrando la onda", para que no se acabe cuando mueran los viejos. Si se acaban los viejos, siguen los chiquitos. (Entrevista etnográfica, Mayo, 1996).



### **5.2.2.1. Danza de nagüilla**

La indumentaria, tanto de hombres como de mujeres, se compone de una enagüilla, una capa y un chaleco. Las telas son generalmente de terciopelo, de varios colores. Los trajes se adornan con dibujos de lentejuela o aplicaciones de color oro y plata y ribetes de pluma en la falda o en la capa. Sobre la cabeza, los danzantes llevan grandes penachos de plumas de vistosos colores. Los danzantes calzan huaraches o calzado de diversos tipos.

Los instrumentos musicales utilizados en esta danza son las *conchas*, un tipo de guitarra con cinco cuerdas dobles, afinadas como guitarra sexta de la quinta a la primera cuerda. La caja de resonancia está elaborada con la concha de un armadillo. También se utilizan mandolinas y sonajas. La danza se desarrolla en círculo, quedando en el centro un danzante que ejecuta el paso que los demás deben imitar.

### **5.2.2.2 Danza azteca**

El vestuario de esta danza se inspira en el representado en códices y pinturas prehispánicas de la cultura mexicana. Los hombres llevan taparrabo, pectoral, rodilleras, brazaletes y tilma (o capa). Las prendas se adornan con elementos de plástico dorado, plateado o bordado, de lentejuelas. Llevan grandes penachos. Comúnmente portan lanzas, macanas y escudos. Algunos danzantes usan el pelo largo. Las mujeres visten quexquémetl y huipil. Los danzantes aztecas bailan descalzos o con sandalias de cuero y suela delgada.

Los instrumentos utilizados habitualmente en esta danza son idiófonos y membranófonos: *teponaztle* (horizontal) y *huéhuetl* (vertical). Algunos utilizan el caracol

marino, que se toca en señal de llamada, anunciando el principio de los sones. En los tobillos, los danzantes también utilizan artefactos sonoros. La danza se ejecuta con mayor rapidez y vigor que la danza de nagüilla. Los danzantes forman círculos alrededor de los tambores. Desafortunadamente, no contamos con ningún testimonio de algún miembro de este grupo.



### **5.2.2.3. Danza chichimeca**

Este tipo de danza es una versión que combina los dos subgéneros antes mencionados (azteca y nagüilla). En este caso, la indumentaria de los hombres se compone de un taparrabo amplio, una filma (o capa), pectoral, rodilleras y brazaletes. Las mujeres llevan un vestido recto, abierto a los lados. Las prendas, ribeteadas con plumas, son de terciopelo multicolor. Los danzantes portan penachos y cascabeles en los tobillos. Los instrumentos utilizados son: teponaztle, huéhuetl, sonajas, mandolinas y conchas. Los pasos dancísticos son de forma zapateada, marcando fuertemente el ritmo con los pies y con saltos.



A continuación, presento el testimonio de Leobardo Pérez, miembro de una danza chichimeca.

-Leobardo Pérez: Esto es una obligación que tenemos nosotros en las parroquias. Es una devoción que nosotros debemos cumplir. Son promesas de fe a Dios y a los santos que veneramos, y son nuestras santas obligaciones. Nosotros venimos de Zinacantepec; de otros pueblecitos; de San Antonio Atahualco, de San Pedro Tejalpa, de Toluca....Somos puros compadres. Nos gusta bailar porque es una devoción. Es "sinfonía", es un gusto para el pueblo y un gusto para Dios. Esto de verdad tiene sinfonía, de los antepasados danzantes, que fueron aztecas.

-L.B. ¿Quién les enseña los pasos?

-L.P. Un "general" es quien nos ha enseñado y gracias a Dios, con él estamos saliendo adelante. Nosotros a las piezas les decimos "águila blanca", "águila negra", "caballos", "Guadalupana", "cascabel", "venado", "chipi"(...).

-L.B.- ¿Toca usted algún instrumento dentro de la danza?

-L.P. Sí, yo ejecuto la guitarra. Apenas llevo cuatro años de aprender guitarra. Tengo mi jefecito que me ha enseñado. Todavía no sé bien, pero ahí vamos.

-L.B. ¿Qué instrumentos acompañan a su danza?

-L.P.- Nosotros ocupamos mandolinas, sonajas, tambores y guitarras, como la que traigo, que es "de polka". Esas son las que utilizamos más. Todo esto es mágico, así, todo de hueso. Esto es todo lo que necesitamos nosotros. Nos hemos enseñado un poquito. Hacemos los trajes con lo poquito que tenemos, desgraciadamente. Hay muchos compañeros que saben hacerlos. Al vestuario le llamamos "casquemes" (sic) o tapa rabo, huaraches, y otras prendas. Hay más "generales" que saben más. Ellos sí saben como se llama todo. Nosotros compramos plumajes, y vamos por ahí. Pero nosotros sufrimos, porque tenemos que sacar los gastos también. Gastamos en pasajes, aunque esto es una promesa.

Los tambores, también nosotros los hacemos, con piel de res o de puerco. Nosotros somos eternos y apenas estamos iniciados. Somos un grupito de 10 o 30, pero gracias a Dios, vamos saliendo adelante. Yo quiero darle estudio a mi gente, sacarlos adelante, para que triunfen también con El. Casi cumpla 10 años de trabajar, y espero que Dios nos dé tiempo para triunfar más. Esta es la danza azteca, y la danza tiene su nombre. Nosotros tenemos el mismo nombre, pero ya le vamos a poner un nombre que en verdad sea de danza. Esperamos en Dios que sigamos adelante y que tengamos más personal.

-L.B. ¿Usted es el capitán de la danza?

-L.P. Pues la mera verdad soy nomás representante de la delegación de la danza, porque traigo a 15 danzantes. Yo les mandé las invitaciones para la salida. Nosotros hemos llegado aquí a Valle, a Chalma, a San Cristóbal Huisochitlán (sic) y a otros lugares de por aquí.

-L.B. ¿Cómo eligen a los representantes?

L.P. A mí me nombró mi gente, por eso no puedo echarme para atrás. (entrevista etnográfica, 03-05-97)

### 5.2.3. Danza de Pastoras

De acuerdo a María del Socorro Caballero (1985:293) las Pastoras son danzas de carácter religioso en las que intervienen en su mayoría niñas. Se bailan en las fiestas del pueblo (local) y muchas veces, en las de otros pueblos a las que van invitadas por los mayordomos. Durante nuestros dos últimos años de registro, pudimos observar diversos grupos de Pastoras, algunos formados por mujeres adultas que incluso bailaban con sus hijos en brazos.



Las Pastoras generalmente se acompañan de uno o varios músicos violinistas, y comúnmente actúan y se desplazan por el espacio festivo custodiadas por hombres. Las danzantes usan un palo que golpean contra el piso, y algunas veces a éste se le adicionan adornos de papel y cascabeles.

A continuación, presentamos el testimonio de Ricardo Martínez Cristino, director y violinista del grupo de Pastoras de la comunidad San José del Potrero, Temascaltepec, Toluca, Edo. de México.

-L.B. Me podría platicar cómo es que se organiza la danza y cómo se llama?

-Ricardo Martínez: Se llama danza de Pastoras. Yo soy el mayordomo de esta danza. Soy maestro de mi danza de Pastoras . Estoy "donado" con el Señor del Perdón, de Santa María, Valle de Bravo. Yo las invito, les doy ensayo. Cuatro



meses dura el estudio. Cuando vienen aquí, ya saben cómo hacerlo, y yo nomás agarro mi violín. Ellas ya saben cómo se canta, cómo se responde, cómo se hacen las reverencias...

L.B. A usted, ¿Quién le enseñó las danzas?

-R.M: Un maestro que se murió a los 86 años, hace 9 años. Se llamaba Lucas Martínez Cristin.

-L.B: ¿Cómo aprendió usted a tocar el violín?

-R.M: Esto es de Dios. El me señaló, y ahora, sé tocarlo y sé enseñar mi danza. Yo estuve ensayando con mi hermano 8 meses.

-L.B. ¿Me podría decir cuántas piezas componen esta danza?

-R.M: Son 6 cantos y 30 contradanzas de baile. Le cantamos al Sr. de Santa María del Perdón, de Valle de Bravo.

-L.B. ¿Cada cuánto vienen?

-R.M: Cada año venimos. Yo estoy jurado hasta el fin de mi santa muerte. Mis padres y mis abuelos también prometieron. Yo me voy a morir, pero uno de mis hijos ya está estudiando. Yo creo de aquí a un año ya sabrá tocar... (entrevista etnográfica, 02-05-98)



Se observa en la composición del entorno sonoro II, como común denominador, una intencionalidad religiosa en el *performance*. Cada una de las manifestaciones musicales y dancísticas se integran en un sistema de representaciones de lo sagrado, donde, para los participantes, queda excluida toda forma de exhibición extrareligiosa. Hay ciertos grupos que incluso manifiestan cierta hostilidad hacia la presencia de cámaras y grabadoras. Sin embargo, la competencia musical y espacial subyace en un plano mucho más lejano que lo aparente.

Tanto el entorno sonoro I, como el II, se integran en una red de relaciones no expresas, cuya principal característica es la demarcación de usos y espacios por medio del sonido musical y no musical. Coincido con Abrahams (1975) en que el *performance* "es un sistema intensificado de conducta (interacción) involucrado en un tiempo y ocasión (...) dentro de un espacio público (...) y conduce a ciertos patrones de expectación" (citado por Chamorro, op.cit: 3). Más adelante, desarrollaré esta idea de escenificación, que da una dimensión ritual a la fiesta y sus sonidos.

Con la intención de representar esquemáticamente las diversas maneras en que se organiza la acción musical, presento los siguientes cuadros:

<b>Relación músico/contratante</b>			
	<b>Itinerante</b>	<b>Banda</b>	<b>Grupos de danza</b>
<b>Duración del contrato</b>	Breve (horas, min)	Largo (3 días)	No existe contrato
<b>Forma de pago</b>	Por pieza	Por día	No existe pago

### Géneros ejecutados

	Itinerantes	Banda	Grupos de danza
Huapangos	♩		
Boleros	♩		
Corridos	♩		
Rancheras	♩	♩	
Alabanzas		♩	♩
Sones de danza			♩

### Acción religiosa

	Itinerante	Banda	Grupos de danza
Salutación al Cristo	Ejecución de "Las Mañanitas"	Ejecución de "Las Mañanitas"	Alabanzas (rezo comunitario)
Forma de plegaria	Rezo individual	Alabanzas	Danzas

### Uso del espacio

	Itinerantes	Banda	Grupos de danza
Religioso	Ocasional	Constante	Constante
No religioso	Constante	Ocasional	Nunca

# 6. LA MUSICA

La música, como hemos visto, es un componente fundamental de la fiesta. En el capítulo anterior mostré los componentes del sistema musical de la fiesta, subdividiéndolo en entorno sonoro I y II. En este capítulo deseo abundar en la exposición de las características musicales de dicho sistema. Para facilitar su presentación, los subdivido en grupos A, B y C. En el grupo A incluyo a los músicos mendicantes e itinerantes que forman parte del entorno sonoro I; en el grupo B a la banda, que como mencioné, comparte algunas características tanto con los músicos itinerantes como con los grupos de danzantes. En el grupo C incluyo específicamente a los danzantes y su música.

Los aspectos generales que abordaré en este capítulo son: las dotaciones instrumentales y algunas de sus características organológicas, los repertorios, el público para el cual interpretan tales repertorios, la relación cliente-grupo musical y en algunos casos, ejemplos de la música mediante sus transcripciones musicales y comentarios respectivos. La mayor parte de las transcripciones se refiere a la música de las alabanzas y de las danzas; ya que considero que han sido las menos estudiadas y analizadas.

## 6.1 GRUPO A.

Este grupo está integrado por los músicos mendicantes e itinerantes. Un ejemplo de músico mendicante es el señor que toca el acordeón. El acude a la fiesta en busca de dinero, pero no establece un contrato, sino que deambula por las calles tocando su acordeón y espera recibir algún dinero a cambio. Por lo que puede escuchar, su repertorio es rico en corridos de narcotraficantes. Los músicos itinerantes (dúo de guitarras, mariachi, etc.) acuden a la fiesta en busca de sustento para sus familias. El contrato que establecen con los clientes es breve, cara a cara, en base al número de piezas y su repertorio intenta complacer el gusto de los clientes. En general se escuchan boleros, baladas, corridos, canciones de amor o de "ardidos". La mayor parte de las piezas que interpretan presentan un compás de 2/4, 3/4 o 4/4. Estos grupos cuentan con una dotación básica de cuerdas (guitarra y violín), que en el caso del mariachi incluye la trompeta (instrumento de aliento). Algunos autores (Jáuregui J., 1986, Hermes R., 1983) se han ocupado ampliamente del tema del mariachi.

A manera de ejemplo, a continuación presento la transcripción de dos pequeños fragmentos de "En tu día" y "Las mañanitas", cuyo fin es mostrar algunas características de este género musical.

**MARIACHI**  
**"Los gallos"**

En tu día

2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

**MARIACHI**  
**"Los gallos"**

Las mañanitas

2 3

4 5 6

7 8 9

En esta transcripción es importante destacar la acentuación del primer tiempo de la melodía que corresponde a la acentuación del texto. Éste es anacrúsico y está presente tanto en la música popular mexicana en general como en las alabanzas que se interpretan en honor al Cristo Negro.

A continuación presento un cuadro con algunas de las características más relevantes observadas durante la fiesta, incluidas dentro del grupo A.

En este grupo el TEXTO de sus canciones es importante pues existe una comunicación muy estrecha con el cliente. La sonoridad de estos grupos podemos considerarla de baja intensidad en comparación con la sonoridad de la banda.

<b>GRUPO A</b>		
	<b>Mendicantes</b>	<b>Itinerantes</b>
<b>Agrupación musical</b>	Acordeón	Cuerdas y alientos
<b>Contrato</b>	No existe	Breve: cara a cara
<b>Repertorio</b>	Corridos de narcotraficantes	Baladas, boleros, rancheras, etc.
<b>Compás utilizado</b>	2/4	2/4, 3/4, 4/4
<b>Público</b>	Ocasional	Particular

## 6.2. GRUPO B

La banda es un grupo musical que aparece en México a mediados del siglo XIX (Warman A. 1974 citado por Chamorro, A. 1985 p-18). (cf: Mendicutti, A. "La Banda de Tlayacapan", UAM-I, 1989, tesis, citada por Huidobro, A., 1996). Año con año, la banda es contratada por los mayordomos para amenizar la fiesta. El número de integrantes de cada banda es variable. La dotación instrumental está formada por aerófonos e instrumentos de percusión. Entre los primeros figuran la trompeta, el saxofón con sus variantes soprano, alto, tenor y barítono, el clarinete, el trombón de varas, el saxhorn o bombardita y la tuba. Entre los instrumentos de percusión encontramos tarola o tambor redoblante, platillos y tambora. En estas agrupaciones la melodía es trazada por las trompetas, los saxofones y/o los clarinetes. El bajo está marcado por instrumentos graves. El acompañamiento generalmente lo tocan los trombones y saxofones y ocasionalmente por el resto de los instrumentos de aliento. En los tres años de registro, las bandas que acudieron a la fiesta fueron:

Banda de Antonio Aguilar (procedencia: Valle de Bravo), integrada por 9 elementos: 2 trompetas, 2 trombones, 1 tuba y 1 saxhorn. Sus percusiones son platillos, tarola y tambora.

Banda de Otumba (procedencia: Valle de Bravo). Esta banda está formada por 15 elementos: 4 trompetas, 4 saxofones o clarinetes, 2 trombones, 2 saxhorn, 1 tuba y ejecutantes de tarola, platillos y tambora.

Banda López (procedencia: San Miguel Ixtapa, Tejupilco, Estado de México). Los integrantes de esta banda son: 3 ejecutantes de trompeta, 3 saxofones, 3 saxhorn, 1 trombón, 1 ejecutante de tarola y platillos y una tambora.

Generalmente el repertorio que interpretan estos grupos presenta un compás binario: 2/4; 3/4 y 4/4. Su repertorio es muy variado. Algunos de los integrantes de las bandas conocen la notación musical, otros aprenden imitando.

El siguiente cuadro resume algunas características generales de este grupo:

<b>GRUPO B</b>	
<b>BANDA</b>	
<b>Agrupación musical</b>	Alientos y percusiones
<b>Contrato</b>	Período largo (días)
<b>Repertorio:</b>	Alabanzas, danzones, valeses, etc.
<b>Compás utilizado</b>	2/4; 3/4 y 4/4
<b>Público</b>	La comunidad que asiste a la fiesta

A continuación presento la transcripción de la melodía de la trompeta, de un breve fragmento de una de las piezas interpretadas por la Banda López.

**BANDA LÓPEZ**  
Tejupilco  
Estado de México

TRUMPETA

CONTINUA LA PIEZA

Aquí se observa también la acentuación del 1er tiempo preparada con una anacrusa de notas breves, común en la música popular mexicana.

## 6.3. GRUPO C

En este grupo incluyo a los grupos que cantan alabanzas, las danzas y su música. Las alabanzas son cantos utilizados tanto por los feligreses como por los peregrinos, y se consideran fórmulas para establecer un contacto místico con el Señor de Santa María. Estos cantos son de tipo responsorial, es decir, una voz solista que canta y el coro que responde. Su estructura es silábica, y con frecuencia presenta varias sílabas sobre un sonido repetido.

A continuación presento algunos fragmentos de las alabanzas interpretadas por el grupo de peregrinos provenientes de la comunidad de Dios Padre, Municipio de San Felipe del Progreso, quienes representan a la danza de santiagueros.

**ALABANZAS**  
**Peregrinación de la comunidad de Dios Padre.**  
**Municipio de San Felipe del Progreso**

CORO: Bue nos tar des pa lo ma blan ca hoy te  
 4 veu goa sa lu dar lu san don tu be  
 7 lle za. que tu rei no ce des tual sa tu  
 10 tal SOLISTA. Gra cias mil gra cias te da mos  
 13 que nos de jas re lle ga ar to dos con gus to ve  
 16 ni mos a tu san ti si mo aliar  
 19 to dos con gus to ve ni mos a tu san ti si mo  
 22 aliar CORO: gra cias mil gra cias te da mos  
 25 que nos de jas te lle ga re to dos con gus to ve  
 28 ni mos a tu san ti si mo aliar

31 lo dos con gus to ve ni mos a tu san ti si mo

34 altar

35 SOLISTA De mi cas par tes ve ni mos

37 sub se quar te mil ven tu ras

39 de nos pu si mos en ca

40 mi no pa ra ad mi rar tu her mo su ra

43 de nos pu si mos en ca mi no pa ra ad mi rar tu her mo

44

45

46 ru ra

47B CORO gra cias mil gra cias te da mos

48

49 que nos de jas te lle ga ar

51 de los con gus to ve

52 ni mos a tu san ti si mo altar

53

54

55 de los con gus to ve ni mos

57 a tu san ti si mo

58 altar

59

60

La melodía corresponde a la tonalidad de La mayor. Cabe señalar que la primera parte tiene un compás de 6/8. El resto presenta una alternancia entre 3/4 y 2/4. La acentuación del texto se refleja sistemáticamente en la rítmica a través de sonidos con valores largos. La alternancia en el compás permite que las anacrusas de notas "cortas" se apoyen en una nota larga al inicio del siguiente compás. Esta es una característica muy frecuente en cantos populares. Su estructura general es:

FRASES	A	B	B	B	B
SEMIFRASES	a b b	c b b	c d d	c d d	c d d

### ALABANZAS Peregrinación de San Felipe de los Alcetes.

The musical score is written in G major and begins with a 6/8 time signature. It consists of 30 numbered measures. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The score includes markings for 'CORO' and 'SOLISTA'. The melody features a mix of 6/8, 3/4, and 2/4 time signatures. The lyrics are: CORO: Heu na, tar des pa lo na, na ca hoy te ven go au lu dar sa lu da do tu bo lu za yu tu ca no ca, sol. A tu, u a ma so ho ra yu o del go mer pe ma za d bor lu. yul y bo lu mpu ni buc nas tar des pa lo ma na ca CORO: Heu na, tar des pa lo na, Nan ca hoy te ven go sa lu dar sa lu da do tu bo lu za yu tu ca no ca lca hul sa lu.

31 dan doa tu be lle za ven tu ri no ce les

32

33

34 tial **SOLISTA:** Ali ce

35

36 tas tui prin ce sa vir gan san

37 ta a ma da ma a do ra la bo enas te

38

39

40 di a sa lu dan doa tu be lle za doa

41

42

43 la bo enas te dia a sa lu dan doa tu be

44

45

46 lle za **CORO:** Buo nis tur des pa lo ma hian ca hioy te

47

48

49 ven go asa lu dan sa lu dan doa tu be

50

51

52 lle za ven tu ri no ce les tial su hu

53

54

55 dan doa tu be lle za ven tu ri no ce les

56

57

58 tial

59

60

En el caso de las alabanzas a la Virgen ejecutadas por los miembros de la peregrinación de San Felipe de los Alcetes, encontramos que existe alternancia del coro entre la voz femenina predominante y la voz masculina del solista, es decir, una práctica responsorial.

Esta alabanza se ejecuta en tono de Mi mayor. La primera parte se asemeja a la interpretada por el grupo de peregrinos de la comunidad de Dios Padre, pero en otro tono. El compás se mantiene en 6/8 todo el tiempo.

La voz masculina cambia de tono (Fa sostenido), cantando además una tercera superior con respecto a una voz que no está presente. En su segunda intervención canta en el mismo tono que el coro, pero conservando la 3ª superior.

La alabanza se encuentra estructurada de la siguiente forma:

<b>FRASES:</b>	A	B	A	B'	A
<b>SEMIFRASES:</b>	a b b	c d	a b b	c' d'	a b b

Como se puede observar, se trata de alabanzas a la Virgen, sólo que son ofrecidas al Señor de Santa María. Los grupos de Concheros también cantan alabanzas al Señor de Santa María y a la Virgen. Ellos acompañan sus cantos con el tañer de sus conchas y golpes de sonaja, así como con el repiqueteo de campanas.

Salutación al Señor de Santa María (al llegar al templo):

*Aquí en el altar mayor se ve brillar, se ve brillar  
 Al Santísimo Sacramento allá en el altar  
 Al Santísimo Sacramento allá en el altar.*

Canto de despedida, por la noche:

*Muy buenas noches mi Padre Jesús  
 Muy buenas noches mi Padre Jesús  
 Muy buenas noches al pie de tu altar  
 Con el Ave María, con el Ave María  
 Con el Ave María, vamos a llegar*

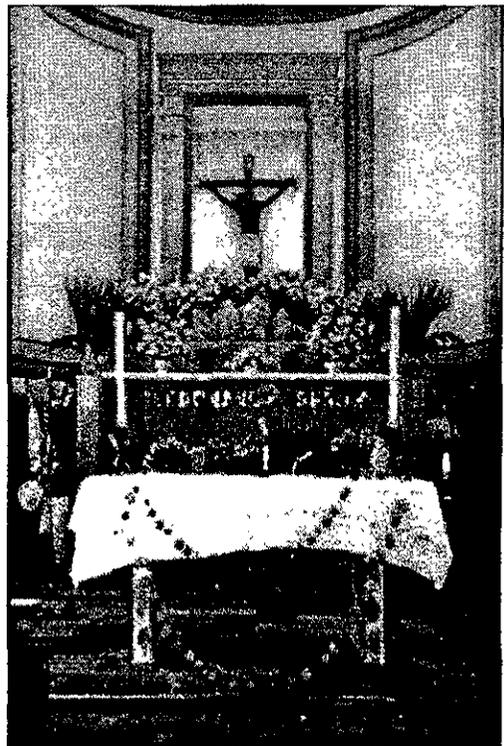
**ESTA TESIS NO DEBE  
 SALIR DE LA BIBLIOTECA**

*Muy buenas noches Jesús Nazareno  
Muy buenas noches al pie de tu altar  
Muy buenas noches Jesús Nazareno  
Muy buenas noches al pie de tu altar  
Con el Ave María, con el Ave María  
Con el Ave María, vamos a llegar*

*Muy buenas noches Señor de Santa María  
Muy buenas noches y al pie de tu altar  
Muy buenas noches Señor de Santa María  
Muy buenas noches y al pie de tu altar  
Con el Ave María, con el Ave María  
Con el Ave María, vamos a llegar*

Saludo matutino:

*Santa María madre de Dios, Santa María madre  
de Dios  
ruega por nosotros, ruega por nosotros  
a nuestro Señor  
ruega por nosotros, ruega por nosotros  
a nuestro Señor  
a nuestro Señor*



Los integrantes de la danza de Santiagueros del ejido El Asoleadero, municipio de Ocampo, Estado de Michoacán, cantan para despedirse la siguiente alabanza:

**ALABANZAS**  
Danza de Santiagueros  
Ejido "el Asoleadero", Zitácuaro, Mich.

coro

1 Va mos a dar ba ta lla a fi cia les de Je sus

3 Va mos a dar ba ta lla o fi cia les de Je sus

5 Va mos a car gar con él el ma de ro de la cruz

7 Va mos a car gar con él el ma de ro de la cruz

9 Va mos an ge li cas tro pas va mos to dos a can tar

11 Va mos an ge li cas tro pas va mos to dos a can tar

13 A se guir a nues tro Rey a la pa tria ce les tial

15 A se guir a nues tro Rey a la pa tria ce les tial

Este canto de despedida presenta una métrica regular de 4/4. Es interpretado por un coro todo el tiempo. Su estructura general es la siguiente:

FRASES:	A	B	A'	B
SEMIFRASES:	a a	b b	a' a'	b b

## DANZAS DE CONQUISTA

La razón por la cual en este apartado presento el mayor número de transcripciones ha quedado expuesta en la parte introductoria de este capítulo. La música de este tipo de danzas aparentemente es monótona y sencilla. Como veremos, al acercarse a ella con mayor rigor, nos muestra su complejidad y riqueza. Los sones de danza utilizan modos, por lo que a continuación presento los que se utilizan en estas danzas.

### MODOS

1 **LIDIO**

2 **LIDIO MODIFICADO** (Utilizado por Bartok)

3 **MIXOLIDIO**

4 **FRIGIO**

Los sones de danza tienen formas que se repiten por períodos largos. La música está formada por estructuras cíclicas, que como veremos más adelante, presentan variaciones en su interpretación. Los ejemplos que aquí muestro son solo un período del total de la pieza (son). Las estructuras melódicas son sencillas, pero con una ornamentación muy elaborada. Existe una gran riqueza en sus figuras rítmicas y cambios de compás.

En general el compás utilizado muestra dos tipos de subdivisión del pulso, con sus combinaciones. Se utilizan compases simples (de subdivisión binaria) y compuestos (de subdivisión ternaria). En algunos casos este tipo de compases se alternan en la misma pieza.

## Danza de moros y cristianos

Los músicos que acompañan la danza de moros y cristianos del municipio de Villa Victoria son dos: un flautista y un tamborero. (Enrique Celestino y Pedro Celestino) quienes aprendieron a tocar "viendo". Los danzantes utilizan machetes durante la ejecución de la danza, los cuales producen una rítmica relativamente caótica al chocar.

La flauta que utilizan está fabricada con la boquilla de una flauta *Yamaha*, de plástico, y un tubo de aluminio. En la parte anterior tiene 6 perforaciones y una en la cara posterior. Al observar la adaptación de la boquilla de plástico a un tubo de metal me surgió la siguiente pregunta: ¿por qué no utilizan la flauta de plástico completa? Al analizar la música vemos que se encuentra en contextos modales. La flauta *Yamaha* presentaría serias dificultades en la digitación para lograr tocar en esos modos y afinaciones. Los músicos aprovechan la tecnología de la boquilla para lograr una mejor calidad sonora, pero sustituyen el tubo para conservar las digitaciones y escalas que les son familiares. El tambor que utilizan es de doble parche y es percutido con baquetas de madera. La flauta marca la melodía y el tambor el ritmo. Los sones que componen la danza no tienen nombre propio. Los músicos los denominan simplemente 1º, 2º, etc. El número de sones ejecutados oscila entre 10 y 15, y la duración de cada uno de ellos es variable.

Mario Enríquez Garduño, director de la danza de moros, nos explica lo siguiente:

El sonido de la flauta va marcando el paso. El cambio de tono de música es el que nos indica dónde va una vuelta, dónde va un descanso, un paso, o lo que sea... (entrevista etnográfica, Mayo, 1997).



A continuación presento transcripciones de fragmentos de nueve sonos interpretados por este grupo.

## DANZA DE MOROS. Municipio de Villa Victoria.

1er. son de danza.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

A B C D

gliss gliss

CONTINUA EN LA PIEZA

FLAUTISTA: Enrique Celestino  
TAMBORERO: Pedro Celestino

Este son se encuentra en un compás de 2/4. Está en modo lidio modificado, con Do sostenido, Fa sostenido inferior y Fa natural superior. Su estructura general es la siguiente:

FRASES:	A	B	C	D
SEMIFRASES:	a b	a b'	c d	e b''
	Tendencia descendente	Tendencia descendente	Tendencia ascendente	Clímax en la semifrase "e"

Las frases b, b' y b'' son una fórmula cadencial variada, para ir del 2º. grado al 1º., en sentido descendente. Los elementos que le dan variedad son dos: la sección C y la D en la cual se amplifica el trayecto del 5º. grado al 1º. Esto se utiliza para enfatizar la cadencia. Las secciones A y B sirven para centrar la tónica.

## DANZA DE MOROS

2o. son de danza

PULSO AÑADIDO

Este son se encuentra en un compás de 4/4 y está en modo mixolidio. Su período es de 3 frases y 5 semifrases (3+2) y un pulso añadido. Este tiene la función de articular o de separar el período. Su estructura general es la siguiente:

FRASES:	A	B	C	Pulso
SEMIFRASES:	a a	b c	d	añadido

## DANZA DE MOROS

3er son de danza

The musical score consists of 12 measures of music, organized into six pairs of staves (treble and bass clef). The measures are numbered 1 through 12. The first measure (1) is labeled 'A' and contains two sub-measures 'a' and 'a'. The second measure (2) is labeled 'B' and contains two sub-measures 'b' and 'c'. The third measure (3) is labeled 'A'' and contains two sub-measures 'a' and 'a'. The fourth measure (4) is labeled 'B'' and contains two sub-measures 'b' and 'c'. The fifth measure (5) is labeled 'B' and contains two sub-measures 'c' and 'c'. The sixth measure (6) is labeled 'C' and contains two sub-measures 'd' and 'd'. The seventh measure (7) is labeled 'C' and contains two sub-measures 'a'' and 'a''. The eighth measure (8) is labeled 'C' and contains two sub-measures 'd' and 'd'. The ninth measure (9) is labeled 'D' and contains two sub-measures 'c' and 'c'. The tenth measure (10) is labeled 'D' and contains two sub-measures 'f' and 'f'. The eleventh measure (11) is labeled 'D' and contains two sub-measures 'c' and 'c'. The twelfth measure (12) is labeled 'D' and contains two sub-measures 'f' and 'f'. The score is titled 'ARTICULACIÓN' at the bottom.

Este son se encuentra en modo lidio. Su período es de 5 frases más el pulso añadido o articulación. Se observa la presencia constante de cuatro notas breves seguidas de una larga, agógicamente. Su estructura general es:

FRASES:	A	A'	B	C	D	Pulso Añadido
SEMIFRASES:	a b	a b'	c d	a' d	e f	nota repetida

## DANZA DE MOROS

4o. sort de dança.

The musical score for 'Danza de Moros' is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'A' and contains two measures with notes 'a' and 'a''. The second system is labeled 'B' and contains two measures with notes 'b' and 'b''. The third system is labeled 'C' and contains two measures with notes 'c' and 'd'. The fourth system is labeled 'D' and contains two measures with notes 'c' and 'd'. The text 'CONTINUA LA PIEZA' is written in the right-hand staff of the fourth system.

En este canto se observa la ausencia del 4º grado, por lo que podemos decir que se encuentra en modo mayor. Tiene un compás predominante de 12/8. Los compases 3 y 4 suman 15/8. Su estructura general es:

	Pregunta y respuesta	Sección de 15/8	
<b>FRASES:</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
<b>SEMIFRASES:</b>	a a'	b	c d c

## DANZA DE MOROS

So. son de danza

CONTINUA LA PIEZA \*\*\*

Este son de danza tiene un compás de 12/8. Es más regular que los anteriores en cuanto a su estructura (metro y forma). No tiene pulso añadido. Está en modo lidio. Su forma es:

FRASES:	A	A'	B	C
SEMIFRASES:	a b	a b'	c d	c' e

## DANZA DE MOROS

60: son de danza

The musical score for 'Danza de Moros' is presented in six systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The score is divided into phrases and semiphrases as follows:

- System 1:** Phrase A (measures 1-2). Semiphrase a (measure 1), semiphrase b (measure 2).
- System 2:** Phrase B (measures 3-4). Semiphrase c (measure 3), semiphrase d (measure 4).
- System 3:** Phrase A' (measures 5-6). Semiphrase b' (measure 5), semiphrase c (measure 6).
- System 4:** Phrase B' (measures 7-8). Semiphrase d (measure 7), semiphrase b' (measure 8).
- System 5:** Phrase C (measures 9-10). Semiphrase c (measure 9), semiphrase e (measure 10).
- System 6:** Phrase C (measures 11-12). Semiphrase g (measure 11). Measure 12 contains the text 'CONTINUA LA PIEZA'.

Este son está en modo mixolidio, transportado a La. Presenta un compás variable, predominante de 12/8. El pulso añadido se encuentra en el compás nueve con la repetición del Do. Las frases b y b' constituyen una fórmula cadencial variada. Su forma es:

FRASES	A	B	A'	B'	C
SEMIFRASES:	a b	c d	b' c	d b'	e f g

## DANZA DE MOROS

70. son de danza

The musical score for 'Danza de Moros' is written for piano in 12/8 time. It consists of four systems of staves. The first system contains measures 1-3, labeled 'A'. The second system contains measures 4-6, labeled 'B'. The third system contains measures 7-9, labeled 'C', and includes the instruction 'PULSO AÑADIDO' at the end of measure 9. The fourth system contains measures 10-12, labeled 'CONTINUA LA PIEZA'.

Este son se encuentra en modo lidio, presentando gran variedad. Su forma es:

FRASES:	A	B	C	Pulso añadido
SEMIFRASES:	a a	b c d	e e'	Compás 9, 6/8

# DANZA DE MOROS

8avo. son de danza.

Este son se encuentra en modo frigio. El compás cinco en 12/8 sirve de puente entre las secciones A y C. Su forma es:

		Puente		
FRASES:	A	B	C	C
SEMIFRASES:	a a'	b	c c'	c c'

## DANZA DE MOROS

90. son de danza

The musical score consists of 12 measures of music. The first two measures (1-2) are labeled 'A'. The next two measures (3-4) are labeled 'B'. The remaining eight measures (5-12) are labeled 'C'. The time signature alternates between 2/4 and 3/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves with various notes and rests. Below the score, the text 'PULSO AÑADIDO' is written under measures 11 and 12, and 'CONTINUA LA PIEZA' is written under measure 12.

Este son al igual que la mayoría de los anteriores se encuentra en modo lidio. Se encuentra en compases de 2/4 y 3/4 alternados irregularmente. Su forma es:

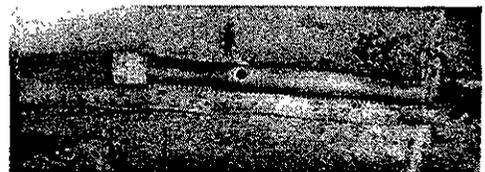
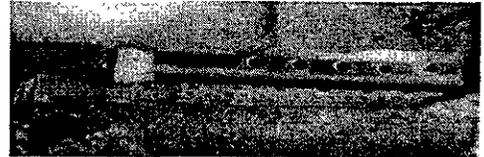
FRASES:	A	B	C
SEMIFRASES:	a b	a c	d d' d''

Como se puede ver existe una gran variedad y riqueza en estos sones de danza.

## Danza de santiagueros

En los años de registro de la fiesta (96-98) asistieron varias danzas de santiagueros. Algunas provenientes del Estado de México y otras del Estado de Michoacán. Los músicos que acompañan a estas danzas son 2: un flautista y un tamborilero. Los danzantes también llevan machetes que entrechocan durante la ejecución de la danza.

Las flautas de los músicos que acompañan a estas danzas presentan diferencias en relación al material del cual están hechas y en las embocaduras. Algunas están fabricadas con boquillas de flauta *Yamaha*, de plástico, y el tubo es de aluminio o cobre. Otras son de carrizo, cuya embocadura es una lámina metálica que se amarra al carrizo. El timbre de la flauta varía dependiendo del material utilizado. Los orificios en el tubo o cámara de resonancia son 6 en algunas y cinco en otras en la parte anterior y uno en la posterior. El tambor utilizado es de doble parche. El número de sones que interpretan es variable (10-15) y son nombrados también como 1º, 2º, 3º, etc.



El mayordomo de la danza de santiagueros de la comunidad de Dios Padre, municipio de San Felipe del Progreso, nos dice en relación a la música:

El señor de la flauta lo sabe todo. Cuando empezamos a bailar, él nos dice y nos explica qué pieza se usa para cada paso. Nosotros tenemos que ponerle mucha atención y acordarnos del sonido. El señor que toca el tambor también tiene su tiempo y debe ir como va la flauta. Ellos nos indican cuándo tenemos que batallar, cuándo termina una pieza, etc. (entrevista etnográfica: Guadalupe Sánchez Cruz 01-05-97)



Como ejemplo del lenguaje de la música incluyo a continuación dos toques que se utilizan para indicar diferentes momentos en la vida de los danzantes que acuden a la fiesta. El primero de ellos es el que se ejecuta cuando los peregrinos y danzantes salen del

templo. El segundo es el toque que indica que la danza va a iniciar. Ambos ejemplos presentan ornamentaciones rápidas en valores cortos, que se dirigen hacia sonidos largos o reiterados sobre los grados 5º, 1º, ó 3º de la escala modal, estableciendo una jerarquía muy clara de la tónica.

**DANZA DE SANTIAGUEROS**  
 Comunidad de Dios Padre  
 Municipio de San Felipe del Progreso

Musical notation for 'Música para salir del templo'. It consists of two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a 'gliss' marking above it. The second staff contains a bass line starting with a '2' above it, indicating a second ending or measure.

MÚSICA PARA SALIR DEL TEMPLO

**DANZA DE SANTIAGUEROS**  
 Comunidad de Dios Padre  
 Municipio de San Felipe del Progreso

Musical notation for 'Música para dar inicio a la danza'. It consists of three systems of piano accompaniment (treble and bass clefs) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various markings: 'A', '2', 'gliss', 'a', 'a'', 'B', '3', 'b', 'b'', 'b'''', '3', 'b', 'gliss', 'gliss', and 'AÑADIDO'. The piece concludes with a wavy line indicating a fade-out.

MÚSICA PARA DAR INICIO A LA DANZA

La música de los sones de danza, en el caso de los santiagueros también se encuentra en escalas modales. A continuación presento transcripciones de algunos fragmentos de estos sones.

**DANZA DE SANTIAGUEROS**  
Comunidad de Dios Padre  
Municipio de San Felipe del Progreso

Son de danza 1

CONTINUA LA PIEZA

FLAUTA: CESÁREO SÁNCHEZ CRUZ  
TAMBOR: CEBESTINO SÁNCHEZ CRUZ

El compás de este son es de 3/4 al inicio y posteriormente se mantiene en 4/4. El tambor presenta una afinación cercana a la tónica (Sol). El periodo es irregular y su estructura general es la siguiente:

			Fórmula cadencial		
FRASES:	A	B	C	D	D'
SEMIFRASES:	a a	b b'	c	d c'	d c

DANZA DE SANTIAGUEROS  
Comunidad de Dios Padre  
Municipio de San Felipe del Progreso

Son de danza 2

1 A gliss a

2 gliss

3 A' gliss a

4 b c'

5 B c

6 d c'

7 B' c

8 d c'

9 gliss

10 d c

CONTINUA LA PIEZA

Este son al igual que el anterior está en modo lidio. Su periodo es más regular. Su forma es:

FRASES:	A	A'	B	B'
SEMIFRASES:	a b	a b'	c d	c d'

DANZA DE SANTIAGUEROS  
Comunidad de Dios Padre  
Municipio de San Felipe del Progreso

Son de danza 3

1 2

3 4

5 6

7 8

9 10

CONTINUA LA PIEZA

Este son está en modo lidio. Las frases b, b' y b'' constituyen la fórmula cadencial Su estructura general es:

FRASES:	A	A	B	B'
SEMIFRASES:	a b	a b'	c b'	c b''

Con el fin de mostrar algo más de la música de santiagueros a continuación tenemos 4 sones de esta danza proveniente de San Felipe de los Alcetes.

## DANZA DE SANTIAGUEROS San Felipe de los Alcetes

Son de danza I

The musical score is written for piano in 2/4 time and consists of 20 measures. It is divided into five systems of two staves each. The first system (measures 1-4) is labeled 'A' and contains semiphrases 'a' and 'b'. The second system (measures 5-8) is also labeled 'A' and contains semiphrases 'a' and 'b''. The third system (measures 9-12) is labeled 'B' and contains semiphrases 'b' and 'c'. The fourth system (measures 13-16) is labeled 'B'' and contains semiphrases 'b'' and 'c'. The fifth system (measures 17-20) contains semiphrases 'c' and 'b'' and ends with the instruction 'CONTINUA LA PIEZA'.

El compás utilizado en este son es de 2/4. Es interesante la utilización de quintillos al inicio de ciertas frases. Su estructura general es la siguiente:

FRASES:	A	A	B	B'
SEMIFRASES:	a a'	a a'	b c	b' c

## DANZA DE SANTIAGUEROS

### San Felipe de los Alcotes

Son de danza ?

Este son presenta una alternancia irregular de compases de 3/4, 2/4 y 4/4, en modo lidio. La frase B de un compás, se encadena con la frase C, que se repite con un pulso añadido (compás 8). Su estructura general es:

			Pulso añadido en el compás 8.	
FRASES:	A	B	C	C'
SEMIFRASES:	a a	b	c d	c' d

### DANZA DE SANTIAGUEROS San Felipe de los Alcetos

Son de danza 3

11 A gliss

CONTINUA LA PIEZA

Este son se caracteriza por tener compases compuestos: 12/8, 9/8 y 6/8. Está en modo lidio y describe una tendencia melódica descendente: Re, Do sostenido, Si, La, Sol, en la frase A. Las frases B, B' cubren un rango más corto: Si, La, Sol con la misma tendencia. Su forma general es la siguiente:

FRASES:	A	B	B
SEMIFRASES:	a a' b	c b'	c b' c'

## DANZA DE SANTIAGUEROS

### San Felipe de los Alcetes

Son de danza 4.

The musical score is written for piano in 6/8 time and the mode of Lidio (one sharp). It consists of 12 measures. The first measure (A) contains the notes Re, Si, La, Sol, Fa, E, D, C. The second measure (B) contains the notes B, A, G, F, E, D, C. The third measure (a) contains the notes C, B, A, G, F, E, D. The fourth measure (a') contains the notes D, C, B, A, G, F, E. The fifth measure (b) contains the notes F, E, D, C, B, A, G. The sixth measure (c) contains the notes G, F, E, D, C, B, A. The seventh measure (b') contains the notes A, G, F, E, D, C, B. The eighth measure (c) contains the notes B, A, G, F, E, D, C. The ninth measure (b') contains the notes C, B, A, G, F, E, D. The tenth measure (c') contains the notes D, C, B, A, G, F, E. The eleventh measure (c) contains the notes E, D, C, B, A, G, F. The twelfth measure (c') contains the notes F, E, D, C, B, A, G. The score ends with the instruction 'CONTINUA LA PIEZA'.

Este son presenta un metro único de 6/8. También está en modo lidio y su estructura es A, B, B', aunque menos elaborada que en el anterior, pero con una tendencia melódica descendente: Re, Si, La Sol (frase A). Su estructura se muestra a continuación.

<b>SECCIONES:</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>B'</b>
<b>FRASES:</b>	a b c	b' c'	b'' c''

Como hemos podido apreciar, la música de los sones de danza es de gran variedad y los músicos utilizan amplios recursos tanto métricos como melódicos para enriquecerla.

## Doce Pares de Francia

En la ejecución de esta danza juega un papel muy importante la tarola. El músico que la ejecuta es quien la dirige. Los danzantes también utilizan machetes durante su ejecución. El señor Guillermo López Arriaga nos comenta en relación a su instrumento:

Yo toco este instrumento llamado tarola. Sirve para marcar el ritmo en los bailes que nosotros hacemos, para hacer contraseñas, dónde y cómo debe empezar el "elemento" al que le toca actuar. Yo aprendí sólo de ver. (entrevista etnográfica: Mayo, 1997)

## DANZAS DE CONCHEROS

La diferenciación entre los tres subgéneros de danzas de Concheros se observa en la indumentaria que utilizan, los instrumentos musicales que los acompañan y la forma y ritmo de la danza.

### Danza de naguilla

Las conchas son los instrumentos musicales utilizados en esta danza. Son cordófonos fabricados con concha de armadillo. Tienen 5 órdenes y se ejecutan haciendo rasgueos con los dedos o con un plectro de plástico. En algunas ocasiones también se observan músicos con mandolinas. Otro instrumento utilizado es la sonaja. Se percute siguiendo el ritmo de la danza. También interviene una campana.



## Danza azteca

El instrumento utilizado en los grupos de danza azteca que pudimos observar en la fiesta es el *huéhuetl*, tambor de origen prehispánico fabricado de madera o con tambos (metal) de los usados para almacenar aceite, de un solo parche y percutido con baquetas de madera. También pudimos ver tocadores de caracol, quienes indican los inicios de los sones de danza. Los danzantes llevan capullos de mariposa amarrados a los tobillos y algunos bailan con sonajas en las manos.



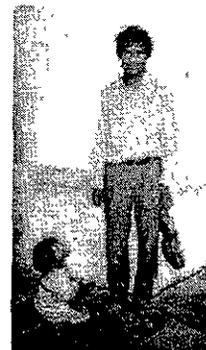
## Danza chichimeca

Este subgénero es una combinación de las dos anteriores. En las danzas de este tipo que acudieron a la fiesta observamos una combinación en las dotaciones musicales, es decir, además del huéhuetl, algunos integrantes ejecutaban conchas. El atuendo de los danzantes corresponde al subgénero de danza azteca. Los danzantes también portaban capullos de mariposa en los tobillos y algunos sonajas.



# DANZA DE PASTORAS

Esta danza está formada por grupos de mujeres que cantan y bailan al Señor de Santa María. Durante los años de registro de la danza pude observar tres grupos de pastoras, algunos de ellos formados únicamente por mujeres adultas y otros por jovencitas y mujeres maduras. En estos últimos las señoras son las que dirigen el canto y el baile.



La música que acompaña a esta danza está constituida de cantos y contradanzas. El violín es ejecutado por hombres. En una de las danzas que acudió a la fiesta pude observar la presencia de dos violinistas y un ejecutante de tambora. Las otras dos agrupaciones estuvieron acompañadas solo por violín. Las pastoras, al bailar, percuten sus bastones en el piso, haciendo que los cascabeles que los adornan emitan su brillante sonido al ritmo de la danza.

Ricardo Martínez, violinista de la danza proveniente de San José del Potrero, Temascaltepec, Estado de México, nos comentó que esta danza está compuesta de seis cantos y 30 contradanzas. A continuación presento ejemplos musicales de estos dos géneros.

## CANTO DE PASTORAS San José del Potrero, Temascaltepec, Estado de México

TAMBORA 

CONTINUA EL CANTO

Esta partitura representa la melodía que llevan las pastoras al cantar. Sus voces se estructuran en tercetas naturales. El compás es de 5/8, derivado de la suma de 3 + 2. El motivo melódico es corto-largo, estando éste muy enfatizado al final de la frase. El glissando corresponde a una reverencia que las pastoras realizan. El acompañamiento es de una tambora. Su estructura musical es la siguiente:

FRASES:	A	A	B	B
SEMIFRASES:	a b	a b	c d	c d

(sccl) (ff)

TAMBORA ◊ ANACRUSA FIN DE FRASE

## DANZA DE PASTORAS

Música de contradanzas

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

CONTINUA LA PIEZA

Procedencia: San José del Potrero, Temascaltepec, Toluca, Estado de México

La música de la contradanza se encuentra en compás binario de 3/4. El motivo rítmico es de dos notas cortas, como anacrusa, seguidas de dos notas largas. Las cadencias al final de cada frase concluyen en el tercer grado. Podemos ver que se utilizan diferentes formas para llegar al mi: Mi-Re-Mi; Do-Re-Mi, Fa-Re-Mi. La forma de este ejemplo musical es la siguiente:

FRASES:	A	A'	B	B
SEMIFRASES:	a b	a' b	c d	c d

Por último presento las melodías de los seis cantos de las Pastoras. Todos ellos son tonales. Los cinco primeros están en la tonalidad de Mi bemol y el 6° en Re mayor. La afinación del violín es:

#### AFINACIÓN DEL VIOLÍN



### PASTORAS CANTOS (Violín solo)

1er. canto "Pastorcita"

Violinista: Sr Ricardo Martínez Cristino.  
Procedencia: San José del Potrero, Tomascaltepec, Toluca, Estado de México

Este primer canto "Pastorcita" se caracteriza por la alternancia de compás 3/4 y 2/4, dando como resultado un metro de 5. El 2º tiempo de los compases en 3/4 con el calderón, coincide con la reverencia de las pastoras. En las primeras dos frases A y A se observa cierta regularidad; no así en la tercera. Su estructura general es:

FRASES:	A	A	B
SEMIFRASES:	a b	a b	c d

### PASTORAS CANTOS (Violín solo)

2o canto "Esta noche ha nacido".

The musical score consists of four staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, labeled 'A'. The second staff contains measures 5 through 8, also labeled 'A'. The third staff contains measures 9 through 11, labeled 'B'. The fourth staff contains measures 12 and 13. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamics like 'gliss' and 'a'. Measure 11 is marked with a 3/4 time signature, while the others are 2/4.

Este segundo canto presenta regularidad en el compás, de 2/4. Existe una elaboración melódica cadencial en el compás 11 que es el único de 3/4. Las frases A terminan también con un calderón, coincidiendo éste con la reverencia. La forma es:

FRASES:	A	A	B
SEMIFRASES	a	a	b

## PASTORAS CANTOS (Violín solo)

3er. canto "El invierno nace".

En este tercer canto "El invierno nace" encontramos la alternancia de compases simples y compuestos 2/4 y 6/8. Presenta una acentuación regular del primer tiempo en los compases compuestos. Su forma es:

FRASES:	A	A'	B	B'
SEMIFRASES:	a b	a' b	c d	c' d'

## PASTORAS CANTOS (Violín solo)

4o. canto "Autoremos sens oriente"

En este canto se presenta nuevamente una alternancia de compases. En este caso es de 3/4 y 6/8. Esto da como resultado tener tres grupos de dos notas cortas y dos notas de tres tiempos. Su estructura es la siguiente:

FRASES:	A	A'	B	B'
SEMIFRASES:	a b	a' b	c d	c' d'

## PASTORAS CANTOS (Violín solo)

5o. canto "Dios niño pastor"

Al igual que en el canto anterior, en este tenemos la alternancia de compases. El inicio de la frase es corto y en los compases de 6/8 un reposo largo. La forma de este canto es:

<b>FRASES:</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>B</b>
<b>SEMIFRASES:</b>	a b	a b	c d	c d

### PASTORAS CANTO (Violín solo)

6o. canto (Último)

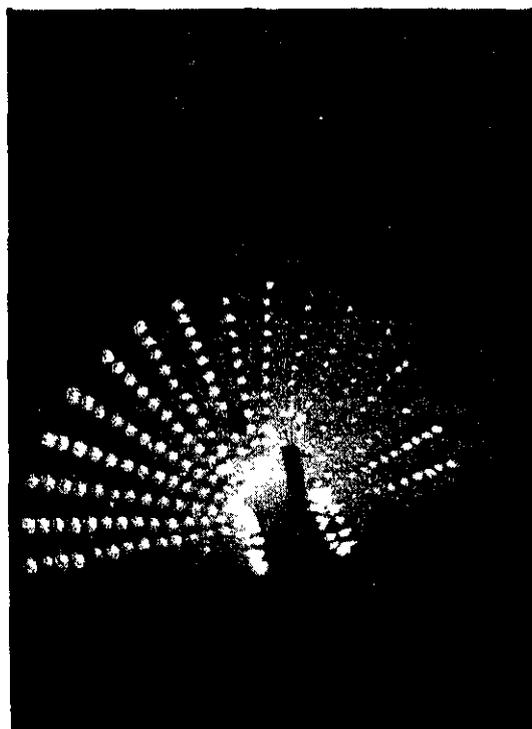
En las primeras frases (A) de este son encontramos alternancia de compases de 2/4 y 6/8. Las frases B se mantienen en un compás de 2/4. Este es el único canto que se encuentra en Re mayor. Su forma es:

<b>FRASES:</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>B</b>
<b>SEMIFRASES:</b>	a b	a b'	c d	c d

En este cuadro se resumen algunas de las características generales del grupo C:

<b>Grupo C</b>	
<b>Agrupación instrumental</b>	Flauta, tambor, violín, tambora
<b>Contrato</b>	No existe
<b>Repertorio</b>	Alabanzas, sones de danza
<b>Compás utilizado</b>	2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8, 12/8, 15/8
<b>Público</b>	La comunidad que asiste a saludar al Señor de Santa María

En este capítulo he presentado algunas de las características que observé durante este estudio, en relación a la música. Como pudimos ver, la música forma parte fundamental de la fiesta y es indiscutible que para poder entender la(s) lógica(s) de la fiesta debemos analizar su música. Con las transcripciones musicales he mostrado que lo que, en primera instancia parece ser simple y monótono, es complejo y muy variado, y denota las profusas habilidades musicales de los ejecutantes.



# 7. ANALISIS FINAL Y CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación fue desarrollar una metodología que me permitiera, desde una perspectiva etnomusicológica, analizar una fiesta patronal: la celebrada en honor al Señor de Santa María Ahuacatlán.

La poca información documental específica que encontré acerca de la fiesta del Cristo Negro hizo necesario un período de trabajo de campo previo a la celebración del evento, mismo que realicé durante el año de 1996. Cabe mencionar que a partir de esa experiencia se presentó ante mí una realidad compleja, difícil de descifrar, que exigía resolver tanto problemas prácticos de registro como el encontrar una metodología teórica que me permitiera el análisis de la fiesta a partir de su sistema musical.

Una de las cuestiones iniciales fue conocer cómo se organiza la fiesta, quiénes acuden a ella y por qué asisten, constatando, por ejemplo, que muchas personas lo hacen año con año. Otro punto importante fue el de determinar el sistema musical para entender a partir del análisis de sus elementos la (s) lógica(s) de la fiesta.

Consultando el libro Estado de fiesta, de Gil Calvo encontré elementos que me permitieron introducirme en esta red de interrelaciones. La fiesta en honor al Señor de Santa María, hemos visto, es un evento muy complejo. Entre otras líneas generales, fundamenté mi análisis en la concepción de que la fiesta y el trabajo se complementan y amplifican recíprocamente en común provecho y beneficio mutuo (Gil Calvo, 1991:16). La fiesta se desarrolla en un tiempo y espacios determinados, pero quienes hacen la fiesta son personas con intereses distintos. Los asistentes a la fiesta, por un lado, desarrollan un trabajo expresivo (fieles, peregrinos músicos, danzantes, etc.) y por el otro, un trabajo instrumental (comerciantes, músicos itinerantes, integrantes de la banda).

Basada en la teoría del *performance* aplicada a la música, pude vislumbrar la fiesta de un modo más amplio. Asumir el concepto de *performance* implica considerar el hecho musical como un evento, es decir, un enfoque que incluye todos los elementos convergentes en su estudio, o sea, la integración del contexto y del sonido. Las teorías del *performance* han insistido en la relevancia del contexto a fin de desarrollar una mejor

comprensión de los significados compartidos socialmente entre músicos y audiencia (Chamorro, A.,1994).

Para Victor Turner “un *performance* es testimonio de nuestra humanidad compartida, sin embargo pone de manifiesto la unicidad de las culturas particulares. Nos conoceremos mejor adentrándonos en los *performances* de los otros, aprendiendo sus gramáticas y vocabulario. (citado por Schechner 1990: 1).

El *performance* es un modo de expresión y comunicación. Para Abrahams, (citado por Béhague 1984:5) la audiencia juega un papel en extremo importante en la ocasión *performativa*. Este autor crea y subraya la utilidad del concepto de “patrones de expectación” para el análisis de situaciones *performativas*.

Bauman, por su parte, afirma que la cualidad emergente del *performance* reside en la interacción que se da entre las fuentes comunicativos, la competencia individual y las metas de los participantes, dentro del contexto de una situación particular (citado por Béhague 1894:6). Este autor desarrolla una herramienta objetiva para el estudio de diferentes tipos de comportamiento verbal. Para él, es importante la presencia de una audiencia que evalúe la presentación. En la fiesta existe esta evaluación en términos del número de personas que asisten, la magnitud del comercio, de los castillos, la presencia y calidad de la banda, de las danzas que acuden, etc.

El estudio del *performance* implica varios niveles de análisis, considerando la multidimensionalidad de la música. Por ello, en este trabajo, el análisis transitó por los diversos componentes de la fiesta, los entornos sonoros, y la música, para finalmente encontrar las relaciones que existen entre los elementos que intervienen en este proceso. Para el estudio del *performance* diversos autores señalan la utilización de ciertos marcadores. Busqué analizar la multiplicidad de niveles contextuales a partir de estos elementos (marcadores). En este evento distingo algunos de ellos: los espacios diferenciados y el arreglo de los mismos, tiempos de la fiesta, las señalizaciones de los tiempos y los actos festivos tales como los sistemas de llamadas, los atuendos de los danzantes, etc.

En la fiesta se observan dos espacios claramente distinguibles por su uso: el religioso y el no religioso, mismos que son reconocidos por los participantes. Como ejemplo, mencioné el caso de la banda de música, que distingue claramente dichos espacios: el

contorno del atrio delimita el área del *performance* religioso, donde cierto repertorio debe ser interpretado en ese espacio y otro, que es pertinente ejecutar en el espacio restante (fuera del atrio, comercio, etc.).

Durante el transcurso de la fiesta existe un "respeto entendido" por los espacios. El religioso está reservado para las personas que acuden a venerar al Cristo Negro: fieles, peregrinos, danzantes y músicos. El comercial se encuentra ocupado por los vendedores y sus clientes potenciales, los músicos itinerantes y los mendicantes.

Una pieza musical no puede ser entendida de manera aislada, sino en relación con las respuestas, los sentimientos y emociones tanto de los participantes como de la audiencia. En un evento de esta naturaleza existen diversas formas de comunicación entre sus asistentes. La frontera que separa la condición de espectadores y actores del *performance*, dentro del espacio festivo es en extremo volátil. En algunos momentos, los peregrinos son espectadores de las danzas. Los danzantes, al terminar su actuación, son espectadores de otros danzantes, de los peregrinos, de las celebraciones públicas, etc. Las respuestas de la audiencia son diversas. De acuerdo a su experiencia acumulada, la interpretación de un hecho festivo puede ser mística, divertida, competitiva o simplemente espectacular. Distintos cruzamientos ideológicos están presentes en los parámetros expectativos. Como ejemplo de cierta interpretación común en los miembros de las instancias religiosas institucionales, cito el de una monja católica, quien al finalizar un son de la danza de santiagueros, aplaudió e instó a la concurrencia a hacer lo mismo, como si se tratase de un espectáculo de entretenimiento. El "incidente", por supuesto, sorprendió a los peregrinos.

La fiesta en este trabajo es considerada como un ritual. He basado mis observaciones en diversos autores que desarrollan, por distintas vías, este concepto. En particular, tuve un interés creciente por Milton Singer, Victor Turner, Gerard Béhage, y Richard Shechner.

Todas las características rituales apuntadas por Singer se encuentran presentes en la fiesta. La tripartición de los tiempos del ritual propuesta por Van Gennep también se observa en la fiesta, la cual inicia el 1o. de Mayo, vive su estado liminal durante tres días, y culmina el 3 por la noche con la quema del castillo.

Etológicamente los rituales son desplazamientos de comportamiento, exageraciones, repeticiones y transformaciones que comunican y/o simbolizan significados que

comúnmente no están asociados con el comportamiento mostrado (Schechner, 1990:24). Esto se puede ver claramente con los danzantes: la danza representa una batalla entre moros y cristianos o entre Santiago y Pilatos.

La ritualización es un proceso mediante el cual patrones de comportamiento *no comunicativos* surgen como señales, es decir se convierten en comunicativos (Eibl-Eibesfeldt 1979:14 citado por Schechner 1990:24). El ritual puede ser interpretado desde la óptica del *performance*. Rappaport sostiene que en el *performance* de todo ritual existe una necesidad que demanda una forma de aceptación de acuerdo a los lineamientos trazados por la tradición, y a esta forma de aceptación se le identifica como participación (Chamorro, A. 1994 :33). Respecto a la dimensión emocional de la fiesta, Gonzalo Camacho afirma: "Los músicos y el público establecen una comunicación a nivel emocional que permite la construcción de estados colectivos (En: Jáuregui (coord) 1996, op.cit:508)

A través del análisis del sistema musical, en el cual se incluye la diversidad de motivaciones de los músicos y la organización del evento, busco comprender la fiesta.

Basada en la clasificación de Kaemmer, distingo múltiples configuraciones de ejecución. Un dato interesante es señalar que este autor plantea una clasificación general de los eventos. Sin embargo, deseo señalar que en mi trabajo encontré ejemplos que me permiten pensar en una ampliación del sistema clasificatorio de este autor, o si se quiere, diseñar ciertas subcategorías. Un ejemplo de ello son los músicos itinerantes, que por sus motivaciones, he incluido en la categoría de motivación contractual, no obstante, distingo ciertos matices. Estos músicos acuden a la fiesta en busca de trabajo (sustento para sus familias). El contrato se establece de forma individual, cara a cara con el cliente, y el repertorio interpretado busca satisfacer los deseos del contratante. La remuneración generalmente se calcula de acuerdo al número de piezas ejecutadas. También encontramos músicos mendicantes, cuya retribución depende de la voluntad o "caridad" de sus escuchas y no establece contrato alguno con ellos. Por lo tanto, considero que se encuentra en un punto medio entre las categorías individualista y contractual de Kaemmer. La banda de viento participa en la fiesta debido a que ha sido contratada por los mayordomos. Su motivación es de tipo contractual aunque con algunas características particulares. El contrato es por un período de tiempo relativamente prolongado y su música es interpretada para toda la comunidad. Tomando como base la clasificación de Kaemmer considero que la fiesta es un evento de tipo comunal; los pobladores del barrio

de Santa María son quienes organizan la fiesta. Ubicados en esta categoría se encuentran los peregrinos, los danzantes y sus músicos, quienes también representan a su comunidad y actúan en la fiesta para alabar al Señor de Santa María.

Dividí el entorno sonoro de la fiesta en categorías I y II, con el fin de poder analizar la participación de cada uno de los elementos en el *performance general*. Dentro del entorno sonoro consideré los sonidos de los espectadores: aplausos, silbidos, exclamaciones, el sistema de llamadas, la euforia al observar la imagen del Cristo Negro iluminarse al final de la fiesta, e incluso el silencio expectante. El espectro sonoro que envuelve la fiesta constituye una serie de vehículos de significado que están conectados unos con otros. El entorno sonoro de una fiesta no es sólo la música de fondo, sino es todo un sistema cultural que permite reconocer la actuación, la representación, la ejecución, las emociones, las divergencias sociales vs. el deseo de sociabilidad (Chamorro, A. 1994 :12).

En base a las entrevistas etnográficas, buscando ciertas categorías nativas, e indagando acerca de las versiones *emic* del evento intenté conocer directamente las motivaciones de los participantes: algunos van en busca de sustento (músicos itinerantes, comerciantes), otros rezan al Cristo Negro; mediante sus cantos, danzas y música elevan sus plegarias a la divinidad. Busqué conocer los mecanismos de organización de la fiesta (mayordomía, participación de la iglesia y del gobierno municipal), las evaluaciones subjetivas del evento (los comerciantes califican a la fiesta en base al comercio que acude), etc. Para fundamentar mis observaciones utilicé las propuestas metodológicas hechas por el interaccionismo simbólico, y en particular, por Berger y Luckmann:

"El mundo de la vida cotidiana no sólo se da por establecido como realidad por los miembros ordinarios de la sociedad en el comportamiento subjetivamente significativo de sus vidas. Es un mundo que se origina en sus pensamientos y acciones, y que está sustentado como real por éstos (Berger y Luckmann, op.cit: 37)

En resumen, la música no se ejecuta en el vacío. Por el contrario, tiene importantes vínculos con los aspectos económicos (comercio, recolección de dinero para la fiesta), la acción política (gobierno municipal), la religión y el lenguaje entre otros (Kaemmer op.cit:9).

En un evento de esta naturaleza se observa un intenso fenómeno de competencia. La rivalidad se manifiesta de manera sutil, pues quienes sancionan generalmente son los

propios músicos o danzantes, con expresiones como “*seamos* una banda “regular”, pero sí la hacemos”, o “vamos a mejorar para el año que viene”. La competencia, como habilidad, también se da entre los danzantes y músicos. En algunas entrevistas los danzantes se refieren a otros danzantes como “más ordenados” o “ellos sí traen bien la batalla, quizás nosotros para el año que viene”. Entre los músicos, el grado de habilidad se considera tomando como referencia a los músicos de los otros grupos, o incluso a quienes “ya no existen, pero fueron mejores”.

Pudimos observar que existe el fenómeno de competencia en relación con la apropiación y demarcación de los espacios. Esta competencia se presenta entre la banda vs danzantes; banda vs. mariachi; danzas vs danzas; músicos itinerantes vs. músicos itinerantes, etc. Un miembro de los doce Pares de Francia, por ejemplo, nos comentó, en relación a su parlamento recitado: “con tanto ruido no se escucha”, refiriéndose a la música de la banda. Esta competencia también se manifiesta durante las entrevistas con los integrantes de los diferentes grupos, y en el caso de las danzas que acudieron los tres años de registro, pude observar que año con año su ejecución presentó mayor orden y mayor número de sones (sobre todo en el caso de los santiagueros de la comunidad de Dios Padre, municipio de San Felipe del Progreso).

En el atrio se puede observar que en determinados momentos existe competencia por el espacio. El centro del atrio es ocupado generalmente por danzas de moros y cristianos y santiagueros. A los lados se agrupan los grupos de Concheros. La lucha por el espacio fue más evidente con el grupo de los doce Pares de Francia. Debido a la coreografía y a lo numeroso de los contingentes, requieren de un espacio amplio. Los grupos de pastoras generalmente cantan y bailan en el interior de la iglesia.

El análisis de los diferentes componentes musicales presentes en la fiesta me permitió conocer la gran complejidad de la misma. El acercamiento a la música de las danzas me permitió determinar el porqué los músicos efectúan algunas adaptaciones a sus instrumentos, especialmente la flauta. El capítulo relacionado con la música contiene transcripciones de algunos ejemplos musicales. A través de ellos podemos darnos cuenta de la complejidad y riqueza métrica y melódica que ésta tiene, aunque a los oídos de algunos parezca repetitiva y monótona. También podemos concluir que la música tiene una relación funcional con el texto, tanto en los géneros populares interpretados por los grupos pertenecientes al grupo A, como el de los cantos de las alabanzas interpretadas por los grupos de peregrinos y danzantes.

Para el desarrollo de este trabajo fue indispensable contar con un equipo de trabajo. Año con año se mejoraron las técnicas de registro, lo que me permitió obtener un video que muestra la complejidad del evento. El video fue elaborado con la intención de que los propios participantes de la fiesta nos relataran cómo está organizada la misma, el por qué asisten a ella y qué significan sus danzas.

El video mencionado, formalmente se presenta en este trabajo como un complemento al producto escrito, sin embargo, deseo subrayar que el trabajo audiovisual, tanto el registro como el proceso de edición forma parte fundamental de esta tesis.

Al respecto de las características formales del video, podemos decir que se intentó representar en el tiempo narrativo de 25 minutos un tiempo real de tres días de celebración; lo que constituye un ejercicio de selección de las imágenes y sonidos que a nuestro juicio son los más relevantes y significativos del evento. Por supuesto, los criterios de selectividad responden además a las necesidades técnicas y de ritmo que un documento de esta naturaleza requiere.

Podemos abundar en ciertos principios básicos que guiaron la edición y realización de este video. Sólo por mencionar algunos, mencionaré la renuncia a utilizar cualquier voz en *off* que explicara, desde una posición omnisciente, el proceso que se representa. Nuestra intención fue presentar en voz de los protagonistas del performance sus particulares puntos de vista y sus interpretaciones particulares respecto a lo que vivieron en esos momentos.

Otra característica formal del video es la organización temática en bloques, teniendo como *leit motiv* el hecho musical en relación con su contexto. Cada secuencia está concebida como una unidad etnográfica, donde, hasta donde fue posible, intentamos respetar la lógica argumentativa de los personajes, haciendo evidentes las opiniones en tensión dialógica por medio del montaje.

El total de material acumulado a lo largo de tres años de investigación constituye un considerable número de horas de grabación en audio y video. La mayor parte del material audiovisual, incluyendo el fotográfico, está en condiciones de ser utilizado como registro etnomusicológico, y espero que en el futuro, este archivo pueda reutilizarse como materia prima de análisis.

Esta tesis es un esfuerzo por establecer una metodología, desde una perspectiva etnomusicológica, para estudiar y entender eventos tan complejos como las fiestas patronales en nuestro país a partir de la música.

Una herramienta teórica como la teoría del *performance* ha sido útil para que, a partir del análisis de la música en su contexto, podamos conocer y explicar a la fiesta como un todo.

En el ámbito musical existe un lenguaje verbal y no verbal para comunicarse con el Cristo Negro. Las alabanzas son interpretadas por los peregrinos al momento de ingresar al templo, así como en el momento de despedirse para emprender el camino de regreso a sus comunidades. Las danzas son ejecutadas tanto dentro de la iglesia como en el atrio durante los tres días de fiesta.

Al ser espectadora por primera vez de una fiesta de este tipo, todo me parecía confuso: demasiada gente, ruido intenso, y realmente uno no entiende qué es lo que pasa y provoca que tanta gente se congrege en este lugar. Un estudio como el aquí presentado nos permite conocer y entender la(s) lógica(s) que están presentes en un evento de este tipo. Espero que mis observaciones sean útiles para transmitir al público en general y a los especialistas qué significa una fiesta patronal y qué pasa en ella. Mi intención ha sido ofrecer a mis lectores mi experiencia como investigadora de la música.

Espero que mi trabajo produzca algún interés entre los asistentes a esta fiesta del Cristo Negro. El video que acompaña esta tesis es un intento por crear un producto cuya utilización rebase el ámbito académico, pues considero igualmente importante el trabajo de divulgación científica.

Finalmente considero que podemos estudiar las fiestas patronales en nuestro país a partir de la propuesta etnomusicológica aquí presentada. Seguramente en el futuro podremos intentar aplicar esta metodología a eventos en donde la música juegue un papel central. Los elementos sonoros son parte fundamental de una fiesta. La música no es un adorno en este tipo de eventos. La música debe estudiarse y entenderse en su contexto.

A través del análisis del sistema musical, es posible acercarse al entendimiento de la fiesta. Más aún, como acción humana, individual o colectiva, la música es una ventana hacia la experiencia de la vida.

# BIBLIOGRAFÍA

Barz, Gregory F. y Cooley, T. (eds.), 1997, Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology, Oxford University Press, Inc. New York.

Béhague, Gerard, 1984, Performance Practice: Ethnomusicological Perspective, Greenwood Press.

Berger, Peter y Luckmann T., 1998, La construcción social de la realidad, Amorrutu, Buenos Aires.

Bártok, Béla, 1987, Escritos sobre música Popular, México, Siglo XXI.

Byron, Reginald, 1995, Music, Culture and Experience. Selected Papers of John Blacking, University of Chicago Press.

Caballero, Ma. del Socorro, 1985, Danzas regionales del Estado de México, S.E.P, México.

Camacho, Gonzalo, 1996, "El sistema musical de la Huasteca Hidalguense", en Jáuregui, J. y otros, (eds), Edmund Leach, in memoriam, UAM-CIESAS, México.

Carvalho, José de Jesús, s/f, "Hacia una etnografía de la música contemporánea", (separata), Serie Antropología, Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia.

Castillo y Piña, José, 1938, "EL VALLE DE BRAVO Histórico y Legendario, Imprenta Efrén Rebollar, México.

Collín, Laura, 1994, Ritual y conflicto, Colección Fiestas de los pueblos indígenas, I.N.I., México.

Cook, Nicholas, 1992, Music, Imagination and Culture, Oxford University Press, New York.

Chamorro, Arturo, 1994, Sones de la guerra: rivalidad y emoción de la música púrhepecha, COLMICH, Zamora.

Chamorro, A., "El entorno sonoro de la fiesta: la performance tradicional, la vida doméstica y las discrepancias participatorias", en MÉXICO EN FIESTA: XIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales, del 16 al 18 de Octubre, 1996. El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich. México.

De la Guardia Ernesto, 1954. Compendio de historia de la música, Ricordi Americana, Buenos Aires.

Díaz Cruz, Rodrigo, "La vivencia en circulación; una introducción a la antropología de la experiencia", en Alteridades, año 7, num.13, 1997, p. 5-15.

Geertz, Clifford, 1973, La interpretación de las Culturas, Gedisa, México.

Geist, Ingrid (comp), 1996, Procesos de escenificación y contextos rituales, Plaza y Valdés, México.

Gil y Calvo, Enrique, 1991, Estado de Fiesta, Espasa Calpe, Madrid.

González y González, Luis, "Las fiestas cívicas en la historia de México", en MÉXICO EN FIESTA XIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales. Del 16 al 18 de Octubre, 1996. El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich. México.

Güemes Jiménez, Román, 1996, ¡Mira, aquí estamos!: Pláticas en torno a la danza Los Santiagos de Atzalán, Veracruz, Biblioteca Universidad Veracruzana, Xalapa.

Hans Joas, 1991, en Giddens, A., et.al., La teoría social hoy, Patria, México.

Huidobro, G., Alejandro, 1996, Los fandangos y los sones: La experiencia del son jarocho, Tesis, Universidad Autónoma Metropolitana.

Hermes, Rafael, 1983. Origen e historia del mariachi. Editorial Katún, S.A., México.

Jáuregui, Jesús, 1997, "El concepto de plegaria musical y dancística", en Alteridades, op.cit. 69-82.

Jáuregui, J. y Bonfiglioli, Carlo (coords), 1996, Las danzas de Conquista. I. México Contemporáneo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes -F.C.E., México.

Jáuregui, J., (ed), 1993, Música y danzas del gran Nayar, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Instituto Nacional Indigenista, México.

Jáuregui, J. e Ives-Marie Gourro, editora., 1986, "Palabras devueltas". Homenaje a Claude Lévi-Strauss, Colección Científica 157. INAH, Instituto Francés de América Latina., Centre D'etudes Mexicaines et Centramericaines. Sep. 93-123.

Kaemmer, John, E., 1993, Music in Human Life, University of Texas Press.

Mendicutti, N., Ana Lilia., La banda de música de Tlayacapan, Mor., Tradición resitencia y refuncionalización, Tesis, Depto. de Antropología, UAM-I, 1989.

Merriam, Allan P., 1964, The Anthropology of Music, Texas University Press.

Millán, Saúl, Rubio, M.A. y Ortiz, A., 1994, Historia y etnografía de la fiesta en México, INI, México.

Nava, Fernando, "Danzas con reverencias para una coquista gentil", en: Anales Antropológicos, 29 (1992), p.301-399

Nettl, Bruno, 1964, Theory and Method in Ethnomusicology, The Free Press, New York.

Pérez Monfort, Ricardo., "Nacionalismo y regionalismo en la fiesta popular mexicana 1850-1950", en MÉXICO EN FIESTA XIII Coloquio de Antropología e Historia Regionales. Del 16 al 18 de Octubre, 1996. El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich. México.

Rodríguez, Mariángela, "Las fiestas populares como modeladores de identidades y diferenciaciones", en Iztapalapa, año 12, núm. 25, enero-junio, 1992, Universidad Autónoma Metropolitana, México, p 13-28.

Secretaría de Educación Pública, México, Calendario de fiestas populares, 1988.

Shechner, Richard, (ed.), 1990, By Means to Performance, Cambridge University Press, New York.

Turner, Victor, 1982, From Ritual to Theatre, PAJ Publications, New York.

Turner, V. 1987, The Anthropology of Performance, PAJ, Publications, New York.

Turner, V., (ed.) 1986, The Anthropology of Experience, University of Illinois Press.