



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



# Zapateados Indígenas de Chiapas Géneros afines y procesos

---

Tesis

que presenta  
Félix Rodríguez León

para obtener el título de  
Licenciado en Etnomusicología

México, D. F. a 17 de febrero de 2005



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 este trabajo, antes que nada, a  
Graciela y Félix †, por el esfuerzo y amor  
para hacerme lo que soy.  
A Tati y a Ruth porque juntos hemos sido  
la realización de un mismo sentir.  
A Alejandra por todo lo  
construido, y lo que vendrá.  
Muy especialmente a todos aquellos que  
hacen que el costumbre sea.*

## **Agradecimientos**

Agradezco profundamente su apoyo y ayuda brindados para culminar este camino a mi familia por su compañía e impulso; a Aurora Oliva, Víctor Heredia y Laura Bárcenas por los años de esfuerzo conjunto; a mis profesores, en especial a Gonzalo Camacho y Mario Stern por la paciencia ante los nudos de mi cabeza; a Marina Alonso por creer siempre en mí; a Marco Antonio Sánchez Daza; a Lizeth Alegre; al personal de la Escuela Nacional de Música, a todos aquellos que facilitaron la realización de las grabaciones e investigaciones aquí contenidas; a mis amigos que me han mostrado los rumbos de Chiapas, muy especialmente, a Leopoldo Gallegos.

## Indice

Introducción .....	6
El paisaje Cultural de Chiapas .....	8
Las Culturas Musicales de Chiapas .....	12
Antecedentes históricos del zapateado y el jarabe .....	14
Zapateados y géneros afines. Definiciones y descripciones tipológicas.....	17
Zapateados y sonecitos .....	18
Huapangos .....	20
Jarabes .....	18
Acerca de los sones chiapanecos .....	22
El zapateado y la algarabía .....	23
El zapateado y el fin de ciclo .....	24
Los ejemplos que se presentan .....	30
Zapateados y jarabes zoques .....	31
Danzas y zapateados zoques de Tuxtla Gutiérrez .....	32
Canané con frijol .....	33
Segundo son de <i>Tonguyetzé</i> .....	38
Zapateados y jarabes en Copainalá .....	40
El mosquito .....	43
Zapateados y Huapangos tzeltales .....	47
La música tzeltal .....	47
Zapateado y pertenencia .....	48
El caso de Abasolo, municipio de Ocosingo .....	49
Zapateado de la Virgen de Guadalupe (arpa) .....	52
Zapateado de la Virgen de Guadalupe (marimba) .....	55
El querreque .....	58
Zapateado tojolabal. <i>Tojol cha'nel</i> .....	63
La despedida .....	65

Zapateados y huapangos choles .....	70
Zapateado para 12 de diciembre .....	71
Huapango para Todos Santos .....	71
Zapateados chiapanecas .....	79
Zapateado de la danza de la reinita .....	79
A manera de conclusiones .....	84
Bibliografía .....	87
Índice del fonograma y transcripciones .....	90

## Introducción

Un día tuvimos la tremenda oportunidad de llegar al estado de Chiapas y aproximarnos a su gente, a sus tradiciones, y por supuesto, a su música. Evidentemente saltó a la vista la presencia casi hegemónica de la marimba como símbolo del ser y el sentir chiapaneco, mostrándose a veces como la única posibilidad. Poco bastó para ir llegando a una cantidad inconmensurable de géneros, estilos y sentires musicales diversos, tanto como la diversidad de visiones del universo que coexisten en este territorio. De entre todo aquel mundo de mundos fueron apareciendo especificidades y variantes, hasta que el zapateado se mostró a sí mismo como la mayor constante, sin la necesidad de recurrir a complejos análisis o sistemas de clasificación. Simplemente estaba ahí. Entonces iniciamos una pesquisa, grabando e identificando ejemplos en cada lugar en donde teníamos la oportunidad de estar. Sin embargo, fueron apareciendo otros géneros cuya existencia nos sorprendió, como los huapangos y algunos vestigios de jarabes, los cuales, por convivir en la fiesta con los zapateados, además de tener características musicales en común, hemos decidido llamar géneros afines.

Aquí se nos presentó otra dificultad, pues inició el proceso de identificación de las categorías locales y ordenarlas de manera que fueran funcionales para el trabajo de investigación. Así había que diferenciar entre “son” y “sonecito”, y entre huapango chol y huapango tzeltal, si es que existían tales diferenciaciones. De hecho, en un principio se pensó titular al presente texto “zapateados, huapangos y jarabes de Chiapas”. Sin embargo, con el paso del tiempo pudimos constatar al zapateado como un eje articulador en torno al cual se vinculaban otros “géneros afines”.

De esta manera, presentamos en este trabajo una selección de materiales recopilados que dan muestra de este género musical y dancístico. Como toda selección, es parcial, y da fe de pequeños fragmentos de grandes tradiciones, pero permite visualizar al zapateado y sus géneros afines como puntos en común. Se eligieron exclusivamente ejemplos de origen indígena, ya que, hasta donde hemos podido apreciar, el zapateado mestizo funciona a partir de caracteres musicales y sociales específicos, lo que haría difícil una visión de conjunto en esta primera aproximación. La selección de ejemplos zoques, tzeltales, tojolabales, choles y chiapanecas fue un tanto arbitraria, y obedeció más a las posibilidades que habíamos tenido hasta hace algunos meses de acceder a comunidades y músicos pertenecientes a estas etnias.

El trabajo de transcripción, por su parte, presentó las dificultades propias, ya que en la mayoría de los casos los instrumentos no se sujetan a la afinación temperada, en ocasiones ni siquiera a alguna escala europea, por lo que tuvimos que hacer adecuaciones de ritmo, melodía, tonalidad y afinación para ceñirnos al pentagrama. Sin embargo, hemos procurado mencionar en el texto estos aspectos.

Cabe aclarar que, dado que el estudio se ha hecho siguiendo la disciplina de la etnomusicología, los géneros abordados son abordados desde la perspectiva musical básicamente, quedando lo dancístico en algunas menciones limitadas.

Esperamos, pues, que este trabajo contribuya en algo a la difusión y conocimiento del zapateado indígena de Chiapas, no solo en el ámbito de la investigación etnomusicológica o dancística, sino de la música y las tradiciones en general.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Febrero de 2005



## El paisaje cultural de Chiapas

El panorama cultural de Chiapas se abre extensamente a partir, en primera instancia, de su vasto territorio de casi 75,000 km<sup>2</sup> dividido en 119 municipios, con ecosistemas sumamente variables, desde el bosque y pastizal hasta la selva y el manglar. Se reconocen nueve regiones fisiográficas, cada una subdividida a su vez por elementos tanto físicos como culturales e históricos.

### *Regiones fisiográficas de Chiapas:*

1. Llanura costera del Pacífico:
  - a. Soconusco
  - b. Región Istmo–Costa, también conocida como El Despoblado.
2. Sierra Madre de Chiapas:
  - a. Vertiente nororiental
  - b. Región de Motozintla o Mariscal.
3. Depresión Central:
  - a. Valle del Grijalva
  - b. Las Tierras Bajas
  - c. Región Fronteriza México–Guatemala
  - d. la Meseta Central, que incluye a su vez a los Chimalapas.
4. Las Montañas Centrales:
  - a. Comunidades del Sur y las Terrazas de Las Rosas,
  - b. Llanos de Comitán y las Margaritas.
  - c. Montañas zoques
  - d. Altos de Chiapas
  - e. Región Norte

- f. Selva Lacandona, subdivida a su vez en las Cañadas y Marqués de Comillas
- 5. Las Llanuras del Golfo:
  - a. Llanuras de Pichucalco y Reforma.
  - b. Llanuras de Palenque



*Paisaje de los Llanos de Las Margaritas*

Históricamente, Chiapas se ha construido a partir de la presencia de múltiples grupos humanos de diversas extracciones lingüísticas, la mayor parte mayas que “hablaban por lo menos seis de las treinta lenguas de esta familia del sureste de México y Guatemala” (García de León, 1999:32). Por otra parte, en el occidente se asentaban los zoques, cuya lengua pertenece a la raíz mixe-zoque-popoluca, extendiéndose en el siglo XVI hasta la costa de Tabasco y el sur de Veracruz. Los chiapanecas, por su parte, se ubicaban en el centro del estado, en la región de Chiapa (hoy Chiapa de Corzo) y la rivera del Río Grande (hoy Grijalva), y el actual territorio de la Frailesca, conocido entonces como el valle de Cutilinoco (*ibid*:33). A esto debemos sumar las incursiones nahuas que se dieron desde mediados del siglo XII, y que se vio alimentada por la expansión comercial, tributaria y militar de Tenochtitlan, de donde deriva la toponimia de múltiples localidades, incluyendo la de la actual capital, Tuxtla Gutiérrez.<sup>1</sup> Con la conquista española este mapa se modificó drásticamente, ya que incluyó no solamente a los europeos peninsulares dominantes, sino además a los grupos de negros africanos insertados en las fincas como fuerza de trabajo, y cuya trascendencia musical es tan grande que determina buena parte de la identidad Chiapaneca contemporánea. Además de ello, en Chiapas se han establecido comunidades extranjeras Alemanas, Libananesas, Japonesas, Chinas y Húngaras, entre otras, que han participado en menor medida en la conformación compleja del paisaje cultural de la entidad.

Actualmente Chiapas es el segundo estado con más hablantes de lengua indígena en la República Mexicana, con 809,592, distribuidos en más de cincuenta lenguas, entre las cuales se identifican doce originales del territorio:

---

<sup>1</sup> Tuxtla deriva del náhuatl *tochtlan*, “lugar de conejos”, que a su vez fue una traducción de *coyatocmó*, o “lugar de la casa del conejo”, en lengua zoque, original del lugar.

<b>Lengua</b>	<b>Total de hablantes<sup>2</sup></b>
Tzotzil	291,550
Tzeltal	278,577
Chol	140,806
Zoque	41,609
Tojolabal	37,667
Kanjobal	5,769
Mame	5,450
Chuj	1,458
Jacalteco	453
Cakchiquel	132
Lacandón	4
Mochó	No reportado por el censo

Estos datos son apenas una lejana aproximación a la realidad cultural debido a los criterios utilizados en el censo, ya que, por ejemplo, la cifra de cuatro personas que hablan la lengua lacandona es completamente irreal, ya que sabemos bien que aún existen decenas de familias que lo hacen.

Si bien han existido múltiples intentos de regionalización siguiendo criterios culturales, oficialmente el estado se divide en nueve regiones económicas (ver mapa):

I	Centro
II	Altos
III	Fronteriza
IV	Frailasca
V	Norte
VI	Selva
VII	Sierra
VIII	Soconusco
IX	Istmo-Costa

En el presente trabajo manejaremos esta última, aún cuando también se mencionarán ocasionalmente otros criterios de regionalización, fundamentalmente etnográficos. Los ejemplos seleccionados pertenecen a las regiones Centro, Fronteriza y Selva.

---

<sup>2</sup> Según el XII Censo General de Población y Vivienda 2,000.



## Las Culturas Musicales de Chiapas

Evidentemente la diversidad cultural de Chiapas se ve expresada plenamente en la música, o mejor dicho «las músicas» que participan en la vida de los diversos grupos. En este panorama encontramos a la marimba como el instrumento con mayor difusión y aceptación en el estado, tanto que ha sido tomado como símbolo estatal al grado de que se lleguen a negar otras opciones distintas, por supuesto mucho más para los casos de la música indígena. Sin embargo, aún que se tiene a la marimba como emblema, se le conceptúa más como un objeto que como un instrumento vinculado con la música y las formas culturales propias, sino que la “música de marimba” puede incluir desde un tradicional sonecito hasta cualquier canción de moda, e inclusive diluirse en medio de una orquesta, entre trompetas, saxofones, trombones, bajo eléctrico y batería. Así, no se sigue un criterio musical, sino que basta la presencia del instrumento para que un evento sea considerado como chiapaneco.

Esta visión ha anulado también la participación en la construcción identitaria de otras músicas, más aún de las pertenecientes a grupos indígenas, que en el mejor de los casos son retomadas para llevarlas a los escenarios como objetos “típicos”, si no es que completamente tergiversadas por los ballets folklóricos. Sin embargo, la variedad y riqueza de dicho mundo sonoros contienen es sumamente diversa, siempre manteniendo un vínculo entre la música y las prácticas rituales, y en donde aún la alegría es una forma de orar.

Chiapas se vislumbra, pues como un semillero de tradiciones musicales, dancísticas y de cualquier otro tipo, pero en un panorama tan complejo que no puede ser visualizado en un conjunto de manera inmediata. Sin embargo, al recorrer algunas regiones del territorio hemos podido identificar al zapateado como una constante, con variables instrumentales, rítmicas, de repertorio, de

denominación, así como del contexto en que se generan. Por supuesto que nos parece destacable mencionar que esta difusión del género del zapateado va mucho más lejos de los límites estatales: en Tabasco, de hecho se le considera como el género estatal, y hemos tenido referencias de la práctica de las famosas jaranas características de la península maya en Palizada, Campeche, bajo el mismo nombre de zapateados, por lo que las posibilidades de investigación del tema se extienden muchísimo más allá de lo que aquí se menciona.

Al lado del zapateado encontramos otros géneros cuya existencia ni siquiera ha sido reconocida por los investigadores, mucho menos por el público en general, como son los huapangos indígenas en las tradiciones chol y tzeltal. Además, aún se puede identificar claramente la fágil supervivencia del jarabe, cuya práctica no había sido reconocida hasta ahora, pero que sigue viva en una gran variedad de piezas populares de amplia difusión en la actualidad.

## Antecedentes históricos del zapateado y el jarabe

El origen del zapateado de Chiapas lo podemos encontrar en el zapateado español, baile Andaluz clasificado como *jondo*, enfocado en destacar el virtuosismo de los pies, al grado que existen datos que determina que todavía a mediados del siglo XIX se ejecutaba sin ayuda de la guitarra, sino que simplemente se le acompañaba con las palmas de las manos y un báculo (Caballero, 1957:40).

En México el zapateado español convivió entre los siglos XVII y XVIII con muchos otros géneros como folías, canarios, pasacalles, minués, seguidillas, fandangos, jotas, jácaras, zarabandas, zarambeques, chaconas, tarantelas, etc. Estos géneros fueron tomando forma particular en cada una de las regiones de nuestro país, y poco a poco se aglutinaron, dando origen a las variantes del son particulares a cada región. Pruebas de tal proceso en Chiapas son zapateados y sones como el “Fandango” y el “Canario” que registra Eduardo J. Selvas hacia mediados del siglo XX en la región de la Valdiviana, en el actual municipio de Cintalapa. Otro ejemplo al respecto lo encontramos en la ciudad de Ocozocuahtla, de tradición zoque, cabecera del municipio del mismo nombre, en donde los sones de “pito y tambor” que acompañan a una danza cuando ésta se traslada en la calle reciben el nombre de “pasacalles”, sin que necesariamente la música corresponda a dicho género.

En la segunda mitad del siglo XVIII el zapateado pasó a formar parte del jarabe, entendido como *suite*, es decir, como una serie de bailes que se agrupan en una misma pieza. Guillermo Prieto menciona que hacia 1830 el jarabe constaba de cinco partes: introducción, copla, zapateado y estribillo (Escorza, 1992:19). En ese periodo, y durante el siglo XIX este género se difundió por el actual territorio nacional, y debe ser la época de su arribo a la entonces Provincia

de Chiapas. Se puede suponer un arribo tardío a este territorio de los géneros de música y baile debido a que Chiapas no contaba con un intercambio comercial considerable con el resto de la Nueva España, además de que pertenecía oficialmente a la Capitanía General de Guatemala, no siendo hasta 1824 que pasa a formar parte de la Federación mexicana.

Entonces, el zapateado y el jarabe se debieron incorporar a Chiapas en el transcurso de la primera mitad del siglo XIX. Desde el siglo XVII se establecieron estancias que fueron poco a poco apoderándose de las tierras comunales, y que con el paso del tiempo crecieron hasta conformarse haciendas y fincas dedicadas a la ganadería, como actividad fundamental, al lado de la agricultura y la producción de añil. Esta última actividad vivió una crisis hacia fines del siglo XVIII que propició un incremento ganadero.

Las fincas, como espacios sociales, generaron una interacción entre grupos negros y mulatos, al lado de indios “naboríos” (sirvientes de campo), por supuesto dentro de un sistema vertical que tenía en la cúspide al patrón. Ahí el diálogo entre los grupos fluyó en varias direcciones, ya fuera que las estructuras tradicionales se vieran reflejadas en la organización interna, o bien que el patrón impusiera elementos culturales y religiosos que, al ser apropiados por el personal a su servicio, fueron adecuados a su propio bagaje y contexto (García de León, 1999:112-133). En ese flujo se debió haber gestado el zapateado, incorporándose como un elemento “ladino” que recibió los elementos indígenas y mulatos de acuerdo a las propias condiciones de cada latitud. Si bien entonces el zapateado fue introducido por los grupos mestizos o

El jarabe,  
cuadro de  
Guadalupe  
Rincón  
Gallardo de  
Tornel. 1853.



descendientes hispánicos, en el transcurso de la primera mitad del XIX se separó de los estratos sociales más acaudalados, quedando como un género fundamentalmente popular, a la vez que los patrones, quienes muchas veces administraban las fincas desde las ciudades como Tuxtla, Ciudad Real (San Cristóbal de las Casas) o Comitán, adoptaban las modas europeas y bailaban valeses, mazurkas y polkas. Esto queda patente en la historia del teatro Emilio Rabasa, de Tuxtla, el cual desde su fundación en 1883 (entonces Teatro Municipal) dedicó sus programas a zarzuelas, valeses y música romántica Europea y de autores mexicanos como Ricardo Castro, interpretada por bandas, orquestas típicas e incluso marimba (a partir de 1905). No fue hasta 1929 que se refiere un baile en que el guberndor baila *El rascapetate*, *El cachito*, y otros



«sones regionales», lo cual indicaba una vuelta de las élites al zapateado y a los jarabes, los cuales, por influencia del nacionalismo imperante en México, el cual era catalogado «La Vanguardia», un semanario local, como «el baile nacional» (Castañón, 1947:221).

Por supuesto que esta difusión no obedeció de ninguna manera a criterios territoriales políticos, y fue muchísimo más allá del territorio chiapaneco, abarcando también los actuales estados de Tabasco y Campeche, y muy posiblemente encuentre parentesco directo con la jarana peninsular, básicamente en su versión de “6 x 8”, e inclusive con el zapateo criollo cubano, propio de los guajiros.

Desgraciadamente no tenemos mayores datos que nos permitan por lo pronto vislumbrar una historia de los huapangos, pero podemos suponer que tuvo un desarrollo similar y más o menos paralelo con respecto a los otros dos géneros, principalmente basándonos en las afinidades y proximidades que revisaremos en el siguiente apartado.

## **Zapateados y géneros afines**

### **Definiciones y descripciones tipológicas**

El zapateado en Chiapas<sup>3</sup> ocupa un lugar de gran importancia, dado que es el género más extendido y con más variantes en el estado, al lado, por supuesto, de las danzas indígenas o de origen indígena. La relevancia de dicho género aparece cuando, más allá de la marimba, lo vislumbramos en las bandas de viento, en los conjuntos de cuerda, en el pito y el tambor, en los conjuntos modernos de teclado electrónico, entre zoques, tzeltales, tojolabales, choles, mames, mestizos y afromestizos, bailado entre tragos de posol o “comiteco”, o confundido entre el humo de estoraque frente a las cruces de la devoción. Únicamente ha habido dos grupos indígenas entre los cuales no hemos podido identificar la presencia de este género: los lacandones y los tzotziles. El primer grupo se caracterizó históricamente por vivir en un relativo aislamiento de los grupos europeos, principalmente por las dificultades para el acceso a la selva, lo cual queda plasmado en una cultura con un fuerte arraigo indígena, tanto que no ha sido hasta las últimas décadas que se han podido incorporar algunas doctrinas cristianas en la región. En lo que respecta a los tzotziles, el fenómeno resulta sumamente peculiar, ya que aún cuando existieron fincas ganaderas en la zona, no se logró la difusión de los zapateados entre este grupo. Hemos podido identificar una comunidad tzotzil que practica el género, pero este caso excepcional puede obedecer a un intercambio con grupos tojolabales, ya que la dotación de tambores que utiliza es muy similar a la de aquel grupo.

Al lado del zapateado, sin embargo, se desarrollaron otros géneros, los cuales pueden tener características musicales comunes, como el huapango, en cuyo caso las diferenciaciones han sido establecidas más bien a través de

---

<sup>3</sup> Dada su gran variedad no podemos utilizar genéricamente el término de zapateados chiapanecos, como se hace en entidades como Tabasco.

procesos sociales identitarios. La identificación de jarabes también nos ha permitido construir un sistema musical en el cual históricamente el zapateado ha participado, y que dada su preminencia actual, funge como eje fundamental. Es por ello que hemos catalogado al huapango y al jarabe como géneros afines al zapateado.

### Zapateados y sonecitos



*Parejas bailando el zapateado en Tuxtla Gutiérrez. Nótese las parejas de mujeres.*

El zapateado es un género músico–dancístico siempre instrumental caracterizado por un ritmo vigoroso en compás de 6/8, o la combinación sesquiáltera de 6/8 con 3/4. En algunas variantes, principalmente en algunos ejemplos indígenas, se utiliza un *tempo* algo más mesurado que puede llegar a sugerir un compás de 6/4. En su gran mayoría se encuentran en modo mayor, habiendo algunos pocos en modo menor, principalmente dentro del repertorio de la marimba. Entre la población mestiza es bailado por parejas mixtas,

aunque no es extraño ver que si en una fiesta las mujeres no son convidadas a bailar formen parejas entre ellas. Entre la población indígena varía entre los distintos grupos y comunidades, de acuerdo a las propias costumbres.

En el centro del estado se les llama también “sonecitos” tanto entre la población mestiza como entre la indígena, siendo en algunas comunidades el término preferido. Sin embargo, no hemos identificado ningún caso en que este vocablo sustituya completamente al de “zapateados”, siendo siempre sinónimos.

Si bien el zapateado no se canta, anteriormente se acostumbraba la interpretación de copla, principalmente cuartetos, a través de las “bombas”, versos reverenciales, amoroso o jocosos que se declamaban en las fiestas por hombres o mujeres, tradición que se encuentra extinta en la actualidad en la mayoría de las regiones del estado. Hasta este momento sólo podemos identificar su uso en comunidades tojolabales del municipio de las Margaritas.

El uso de bombas nos permite vincular al zapateado de Chiapas con sones como el “fandanguito” de la tradición jarocho, o su variante tabasqueña (Santamaría, 1985:48), así como con el “Fandanguito bombeo” de Santo Domingo, Cuba y Puerto Rico (García de León, 1993:22). Por supuesto que el

uso de bombas establece una relación directa con la jarana característica de la península de Yucatán.

Siguiendo un criterio de origen y difusión, podemos clasificar los zapateados en Chiapas en cuatro grupos básicos:

1. *Zapateados estatales*: Se puede definir como “estatales” a los zapateados más difundidos que son interpretados por marimbas, marimbas orquesta, bandas, conjuntos de cuerdas, algunas agrupaciones de pito y tambor, y los conjuntos modernos de teclado electrónico. Dentro de ellos tenemos los de antigua tradición, como “El sapo”, o “Aires del Coatán”, al lado de otros de autor conocido, como “El pijiji”. Muchos de estos zapateados, sin embargo, son identificados con regiones del estado en particular, máxime que muchos de ellos están dedicados a ciudades o regiones específicas, como por ejemplo “Sones de Ixtapa y Soyaló”. Sin embargo, los consideramos “estatales” dada su amplia difusión, la cual de hecho llega a ser un motivo gratificante para los autores, ya que es de gran orgullo llevar el nombre de su localidad a otras zonas dentro y fuera del estado.
2. *Sones de danza*: Son zapateados que son identificados como tales, pero que forman parte del conjunto de piezas o “sones” que conforman una danza indígena o de origen indígena. Como ejemplo de ellos tenemos el zapateado de los *Parachicos* de la región de Chiapa de Corzo, Acala y Suchiapa; sones de la danza de *Motekzu*, de los zoques de Copainalá; o los sones de la danza *Tonguyetzé* de Tuxtla Gutiérrez (ver corte 2 del disco compacto); zapateado de la danza de la reinita, de Suchiapa (corte 10).
3. *Zapateados locales*: son aquellos que se interpretan exclusivamente en localidades específicas. Son característicamente indígenas, y en este contexto, como veremos con detalle más adelante, tienen un fuerte carácter religioso. Dentro de este grupo podemos considerar los cortes 1, 4, 5, 7, 8 y 9 del compacto.
4. *De nueva incorporación*: Tal vez el término “nueva” no sea el más preciso, dado que desconocemos su antigüedad en Chiapas. Dentro de este grupo de zapateados tenemos sones de otras regiones de México, o bien piezas de otras tradiciones musicales nacionales o extranjeras, que se han incluido en los repertorios de diversas agrupaciones. Entre ellos destacan “El Querreque” (ver corte 6), originario de la huasteca, “El

sinaloense”, justamente de aquel estado, o piezas del folklore andino, como el “Pájaro Chogüí”, o “Yo vendo unos ojos negros”, de la República de Chile.

Por supuesto que esta clasificación no es absoluta, ya que llegan a haber entrecruzamientos, ya que ocurre, como un ejemplo, que el zapateado de los “Parachicos” se toca por marimbas fuera del contexto de la danza, o por el contrario, es común ver que estos danzantes bailen durante la fiesta cualquier zapateado que se esté escuchando.

### **Huapangos**

Género propio de los grupos tzeltales y choles de la región selva. Musicalmente son muy similares a los zapateados, o de hecho podríamos decir que idénticos, hasta donde hemos podido percibir. Sin embargo existe una diferenciación en la manera en que las personas se identifican con la música, de tal forma que los zapateados son considerados la música propia de la comunidad, mientras que los huapangos identifican, en algunos casos, a los zapateados que se han insertado en la comunidad. Por otra parte, entre los choles existe una diferenciación dancística, ya que los zapateados se bailan individualmente, mientras que los huapangos por parejas mixtas. Una diferencia más queda marcada en algunas comunidades tzeltales en las cuales el zapateado es fundamentalmente religioso, mientras que el huapango es profano (corte 6).

### **Jarabes**

Si bien no se encuentra información escrita respecto a la presencia de los jarabes en el estado de Chiapas, hasta este momento hemos podido identificar dos ejemplos en la región zoque. En ambos casos el jarabe consta de un conjunto de piezas que se agrupan en una sola obra, a la manera en que ocurría en los siglos XVIII y XIX. Los dos ejemplos son preservados tan solo por sus ejecutantes, sin ser del conocimiento o uso popular, por lo que podríamos afirmar que el género de los jarabes, como tal, se encuentra extinto en Chiapas. No obstante, existe una gran cantidad de “sones” que, si bien son identificados como tales, en realidad presentan estructuras propias del jarabe, como el caso

del famosísimo *rascapetate*, pieza chiapaneca por excelencia, los cuales presentan combinaciones de melodías y géneros que sugieren un antecedente en este género.

El jarabe muestra una diferencia fundamental con el género del zapateado, ya que es cantado, a diferencia del segundo que es puramente instrumental.

Rubén M. Campos, en su libro *El folklore musical de las ciudades*, editado originalmente en 1930, presenta “85 composiciones para piano cuyas melodías están intactas”. Entre estos ejemplos presenta, bajo el número 8 un jarabe que tiene la indicación “Chiapas”, sin indicar más. Lo que presenta es, en efecto, una pieza de este género con cinco secciones, sin texto para cantarse en ninguna de ellas (Campos, 1995:308-309). Esta pieza puede servir también como testimonio de la existencia en la primera mitad del siglo XX del jarabe en Chiapas. Desgraciadamente, no precisa más la fuente de que se valió para esta transcripción.

### **Acerca de los Sones Chiapanecos**

Como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, el elemento musical que ha sido tomado como parte de la construcción de la identidad chiapaneca es la marimba, sin considerar a ningún género musical como característico de un parte considerable de la población de la entidad. Algunas personas llegan a mencionar a los “sones chiapanecos” como ese género particular. Sin embargo, este concepto incluye mucha música que se ha generado en el estado para la marimba, sea a través de la tradición oral o compuesta por autores conocidos, e incluso alguna compartida con regiones como el istmo de Tehuantepec.

En términos tipológicos el complejo de los “sones” resulta ambiguo, ya que incluye géneros derivados de los bailes de salón decimonónicos, como valeses, mazurcas, plkas, schotises, pasodobles, etc., algunas melodías indígenas, piezas instrumentales compuestas fundamentalmente para marimba y zapateados.<sup>4</sup>

Así, el son chiapaneco, más que un género es un complejo de géneros vinculados entre sí a través de ser constructores de la identidad musical en el

---

<sup>4</sup> Un ejemplo lo podemos ver en el Catálogo (primario) (*sic*) de la Música Popular Chiapaneca, de César Pineda del Valle (1990), en el cual aparecen clasificadas como sones piezas de la más diversa índole, incluyendo música de danzas tradicionales, lo que muestra la indeterminación de este concepto.

estado, principalmente a partir de grupos de población mestiza asentados en su mayoría en las principales zonas urbanas del estado. De esta manera, y reforzados por los grupos de danza folklórica de la entidad, los sones se han convertido en la música oficial de Chiapas. Es por esta inexactitud que no hemos tomado a esta categoría como manejable para el presente trabajo.

## El zapateado y la algarabía

Existen muchas formas y motivos para hacer música y bailar. Se danza para rezar, para pedir y para ofrecer, y por supuesto, se danza para celebrar. El caso específico del zapateado de Chiapas, y no solamente para el caso indígena, está marcado por la algarabía. El momento del zapateado es generalmente una cúspide, una catársis en donde se desborda la alegría. El zapateado religioso va acompañado de “vivas” a los santos y las personas, de bromas y risas, y muchas veces de brindis que podemos llamar “ceremoniales”, ya que se hacen a través de cargos religiosos.

Ejemplo de esta algarabía era la práctica que antiguamente se hacía de decir *bombas*, versos chuscos y hasta picarescos que se decían después del grito de “¡bomba!” que indicaba a los músicos que dejaran de tocar. Esto, sin embargo, se encuentra ya desaparecido. Hasta este momento de la investigación solamente hemos encontrado una comunidad tojolabal en donde se sigue con esta costumbre.

Otro ejemplo que puede facilitar la visualización del especial carácter alegre de los zapateados es el *difuntillo*, zapateado zoque que era tocado con jaranita y se bailaba en el panteón después de haber enterrado a un niño, lo cual expresaba la alegría de las personas porque el niño ya no iba a sufrir los menesteres de la vida.



*Parachico de Chiapa de Corzo*



## El zapateado y el fin de ciclo

El género de los zapateados, además de estar caracterizados por la algarabía, juega un papel fundamental en las estructuras festivas y ceremoniales. Su ejecución no ocurre de manera azarosa, sino que siempre cumple una función específica, principalmente en el centro del estado: marcar el final de un ciclo o de un acontecimiento. Vemos así como una constante la aparición del zapateado en el final de un evento, sea una danza, una fiesta o una ceremonia. Ya mencionamos antes, cómo en las celebraciones populares participa en el “fin de fiesta”, y después de las actividades ceremoniales, en el caso de las fiestas de carácter religioso. Para el caso de las danzas, si todos los “sones” no son zapateados, entonces éstos aparecerán siempre al final.

Antes ya hablamos de la participación de los zapateados al final del Baile zoque de Pastores y la danza de Parachicos. En este segundo ejemplo, después de una semana de celebraciones, el último día de la fiesta se concluye con un zapateado del “patrón” de los Parachicos, dirigente y músico que acompaña al contingente.

Entre los zoques de Tuxtla destaca la danza conocida como *Tonguyetzé* (*tonguy*, “fierro”; *etzé*, “baile” o “danza” en zoque), también conocido como Baile de Espuelas o Baile de Octava (corte 2), formado por doce sonecitos o zapateados. Se ejecuta justamente en la “Octava de Corpus”, es decir, el jueves y viernes posteriores al jueves de Corpus marcando el final de las celebraciones al Santísimo Sacramento realizadas por el grupo, y que inician, por supuesto, el jueves de Corpus, con la danza de *Nazetzé* (*Naz*, tierra), Baile de la Tierra o de la iguana. Entonces, el *Tonguyetzé* está marcando el cierre de las celebraciones, formando un novenario.

Este mismo grupo baila el *namanamá* (*namá*, pequeño o menudo), también conocido como *menudito*, cuando se realiza el cambio de un cargo,



«Bailes»  
(danzantes)  
de Pascua y  
priostes  
bailando el  
Namanamá  
con las  
madrinas

sea de un mayordomo, prioste o albacea. Los dos primeros cargos duran tres años, y el tercero es indefinido. Al concluir su ciclo, el día de la fiesta de la imagen custodiada, se realiza un ritual conocido como La floreada, en el que el carguero entrante “recibe la flor” o es “floreado”, es decir, recibe el cargo. En la ceremonia participan exclusivamente los cargueros de la Mayordomía correspondiente, mismos que al final de la fiesta bailan el

*namanamá*, el cual marca tanto el final de la fiesta, como del ciclo de servicio del cargero. El *namanamá* también es bailado en la fiesta del 24 de diciembre, después de la participación del baile de pastores. En esa ocasión las tres “madrinas” de los “niñitos del Belén”<sup>5</sup> bailan con los pastores, además de que se incorporan otros cargueros como priostes, priostas y mayordomos en el baile. Dentro del ciclo festivo anual, esta es la última festividad que se da, cerrando así el año con un zapateado vigoroso, durante el cual se echan “vivas” y se hacen bromas, mostrando la algarabía y entusiasmo por la “nacida” de los niñitos.

En Suchiapa, durante la fiesta de Corpus, salen dos danzas: la de El Gigante, también conocida como del *kalalá* (siervo en lengua chiapaneca)<sup>6</sup>, aludiendo al venado, uno de los personajes que en ella participan, y la danza de *La Reinita* (corte 10). Esta última consta de dos partes: la “reverencia” y el “llanito”. La primera se baila solamente en las iglesias y ermitas, mientras que la segunda en las casas particulares que piden que la danza visite sus altares. La “reverencia” consta de dos sones, y el “llanito” de cuatro, pero en ambos casos, al concluir se debe bailar un zapateado o sonecito, el cual no está considerado como parte del cuerpo de sones básico, sino que es un complemento, tanto que no existe un solo zapateado para ser ejecutado, sino varios, entre los cuales elegirán los músicos. En la misma localidad, otra de las fiestas más importantes es la de la Santa Cruz, la cual comienza desde el 27 de abril y concluye el 3 de mayo, día dedicado a esta advocación en el calendario católico. Durante todas estas fechas se realizan una serie de ceremonias y rituales, pero el último día la celebración consiste en que los músicos de tambor

<sup>5</sup> Cada niño corresponde a una de las Vírgenes que se encuentran en la iglesia de Copoya.

<sup>6</sup> La lengua Chiapaneca se encuentra hoy en día extinta.

<sup>7</sup> En la antigua región chiapaneca, y en algunas comunidades zoques, se le llama “misterios” al conjunto de piezas dedicadas a una advocación: misterio de San Juan, misterio de la Virgen del Carmen, etc.

y flauta transversa de carrizo van tocando zapateados en todas aquellas casas en cuyos altares se ubique una Santa Cruz. En este caso, existe un son de “paseo”, y una pieza llamada el misterio de Santa Cruz<sup>7</sup> que se toca al final de éste, una vez que han entrado a alguna casa, iglesia o ermita en que se cuente con esta imagen, de pie frente al altar. Terminando se sientan los músicos y comienzan a tocar sonecitos. Algunos de ellos son propios de la localidad, y otros son adaptaciones de los zapateados populares que se escuchan en la marimba. Al mismo tiempo la familia les ofrece una copita de licor a cada músico y alguna bebida refrescante, como cerveza, agua de fruta, pozol<sup>8</sup> o refresco. En este caso los sonecitos no se bailan, sino que sirven netamente a la manera de alabados.

Así, vemos cómo el zapateado juega esta función de cierre, de conclusión, de fin de ciclo, aunque no necesariamente de despedida, ya que, en muchos casos, como este último, es seguido por un son “de camino” o “de calle” que marca la salida del grupo de músicos o danzantes de una casa, el recorrido por las calles, y la entrada a la otra. Hasta donde hemos preguntado a los músicos al respecto, no hemos recibido una respuesta concluyente que no apunte nuevamente a la función de algarabía del género.

---

<sup>8</sup> Bebida tradicional de maíz reventado. En Suchiapa existe una variante preparada con achiote conocida como *nambimba*.

## Zapateados indígenas de Chiapas

El amplísimo mundo de la música y la danza tradicional se encuentra inmerso en un sistema complejo de símbolos y significados llamado cultura, de tal manera que cada expresión cobra significación a partir del propio entorno natural, social, de pensamiento y emociones en que funciona. De esta manera existe un vínculo directo entre una manifestación de música o de danza y el evento en que se presenta. Así, por lo menos para el caso de México, se han diferenciado dos formas dancísticas tradicionales: el baile y las danzas. Según diversos autores, el primero es de carácter profano, que se baila generalmente por parejas, aunque puede tener otras estructuras, lo que le da una connotación más o menos individualizada; no tiene una coreografía ni secuencia de pasos establecidas, y las parejas se desenvuelven de manera independiente las unas de las otras; no utiliza una indumentaria específica para el baile; no sigue un argumento, propiamente, ni la música un orden riguroso y se vincula con el ámbito festivo, con la alegría. Como ejemplo de bailes tenemos los sones de las diversas regiones de México (planeco, jarocho, calentano, huasteco, etc.) y otros géneros vinculados con ellos, como la chilenas, y por supuesto, el zapateo tabasqueño, la jarana yucateca y el zapateado mestizo de Chiapas.

Las danzas, por su parte, son expresiones fundamentalmente religiosas que se conforman por personajes establecidos con indumentaria específica y que siguen, muchas de las veces, una línea argumental; las piezas musicales, llamadas muchas veces “sones”, tienen un orden perfectamente establecido, al igual que los pasos y coreografías para cada uno de ellos; se encuentran imbuidos en un sentir comunitario en el que cada danzante es parte del todo, y son una forma de adoración u ofrenda a alguna entidad sobrenatural. Para el caso de Chiapas existe una gran variedad de ejemplos, entre los más conoci-

dos los Parachicos de Chiapa de Corzo, el Kalalá de Suchiapa y el Bolonchón de los Tzotziles de los Altos.

Sin embargo, esta distinción se rompe a veces, se mezcla en otras, para el caso específico de los zapateados indígenas de Chiapas, ya que, formalmente, sigue las estructuras propias del baile: se baila por parejas, sin una indumentaria específica ni personajes, y se vincula fuertemente con la alegría. Sin embargo, cumple un punto fundamental de las danzas: es una adoración, un ofrecimiento del cuerpo en movimiento para pedir o agradecer favores a los santos o a otras advocaciones. Este carácter religioso es el que marca la diferencia fundamental entre el zapateado indígena y el mestizo en Chiapas. Como hemos visto en la clasificación propuesta más arriba, son fundamentalmente los zapateados locales los que se ejecutan para la adoración. Excepción de ello pueden ser algunos otros zapateados, sean estatales o de reciente incorporación, que son tocados por los conjuntos de marimba o bandas de viento para acompañar algunas procesiones religiosas, e incluso cortejos fúnebres, aunque esto ocurre en comunidades mestizas, además de que los músicos son contratados para la ocasión, lo que hace que no necesariamente exista un vínculo directo entre el repertorio y la ceremonia.

Es evidente que aquellos zapateados que forman parte de los sones de una danza tienen también este valor religioso. Sin embargo, aún en algunos de estos casos, principalmente en el centro del estado, el zapateado es concebido de manera diferente al resto de los sones de la danza, es decir, no es propiamente un “son”, sino un “sonecito”, un zapateado. Como ejemplo de ello podemos ver la danza de Parachicos, de Chiapa de Corzo, en la cual se tocan dos piezas fundamentalmente: el *acompañamiento*, que se toca para que el grupo de danzantes vaya por la calle, entre a la iglesia y desarrolle su danza, y el *zapateado*, que marca el final de la visita a la iglesia. Cuando comienza el zapateado, los danzantes sueltan su sonaja o *chinchín*, y bailan sin él, lo que marca la diferenciación clara entre el son de danza y el zapateado. Mismo caso el del Baile de Pastores de los Zoques de Tuxtla, que consta de ocho sones, tras los cuales se tocan tres zapateados. En el último de ellos ocurre al igual que entre los Parachicos: los danzantes dejan que su sonaja cuelgue de la muñeca, lo que indica nuevamente una diferencia entre esta sección de la danza y las demás.

Por otra parte, el zapateado indígena se caracteriza por el uso de frases introductorias, a manera de “registros” o “llamadas”, que consisten en melodías a *tempo libero* que son acompañadas con rasgueos de guitarra o golpes

de tambor con la misma libertad, hasta que se “declara” la melodía e inician a tocar a *tempo* estricto (ver “*la despedida*”, corte 7).

Otro elemento propio del zapateado indígena es el claro sentido de pertenencia que genera en las comunidades. El hecho de que en este ámbito el zapateado sea fundamentalmente local propicia que sea un elemento de cohesión entre la población, lo que también ve reforzado por el carácter religioso del género, ya que entonces no se está hablando solamente de la música propia, sino también de la música de los santos. En este sentido la gente ubica sus propios zapateados frente a los de otras comunidades. “Cada pueblo tiene su sonido” dice Juan Hernández Sántis, músico tzeltal.

## Los ejemplos que se presentan

La selección de zapateados, huapangos y un jarabe que se presenta se ha realizado siguiendo variados criterios. Primero que nada, son parte del material recopilado en diversos viajes por el estado de Chiapas. Nos hemos restringido a cinco grupos indígenas básicamente: zoques, tzeltales, tojolabales, choles y mestizos de ascendencia chiapaneca, ya que corresponden a algunas de las regiones en las que hemos podido trabajar con más detalle. Cada ejemplo es representativo de un aspecto particular de la cultura musical que lo está generando, y en conjunto nos permiten tener una visión de conjunto de una parte del zapateado y géneros afines en Chiapas. En este sentido, los comentarios a las piezas no se han limitado a la presencia del zapateado, el huapango o el jarabe de manera aislada en las comunidades o grupos étnicos, sino que se ha procurado abordar estos géneros en el contexto mayor del sistema musical en que participa, además de los procesos identitarios en que están inmersos.

Las grabaciones han sido realizadas en condiciones variadas, ya sea en el contexto mismo de la fiesta (cortes 2, 7 y 10), o bien en los domicilios de los músicos, muchas veces con participación de danza al momento de la grabación (cortes 3 al 6, 8 y 9). El corte 1, *canané con frijol*, fue grabado en el propio domicilio del autor, a petición explícita del músico, quien quería conservar el registro sonoro de esta pieza.

En las cédulas que anteceden a los comentarios de cada ejemplo aparece un número, correspondiente al corte del disco compacto

Las transcripciones, por su parte, han requerido de un trabajo no solamente técnico, sino de valoración, ya que en muchos momentos las ejecuciones, afinaciones y estilos no se ciñen al sistema temperado, sino que hemos tenido

que hacer un trabajo de “traducción”, por así llamarlo, para adecuarlo al pentagrama. Las piezas se anotan en la tonalidad en que fueron grabadas, aún cuando dicho tono corresponda a la afinación elegida por los músicos al momento particular en que se realizó el registro, y aún cuando pudimos verificar que las posiciones utilizadas en los instrumentos era equivalente a tonalidades naturales. En este sentido, es común que los músicos tradicionales elijan afinaciones más graves, generalmente de uno hasta tres semitonos más abajo de lo común, por lo que si colocan una posición de Sol en la guitarra, la música se encuentre en Sol bemol o Fa, por poner un ejemplo. Esto explica, por ejemplo, que en las piezas choles encontremos en el violín notas imposibles de tocarse en la afinación común. En otros caso los instrumentos llevan afinaciones distintas a las convencionales.



## Zapateados y huapangos zoques

El grupo indígena zoque está asentado actualmente en el centro y norponiente del estado de Chiapas, y algunos grupos en Oaxaca. Lingüísticamente están afiliados a la rama Mixe-Zoque-Popoluca, no siendo una lengua mayence como se había planteado en tiempos anteriores.

Entre este grupo se utiliza indistintamente el término “sonecito” como sinónimo de zapateado, y hasta este momento no hemos encontrado ningún término en lengua indígena para designar a este género. Entre las comunidades ubicadas al norte del estado, en la sierra de Pantepec y municipio como Jitotol, Pichucalco y Socoltenango, los zapateados son piezas sueltas que se tocan y bailan para el esparcimiento. Sin embargo, en la centro del estado, desde Tecpatán hasta Tuxtla Gutiérrez, pasando por Copainalá, Ocozocuatla y San Fernando, estas piezas forman parte de distintas danzas, ya sea como son de despedida para cerrar el ciclo del baile, o bien como parte fundamental del baile.

En lo que respecta al jarabe, hemos podido identificar dos ejemplos interpretados actualmente. Uno es “el mosquito” (corte 3) que aquí se presenta, mientras que el segundo es tocado por don Julio Aquino, jaranista de 84 años de edad que radica en el pueblo de Copoya, municipio de Tuxtla Gutiérrez, quien narra que este ejemplo era común que lo tocaran y bailaran en la reunión que se organizaba después de una celebración religiosa, es decir, en el fin de fiesta. Su mujer, doña Serapia, de la misma edad, recuerda aún cómo se bailaba. Esta coincidencia, más alguna mención más que, por no poder precisar más no incluimos, nos muestran que el jarabe era un género común al centro del estado de Chiapas, por lo menos entre la población zoque.

## **Danzas y zapateados zoques de Tuxtla Gutiérrez**

Los zoques de Tuxtla Gutiérrez son un grupo que se ha fundido con el ambiente urbano de la capital del estado y ha olvidado en la cotidianidad su lengua y, en su mayoría, su indumentaria tradicional. Esto produce que sea difícil distinguir fácilmente a los miembros de este grupo dentro del cosmopolitismo tuxtleco. El primer criterio para ubicar a las personas zoques es la autoidentificación, es decir, el que ellos mismos se asuman como tales, fundamentalmente a partir de una herencia familiar y el culto a ciertas imágenes propias de las organizaciones tradicionales zoques. No son así extraños apellidos en lengua indígena como Cunjamá, Jonapá, Chandomí, Napavé, etc. Sin embargo, el espacio en el que se exalta mayormente la identidad zoque es en la fiesta, y a partir de un cocepto empleado de manera popular, tal vez poco consciente: el Costumbre. Así, todo aquel que es de Costumbre, o que hace el Costumbre, es admitido como parte de la tradición. El Costumbre incluye aspectos de culto a las imágenes resguardadas por las diversas agrupaciones religiosas zoques de la ciudad, así como la participación en algún cargo de ellas, la práctica de tradiciones gastronómicas, participación en fiestas y ceremonias, música y danza, e incluso la forma de saludar en una fiesta, entre muchísimas otras expresiones.

Actualmente se conservan vivas nueve danzas o “bailes”, como ellos las llaman. Toda danza zoque se debe “levantar”, es decir, bailarse por primera vez en el día de la celebración en algún lugar sagrado, sea una ermita o la casa de un carguero principal de la mayordomía. A cargo de la danza se encuentran el Primero o Primera Baile, según el sexo de la persona, quien debe concertar lugares y fechas de reunión, vigilar y preparar la indumentaria, acordar con los músicos que los acompañarán, y en general representar a la danza frente a la Mayordomía.

Para el caso particular de los zoques de Tuxtla, el zapateado llega a jugar un papel identitario fundamental, tanto así cuando se va a bailar el *namanamá*, o baile “menudito” exclusivo para principales del grupo, que la invitación que hacen los Priostes<sup>9</sup> hacen la invitación “¡vamos a hacer costumbre!”.

---

<sup>9</sup> Carguero encargado de procurar alguna imagen.

## 1. *Canané con frijol*

*Zapateado*

*Tuxtla Gutiérrez*

*Leopoldo Gallegos, Pito (flauta de carrizo).*

*Tamboreros no registrados.*



*Leopoldo Gallegos (izquierda) con grupo de tamboreros.*

Este zapateado o sonecito era propio de las celebraciones zoques de boda, y lo bailaban los novios después de la ceremonia. Actualmente persiste como un sonecito más, dada la extinción de los rituales matrimoniales a la usanza tradicional, y es constantemente representado por los ballets folklóricos en conjunción con la música usada para meter *joyonaqués* o “ramilletes”,<sup>10</sup> conocida como “metida de flores”. En conjunto, escénicamente se le ha denominado como la «Quema de la Candela», haciendo

referencia a un ritual en que las mujeres debían llevar velas. Sin embargo, esta representación muestra claras afectaciones al contexto original, según nos han comentado personas de los grupos tradicionalistas zoques.

El nombre alude a un platillo de la gastronomía tradicional, el *canané*, o tamal de masa salada revuelto con frijoles, el cual se servía durante la fiesta de boda.

La música es tocada con una flauta de carrizo de siete orificios, seis al frente y un octavador, el cual, curiosamente, no es desobturado en ningún momento. Esta flauta es conocida popularmente como *pito* o carrizo, y se acompaña con tambores, tantos como instrumentos y ejecutantes hayan. El tambor se fabrica de madera de San Felipe (*Gyroarpus mocinnoi*), y baquetas de “cinco negrito (*Comocladia Engleriana*), aunque actualmente han tenido que recurrir a otras maderas más fáciles de adquirir, o bien de más bajo costo. El parche se hace con cuero de venado, tensado con un sistema de cuerdas en «W» con aros de tensión.

La agrupación de pito y tambor es la que caracteriza a prácticamente toda la región zoque, con variantes constructivas regionales, pero conservando los elementos esenciales en cuanto a mecanismo de tensión y ejecución.

---

<sup>10</sup> Los *joyonaqués*, o “ramilletes”, son ofrendas hechas con flores y hojas cosidas entre sí para formar rodajas con dibujos como aves, un cáliz, etc. Son muy comunes entre las poblaciones zoques.

# Canané con Frijol

Zapateado

Zoque  
Tuxtla Gutiérrez

The musical score is written for three instruments: Pito, Tambor MD, and Tambor MI. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (5, 9, and 13). The Pito part is written in a treble clef and features a melodic line with various rhythmic values and ornaments. The Tambor MD and MI parts are written in a simplified notation with vertical strokes and flags, representing rhythmic patterns. The score includes repeat signs and first/second endings in the Pito part.

17

MD

MI

21

MD

MI

25

MD

MI

29

MD

MI

33

MD

MI

37

MD

MI

41

MD

MI

45

MD

MI

49

MD

MI

53

MD

MI

57

MD

MI

El tambor se cuelga del hombro izquierdo, quedando debajo de dicho brazo. El brazo derecho queda libre para percutir, mientras que el izquierdo se apoya en el cuerpo del instrumento, reduciendo su ejecución a un ámbito de movimiento pequeño. Así, la baqueta derecha marca un patrón rítmico muchas veces similar al de la melodía de la flauta, mientras que la izquierda llena los tiempos débiles con pequeños redobles. En el caso del *canané con frijol*, los tres patrones musicales del tambor son independientes del ritmo de la flauta. En la transcripción se dividen los patrones de ambas manos.

## 2. Segundo son de *Tonguyetzé*

*Zapateado de danza Zoque*

*Tuxtla Gutiérrez*

*Benito Aquino, jaranita zoque*

*Cecilio Hernández, guitarra*



*Danza de espuelas o Tonguyetzé*

El ejemplo que aquí se presenta pertenece al *Tonguyetzé* (del zoque *tonguy*: fierro, y *etzé*: baile), también conocido como baile de espuelas o de Octava. Sale una semana después del jueves de Corpus, en la celebración de la “Octava de Corpus”, durante dos días, jueves y viernes.

Es una danza de parejas mixtas vestidos a la usanza antigua zoque, costumbre hoy desaparecida. Las mujeres llevan faldas rojas con líneas y jaspeados de colores, de fabricación local, blusa blanca con una pañoleta cruzada sobre el torso. En la cabeza otra pañoleta (se ha popularizado el uso de pañoletas con la imagen de la Virgen de Guadalupe), ceñida con un moño. En las manos llevan pañuelos o paliacates que sujetan al frente con ambas manos durante la danza, y en los pies huaraches. Los hombres llevan calzón y camisa de manta, calzonera de cuero, tradicional zoque, llamada *nacamandoc*; “servilleta”, o pañuelo bordado cruzado sobre el pecho; paliacate ceñido a la cabeza y sombrero. Van calzados con zapato cerrado con espuelas, que dan nombre a la danza.



Los danzantes o “bailes”<sup>11</sup> se forman en dos líneas, de hombres y mujeres respectivamente, y bailan en su lugar. Los cambios de zapateado son marcados por el Primer Baile, quien entrechoca sus espuelas apoyando los pies sobre sus metatarsos, seguido de los demás hombres y las mujeres, quienes imitan el movimiento. En ese momento las dos filas se cruzan y cambian de lugar para bailar el siguiente son. El número de parejas varía, tantas como hombres y mujeres se presenten, o tantas como quepan en el espacio que se va a bailar. No existen parejas establecidas, sino que se forman al momento de iniciar la danza, y van variando en el transcurso del día. La única pareja obligatoria al momento de “levantar” es la de Primer y Primera Bailes.

Durante la ejecución se van echando “vivas” al Santísimo Sacramento, a las imágenes veneradas por la Mayordomía, a los cargueros del grupo, al dueño de la casa en que se baila, a los “bailes” (danzantes), al “baile” en general, y a quien cada danzante prefiera, incluyendo bromas y risas.<sup>12</sup>

La música del *Tonguyetzé* está formada por doce sones, todos ellos zapateados o “sonecitos”. El ciclo completo de doce es bailado solamente al “levantar” el baile, posteriormente en casa del Prioste del Santísimo Sacramento, en donde se custodia dicha imagen, celebrada en esa fecha, en el domicilio que convida a los danzantes el desayuno o la comida, y al terminar el viernes en la Ermita del Cerrito, santuario tradicional zoque. La agrupación que acompaña es de jarana zoque (o “jaranita”) y guitarra.

La jarana zoque es un cordófono de mástil que consta de doce cuerdas agrupadas en cinco órdenes dos dobles y tres triples. Se ejecuta mediante punteo con plectro. Su afinación resulta sumamente peculiar, ya que, teniendo una función melódica, la cuerda más aguda es la superior, además de que no sigue un orden ascendente o descendente progresivo de cuerda a cuerda, como si se tratara más bien de un instrumento de acompañamiento. Actualmente quedan solamente cuatro “jaranistas”, o músicos especializados en este instrumento. Sin embargo uno de ellos ya no sale a tocar dada su avanzada edad y su delicado estado de salud. La afinación (o “afinamiento”, como dicen los músicos) de la jaranita es la siguiente:



Jaranista y  
bajero zoques

<sup>11</sup> El término “baile” designa no solamente a la danza, sino también a los danzantes.

<sup>12</sup> En las ocasiones en que hemos realizado el registro, se han echado en broma “vivas” a la etnomusicología y al trabajo de campo, por ejemplo.



Fig. 1 Afinación de la jaranita zoque. Se muestra la disposición interválica, pero los sonidos reales pueden variar al momento de templar el instrumento.

El acompañamiento se hace con una guitarra sexta afinada de la manera convencional, pero tenemos datos que indican que anteriormente se usaba una “guitarra de doce cuerdas”, según se nos ha referido, y que puede apuntar al uso de algún instrumento similar al bajo sexto, lo cual justificaría también el hecho de que actualmente a la guitarra se le conozca también como “bajo”, y al músico que lo toca, “bajero”. El ritmo del acompañamiento es, por llamarlo de alguna manera, “huapanguedo”, usando azotes.

El ejemplo se transcribe en tono de Re bemol, pero el bajero ejecutaba en posición de Re mayor.

### **Zapateados y jarabes en Copainalá**

En esta comunidad, cabecera municipal, los zapateados juegan un papel muy importante como parte de la música de algunas danzas, como la de *Motekzu*, en la que prácticamente todos los sones pertenecen a dicho género musical. En Copainalá las agrupaciones musicales tradicionales que existen actualmente son la de *pito* y tambor característica de la región zoque, y la de violín y guitarra, que acompaña a algunas danzas, como la que acabamos de mencionar, o bien como agrupación para el esparcimiento, tocando sus *sonecitos* en las fiestas.

Además de ello, existe un conjunto de cantores que interpretan alabados “de Pasión” todos los viernes de la cuaresma, acompañados con guitarra. El canto se intercala con melodías interpretadas con una flauta gruesa de carrizo, denominada “clarín”, acompañada con un tambor, conocido justamente como “tambor de pasión”, y matracas que hacen sonar junto con los instrumentos.

# Segundo son de Tonguyetzé

Sonecito para Danza

Zoque  
Tuxtla Gutiérrez

Jaranita zoque

The musical score is written in 6/8 time and consists of eight staves. The melody is in the treble clef, and the guitar accompaniment is in the bass clef. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The chords are: Db, Ab7, Gb, Ab7, Db, Gb, Ab7, Db, Gb, Ab7, Db, Gb, Ab7, Db, Db, (INAUDIBLE), (INAUDIBLE), (INAUDIBLE), Ab7.

5

9

13

17

21

25

29

33

Musical staff 33-36: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), 4/4 time signature. Measures 33-36 contain a continuous eighth-note melody.

37

(INAUDIBLE) (INAUDIBLE) (INAUDIBLE)

Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measures 37-38 contain a few notes, followed by measures 39-40 which are marked as (INAUDIBLE) with a solid black bar on the staff.

41

Musical staff 41-44: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measures 41-44 contain a continuous eighth-note melody.

45

Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measures 45-48 contain a continuous eighth-note melody.

49

Musical staff 49-52: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measures 49-52 contain a continuous eighth-note melody.

53

Musical staff 53-56: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measures 53-56 contain a continuous eighth-note melody.

57

(INAUDIBLE) (INAUDIBLE)

Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measures 57-58 contain a few notes, followed by measures 59-60 which are marked as (INAUDIBLE) with a solid black bar on the staff.

61

(INAUDIBLE) (INAUDIBLE)

Musical staff 61-64: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measures 61-62 are marked as (INAUDIBLE) with a solid black bar. Measure 63 has a '-2' marking above the staff. Measures 63-64 contain a few notes.

65

etc.

Musical staff 65-68: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measures 65-68 contain a continuous eighth-note melody, ending with 'etc.'.

### 3. El mosquito

*Canción con estructura de Jarabe  
Copainalá, municipio de Copainalá.  
Elpidia Hernández Muñoz, voz.*

Se presenta un canto interpretado por la señora Elpidia Hernández, originaria de Copainalá, comunidad serrana de amplia tradición zoque. La canción que presenta *Doña Pilli*, como gusta ser nombrada, es muestra de todo un jarabe reducido a escasos 40 segundos de canto. Evidentemente, la intérprete no identifica su canto como tal, sino como canción. Sin embargo, resulta evidente que deriva de éste, de acuerdo a las diversas partes en que podemos dividir el ejemplo.

La primera parte (compases 1 al 7) corresponde al son del *mosquito*, que da nombre a la canción. Esta pieza es presentada por Pablo Castellanos en su libro *El folklore y la música mexicana*, específicamente en el apartado de transcripciones musicales que aparece bajo el título de “Cien aires nacionales”. En este texto el son indica su procedencia del estado de Guerrero, pero sabemos que dichos aires tuvieron una gran difusión por todo el territorio nacional. Dentro de la estructura del jarabe, tomaría el lugar de la copla:

*A mí me pica el mosquito  
mi chiquitito, mi “quierendón”,  
me daba unos piquetitos  
que me llegaban al corazón.  
Por aquí pasó  
pero no la ví  
malhaya sea el “sueñorita”  
cuando me dormí*

En segundo término aparece un cambio de *tempo*, compás, y por tanto género, entrando a una canción a ritmo de redova (compases 18 a 23):

*Dile que cuando se bañe  
Que recorte bien su sueño  
Para camino, “maraña”*

El tercer fragmento es una reducción del son “el piojo” que nos ha sido referido en Tuxtla Gutiérrez, o bien, una derivación del “Guajito”, común a muchos jarabes:

*Ojitos sí, ojitos no...*

Finalmente (compases 24 al 30), canta una parte del son “Los Enanos”, siendo estos versos, quizás, los que permiten afirmar con mayor contundencia que la canción es en realidad un jarabe, ya que este son es uno de los aires más populares en este género (Escorza, 1992:21).

*...se hacen chiquitos,  
se hacen grandote',  
se hacen chiquitos,  
se hacen grandote'.*

Como vemos, estos cuatro segmentos están describiendo las partes cantadas de un jarabe que debió haber sido interpretado en la región de Copainalá durante fines del siglo XIX y la primera mitad del XX. Doña Pilli, de 69 años, nos indica que esta “canción” se la escuchaba a su mamá, lo cual nos puede hablar de una antigüedad considerable del ejemplo. Evidentemente faltan las partes instrumentales del jarabe, como la Introducción.

La traducción al zoque fue hecha por la misma madre de la señora Elpidia de manera literal, por lo que escuchamos algunos cambios de compás y gran libertad rítmica, que obedecen completamente al ajuste de la música al texto. Esta costumbre de traducir canciones del español al zoque la continúa la hija hasta la actualidad, y le hemos podido escuchar versiones libres de *Las mañanitas* y *La canción mixteca*. En esta última quedó patente la gran libertad que usa esta mujer para cantar, ya que el texto lo tomaba de un cancionero, y lo entonaba con una melodía propia que nada tiene que ver con la música original.

# El mosquito

canción/jarabe\*

Zoque  
Copainalá

1 =155

a mí me pi - cael mos - qui - to mi chi - qui - ti - to mi quie - ren -

5

dón me da - ba los pi - que - ti - to' que me lle - ga - bal co - ra - zón

10

Por a - quí pa - só pe - ro no lo ví ¡ay, mal - ha - yal

15 = 155

sue - ño - ri - ta! cuan - do me dor - mí dí - le que cuan - do se ba - ñe

20

que re - cor - te bien su sue - ño pa - ra ca - mi - no ma - ra - ña

24 =95

o - ji - tos sí o - ji - tos no seha - cen chi - qui - to seha - cen gran -

28

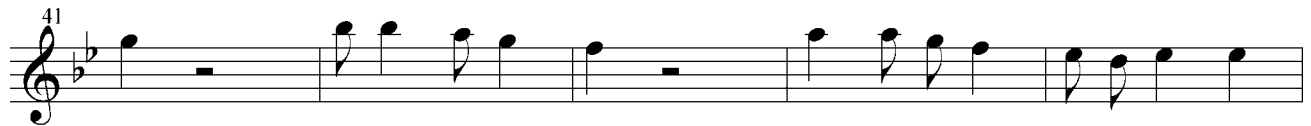
do - te' seha - cen chi - qui - to' seha - cen gran - do - te' a



mi me pi - cael mos - qui - to mi chi - qui - ti - to mi que - ren - dón me



da - ba los pi - que - ti - to' que me lle - ga - bal co - ra - zón Por a - quí pa -



só pe - ro no lo ví ¡ay, mal - ha - yal sue - ño - ri - ta!



cuan - do me dor - mí di - le que cuan - do se ba - ñe



que re - cor - te bien su sue - ño pa - ra ca - mi - no ma - ra - ña



o - ji - tos sí o - ji - tos no seha - cen chi - qui - to seha - cen gran -



do - te' seha - cen chi - qui - to' seha - cen gran - do - te'

\*La categoría "jarabe" es del transcriptor.



## Zapateados y Huapangos tzeltales

### La música tzeltal

Los tzeltales son un grupo mayence cuyos asentamientos actuales en el estado de Chiapas se encuentran distribuidos en una extensa área compartida con otros grupos como tzotziles, choles y lacandones. A su vez, la población tzeltal queda dividida en dos regiones económicas: Altos y Selva. Esto se refleja en una multiplicidad de variantes de la lengua, así como de las prácticas culturales, entre ellas la música y la danza, en las diversas regiones o comunidades.

Un ejemplo de la variedad lingüística y cultural se refleja en la palabra “música”, que en la comunidad que aquí trataremos se dice *k'in*. Sin embargo, María del Rosario Pérez (1983:263) menciona una terminología distinta en Tenejapa, en donde *ba'il son* significa “música verdadera”. De la misma manera, Péres menciona que en Oxchuc el término *Bel ah'kot* quiere decir “danza” o “baile”, mismo que se usa en Abasolo para designar en particular la música que se toca en la fiesta de Todos Santos.

En términos organológicos, la música tzeltal utiliza una gran variedad de instrumentos musicales, organizados en agrupaciones de diversas características. Mencionaremos, en primera instancia, los ensambles de flauta o “pito” de carrizo y tambor, los cuales nos pueden remitir a un origen indígena, aún cuando los instrumentos en sí se hayan adaptado a elementos morfológicos españoles, como pueden ser los sistemas de amarre de los parches de los tambores, o los orificios octavadores en las flautas. Esta agrupación ejecuta música fundamentalmente de uso religioso.

Otra agrupación de gran tradición está constituida por los conjuntos de cuerda, formados por violí, arpa y guitarra. El arpa utilizada corresponde al

modelo conocido como “chamul”, mientras que el violín puede encontrarse en el modelo indígena de dos o tres cuerdas, el cual en realidad es un rabel, o más exactamente, un *violino piccolo*, según comenta Evgenia Roubina (1999:78), o en el de 4/4 de manufactura comercial. La guitarra, en términos generales, es la “sexta” común.

Por otra parte, se han conformado agrupaciones cuyo origen no hemos podido determinar hasta este momento, las cuales utilizan instrumentos propios del occidente de nuestro país, como violín, vihuela, guitarra y guitarrón, formando agrupaciones del tipo del mariachi. Estos conjuntos ejecutan tanto la música propia de sus comunidades como otras piezas que han penetrado a las comunidades a través de la radio, fonogramas, o conjuntos electrónicos, incluyendo géneros como canciones rancheras o cumbias.

Una incorporación que todavía se puede considerar reciente es la de la marimba, la cual poco a poco se difunde más entre los pueblos quienes, en lugar de contratar conjuntos marimbísticos prefieren crearlos en sus comunidades, muchas veces con el apoyo de instituciones, dado el alto costo del instrumento. Aún cuando el repertorio de la marimba tzeltal es muy similar al de cualquier otra agrupación de este tipo, se han incorporado en él piezas propias de los repertorios locales, como veremos más adelante.

Todos estos ensambles instrumentales incorporan en distinta medida instrumentos de percusión que acompañan a la música, siendo el más utilizado la sonaja, conocida como *sot* en lengua indígena. De la misma manera, se utilizan otros instrumentos que son una clara reminiscencia prehispánica, como los caparzones de tortuga utilizados en comunidades como Cancuc. Igualmente, la sonaja llega a ser sustituida por panderetas o versiones elaboradas con latas llenas de piedrecitas.

### **Zapateado y pertenencia**

Entre los tzeltales el zapateado juega un papel importante en la construcción de la identidad de las comunidades, ya que a través de él las personas definen “lo propio”, en contraposición del huapango, el cual, aún cuando forma parte del sistema musical tradicional, marca la participación musical de elementos externos dentro de la comunidad.

### *El caso de Abasolo, municipio de Ocosingo*

En esta comunidad existen tres agrupaciones musicales:

1. La de flauta de carrizo y tambor, el cual Martín Gómez (1999:196) define como “ceremonial”. Se utiliza durante las procesiones religiosas y en las ceremonias oficiales de los cargos tradicionales.
2. La de cuerdas, formada por arpa tipo “chamula”, violín y guitarra sexta. Esta última utiliza una afinación muy particular de la comunidad. Participa en las ceremonias religiosas, interpretando la música para los santos, siendo los más importantes en la comunidad San Martín Obispo, seguido por Santiago Apóstol y Santa María.
3. Marimba. Este instrumento fue introducido a la comunidad hace apenas 49 años, según recuerdan los propios músicos.

Dentro de las categorías nativas que se utilizan para designar ya sea la música, o bien un conjunto de manifestaciones culturales, es común encontrar algunas que denotan en sí un sentido mayor de pertenencia en el grupo. Tal es el caso del término ya mencionado *ba'il son*, “música verdadera”. Es prácticamente una constante que dicha “música verdadera”, la propia, sea de uso religioso, mientras que la música popular y comercial constituya su contraparte.

*Músicos de Abasolo frente a la iglesia de San Martín. (Fotografía de Martín Gómez Ramírez)*



En el caso particular de Abasolo, se recurre a una palabra castellana ampliamente difundida en nuestro país: la “costumbre”. Así, tienen música que es de costumbre y música que no es de costumbre, esto es, música popular que se va incorporando a la comunidad por influencia externa.

Así, la música religiosa, sea de flauta de carrizo y tambor, o de cuerdas, es considerada como “de costumbre”. Evidentemente, está fuertemente arraigada entre la gente a través de la cohesión que proporciona la religión. Para el caso particular del ensamble de cuerdas se recurre a la danza por parte de algunas autoridades como el Capitán, el Caporal y el Alférez. Estos dos últimos son clasificados conjuntamente como *pate del cabildo* (*chui kaal*, en tzeltal). Estas danzas constan siempre de dos piezas. Por ejemplo, la “música del Patrón San Martín”

consta de *Muk un k'in* (“Fiesta Grande”) e *Itzinal k'in* (“Hermano menor”).

Por otra parte, los conjuntos de cuerdas interpretan los zapateados, los cuales también son considerados como “de costumbre”. Los músicos actualmente recuerdan apenas seis o siete zapateados, los cuales han perdido su nombre. Éstos se ejecutan en las fiestas, siempre después de que se ha tocado y bailado la música religiosa, y sirven para el regocijo, “para que pasen alegría”.

Los mismos seis o siete zapateados del conjunto de cuerdas han sido trasladados a la marimba. En este caso, el instrumento no determina la identidad: los zapateados siguen siendo “de costumbre”. Sin embargo, al lado de ellos se encuentra el repertorio de los zapateados estatales y los de reciente incorporación. Tal es el caso de “La tortuga del Arenal” o el “Querreque” (Corte 6). Sin embargo, en Abasolo estas piezas no son consideradas zapateados, sino “huapangos”, y no son “de costumbre”.

En términos musicales, el patrón del acompañamiento del zapateado y del huapango son distintos. El zapateado baja y acompaña a contratiempo (fig. 2), o bien, bajo y acompañamiento van marcando los tiempos fuertes del compás (fig. 3), como ocurre en el ejemplo que transcribimos. Por su parte, el huapango baja y acompaña a contratiempo, a la manera de un vals rápido con el primer tiempo ausente (fig. 4).



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 3

Acompañamiento del zapateado tzeltal.  
Abasolo, mpío. Ocosingo

Acompañamiento del huapango tzeltal.  
Abasolo, mpío. Ocosingo

La anotación simultánea de 6/8 y 3/4 obedece a que, si bien los acompañamientos pueden distinguirse en compás ternario simple, el binario compuesto es el predominante en la melodía.

La marimba, por su parte, ejecuta también música comercial, como canciones rancheras o piezas “tropicales”, las cuales, por supuesto, no son “de costumbre”.

Entonces, a partir del concepto “de costumbre”, podemos establecer en la comunidad una clasificación particular en la que tenemos al conjunto de fluta y tambor como instrumentos “de costumbre” meramente religioso, las cuerdas como instrumentos “de costumbre”, tanto religiosas como profanas, mientras que la marimba toca tanto música profana “de costumbre” y música que no es “de costumbre”.

<i>Flauta y tambor</i>	<i>Música religiosa</i>	<i>De costumbre</i>
<i>Cuerdas</i>	<i>Música religiosa</i>	<i>De costumbre</i>
	<i>Música profana (zapateados)</i>	<i>De costumbre</i>
<i>Marimba</i>	<i>Música profana (zapateados)</i>	<i>De costumbre</i>
	<i>Música profana (huapangos)</i>	<i>No de costumbre</i>

Así, se teje un tramado entre la función social de cada agrupación y su grado de pertenencia dentro de la comunidad a través de los géneros musicales que se interpretan. La religión queda marcada como elemento identitario fundamental, ya que la flauta y el tambor, dedicados a funciones religiosas, forman parte de la “costumbre” de manera fundamental, las cuerdas tienden un puente de lo religioso a lo profano, pero siempre dentro de la costumbre, mientras que la marimba, de incorporación relativamente reciente, queda completamente dentro del campo de lo profano, llegando a interpretar aquella música desvinculada de la comunidad.

Esto queda reflejado también en la manera en que se estructura la participación de la música dentro de las celebraciones: se comienza tocando la música religiosa con el conjunto de cuerdas. Terminando este repertorio, se prosigue con los zapateados en la agrupación, dándose el baile libre de libre de los asistentes. Como vemos a través de los títulos, aún cuando muchas personas de la comunidad consideran al zapateado como música para el esparcimiento, se mantiene un vínculo directo con la religión, por lo que este momento de regocijo aún forma parte del ritual. Si la fiesta persiste, toma el relevo la marimba, con zapateados y huapangos, siguiendo, si es necesario, la música tropical.

#### **4. Zapateado de la Virgen de Guadalupe**

*Zapateado tzeltal*

*Abasolo, municipio de Ocosingo.*

*Juan Hernández Sántiz, arpa tzotzil.*

*Albino López Velázquez, Violín.*

*Martín Hernández Sántiz, guitarra.*

Aquí podemos escuchar el zapateado indígena con un sentido moderado, lento, reflexivo, de la misma manera que se desarrolla el baile, con movimientos sutiles. La religiosidad del zapateado queda aquí expresada desde el propio título de la pieza, a la vez que el baile se desarrolla generalmente en sitios sagrados como la iglesia u otros paraje naturales señalados con cruces de color verde. El baile va acompañado de la labor de cuatro ancianos “cabildos”, es decir, cargueros, que deben bendecir y “dar incienso”. Con esto queda patente que no se baila por el mero esparcimiento, sino como forma de adoración. Es común que los danzantes lleven sonajas que van marcando el pulso de la música.

Destaca en este ejemplo el cambio más o menos constante de compás de 6/8 convencional a la extensión de 9/8 (compases 11, 15, 28, 32, 36 y 39), mostrando una concepción rítmica muy propia. La estructura de la pieza es binaria simple: el tema A se presenta teniendo como nota principal la tónica re (compases 1 al 8), mientras que el tema B (compases 9 al 17) gira en torno al quinto grado como nota eje. Ambos temas, con melodías descendentes, se van intercalando, pudiendo variar la extensión de ambos en cualquier momento, como vemos que ocurre con el tema B, que se extiende en su primera reaparición del comás 22 al 41. Ninguno de los temas es idéntico cada vez que aparece, sino que , a partir de una estructura melódica básica, el arpista va proponiendo variaciones.

En el conjunto de cuerdas, el arpa es el “maestro”, como ellos mismos le llaman,. Siendo el instrumento que marca la afinación a los demás, así como las entradas y cambios de la música. Este instrumento es adquirido en otras comunidades como Oxchuc, o San Juan Chamula, ya que, como mencionamos antes, el modelo coresponde al arpa “chamula”, propia de los tzotziles. El instrumento grabado contaba con 18 cuerdas de acero.

# Zapateado de la Virgen de Guadalupe

*Tzeltal*  
Abasolo, mpio. Ocosingo

Arpa

1 D A7

5 D A7

9 D A7

12 D

15 A7 D

18 A7 D

22 A7 D

26 A7

29 D A7

32 D

35 A7 D

38 A7

41 D A7 etc.



## **5. Zapateado de la Virgen de Guadalupe**

*Zapateado*

*Abasolo, mpio. Ocosingo*

*Marimba: Pedro López Sántiz, requinto.*

*Alonso López Vázquez, tercera o tiempo.*

*Pedro López Velázquez, bajo.*

*Juan López Gómez, Batería.*

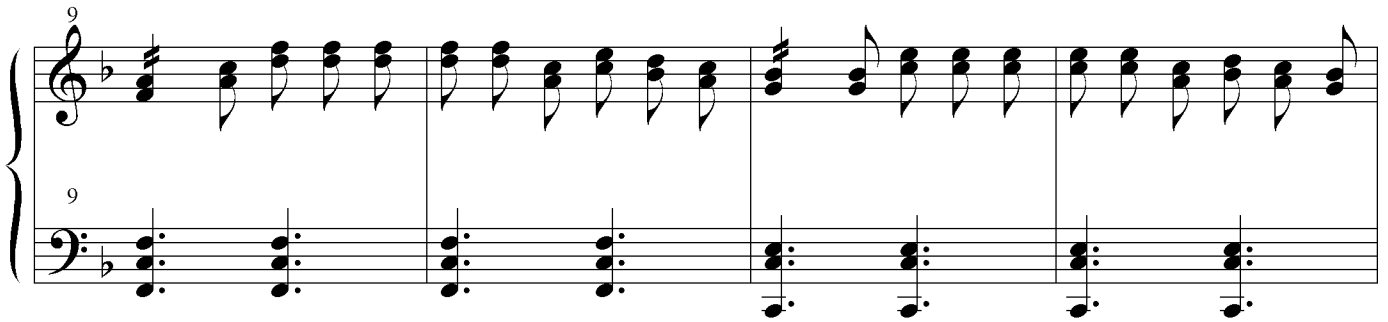
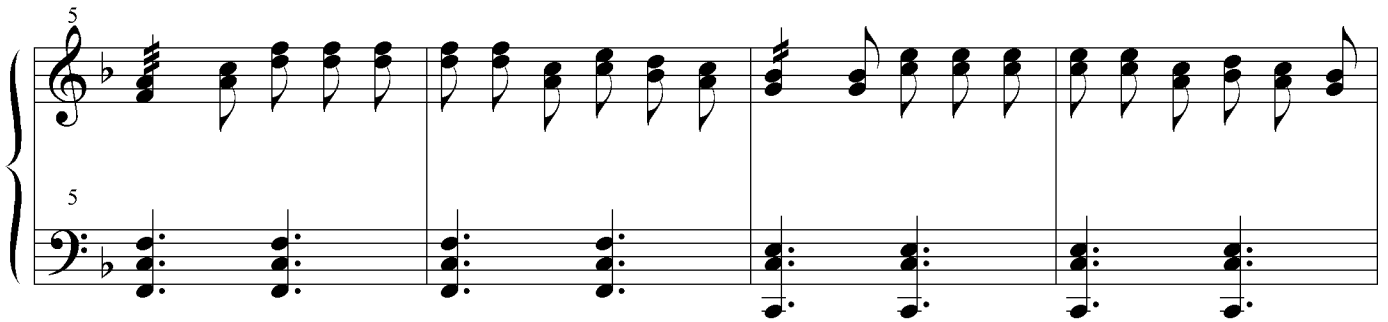
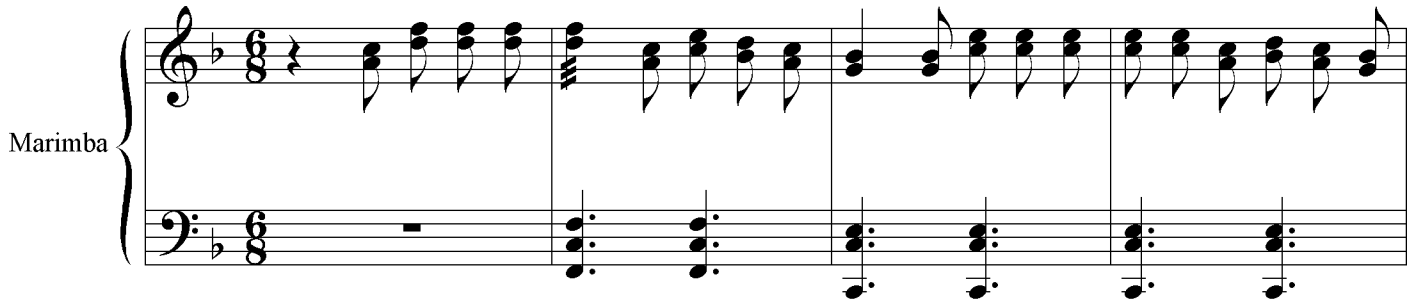
En este ejemplo vemos la traslación de la pieza tradicional a la marimba que, como hemos repetido antes, tiene apenas medio siglo de haberse incorporado a la comunidad, por lo que no posee una música propia, sino que ha adoptado la música “de costumbre” que tocan los conjuntos de cuerda, o bien ha incorporado piezas y géneros del repertorio chiapaneco para marimba, o de la música comercial. En este caso particular vemos el segundo modelo de acompañamiento mencionado en la figura 2, que permite seguir con la sensación de 6/8, o tal vez incluso, dado el carácter lento y pausado, algo parecido al 6/4.

En comparación con la versión original de arpa, vemos una melodía más constante, variando solamente en algunas pequeñas figuras al final de frase, además de que el tema B no se desarrolla sobre el quinto grado, sino sobre el tercero, además de hacerlo en una nota más aguda que la del tema A, a diferencia de la versión tocada con arpa, en que se utilizaba una nota más grave. También destaca la desaparición de las variaciones de compás del ejemplo de cuerdas, manteniéndolo en este caso el 6/8 constante.

# Zapateado de la Virgen de Guadalupe

*Tzeltal*  
*Abasolo, mpio. Ocosingo*

Marimba



17

17

21

21

25

25

29

29

33 etc.

33

## **6. El querreque**

*Huapango*

*Abasolo, mpio. Ocosingo.*

*Mismos intérpretes que en el corte 5.*

Este huapango, proveniente de la región huasteca, está ampliamente difundido en Chiapas, al parecer con cierta influencia de los ballets folklóricos, y se ha adecuado a agrupaciones como la marimba, las bandas y el pito y tambor.

Aquí llama la atención la sensación de valseado que da el acompañamiento, que es rota por el claro sentido del 6/8 de la melodía, por lo que se evidencia claramente el uso de una sesquiáltera vertical, es decir, de la aparición de los compases de 6/8 y 3/4 de manera simultánea.

Otro detalle interesante en la estructura de este huapango es la aparición, hacia el último tercio de la pieza, de una sección de improvisación, al igual que se hace en prácticamente todas las agrupaciones mestizas de marimba, lo que denota una influencia externa a la comunidad.

# El Querreque

Huapango

*Tzeltal*  
Abasolo, mpio. Ocosingo

Marimba

5

9

13

17

Musical notation for measures 17-20. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass clef accompaniment consists of a quarter note G2 followed by two chords: a triad of G2, B2, and D3, and another triad of G2, B2, and D3.

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass clef accompaniment consists of a quarter note G2 followed by two chords: a triad of G2, B2, and D3, and another triad of G2, B2, and D3.

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass clef accompaniment consists of a quarter note G2 followed by two chords: a triad of G2, B2, and D3, and another triad of G2, B2, and D3.

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. The bass clef accompaniment consists of a quarter note G2 followed by two chords: a triad of G2, B2, and D3, and another triad of G2, B2, and D3.

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 33: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) with a fermata, followed by a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 34: Treble clef has a quarter note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 35: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 36: Treble clef has a quarter note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3).

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 37: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) with a fermata, followed by a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 38: Treble clef has a quarter note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 39: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) with a fermata, followed by a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 40: Treble clef has a quarter note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3).

41

Musical notation for measures 41-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 41: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) with a fermata, followed by a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 42: Treble clef has a quarter note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 43: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 44: Treble clef has a quarter note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3).

45

Musical notation for measures 45-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 45: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) with a fermata, followed by a quarter rest. Bass clef has a whole rest. Measure 46: Treble clef has a quarter note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 47: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) with a fermata, followed by a quarter rest. Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3). Measure 48: Treble clef has a quarter note (F4), a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Bass clef has a quarter note (F2) followed by two chords: (F2, A2, C3) and (F2, A2, C3).

49

Musical notation for measures 49-52. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

53

Musical notation for measures 53-56. The right hand continues the melodic development with eighth notes and quarter notes. The left hand maintains the accompaniment pattern.

57

5

Musical notation for measures 57-60. Measure 58 contains a fingering instruction '5' above a sixteenth-note run in the right hand. The right hand melody continues with eighth and quarter notes.

61

etc.

Musical notation for measures 61-64. The right hand melody concludes with a quarter rest in measure 64, followed by the text 'etc.'. The left hand accompaniment continues throughout.



## Zapateado tojolabal

### Tojol cha'nel

El grupo indígena tojolabal se encuentra ubicado en localidades de la región fronteriza, fundamentalmente en los municipios de Comitán, Las Margaritas y La Independencia. La actual configuración de esta región se vio marcada por una amplia difusión de fincas ganaderas, algunas de ellas aún en funcionamiento, o que han dejado de hacerlo en las últimas décadas. Dentro del sistema musical tojolabal los zapateados fungen como elementos culturales con un alto valor identitario.

Actualmente existen dos agrupaciones musicales tradicionales tojolabales: la de flauta de carrizo (*ajmay*) y tambores (*wajabal*), y la de violín y guitarra. En ambas se ejecutan los zapateados, denominados también *tojol cha'nel* en lengua indígena. *Chanel* significa baile, y *tojol* "verdadero", por lo que el *tojol cha'nel* es el género musical y dancístico considerado auténtico, propio. De la misma manera que *tojol 'ab'al* es la lengua verdadera, como explica Carlos Lendersdorf (1999:22), así la condición *tojol* del *cha'nel* implica una valoración de autenticidad por parte del grupo.

Hasta el presente momento hemos podido trabajar con músicos de cuatro comunidades tojolabales: Nuevo México, Ejido González de León y Buena Vista

Patchán, estas tres pertenecientes al municipio de Las Margaritas, y San José Guadalupe, municipio de Independencia. En ellas hemos podido identificar dos variantes de denominaciones. En la primera, de Nuevo México, y que coincide con lo descrito por Lenkersdor, el concepto de *tojol cha'nel* se aplica para ambas agrupaciones. La otra variante, perteneciente a las otras dos comunidades de las Margaritas, se utiliza exclusivamente para la música tocada con tambores, y

Mujeres  
Tojolabales  
bailando el  
zapateado



no se baile, sino que son especies de alabados interpretados en honor a los santos, siempre después de la *cortesía*, pieza que acompaña una pequeña procesión de tres vueltas en torno a la iglesia, o a las cruces que marcan los lugares sagrados.<sup>13</sup> En San José Guadalupe los músicos no identificaron el término *tojol cha'nel*, traduciendo el término “zapateado como *kan kotik jach*. Sin embargo, ellos identifican varios ritmos de tambor fundamentales, como el *chapeadito*, *chook* y *tojol*, este último con un patrón rítmico de 6/8:

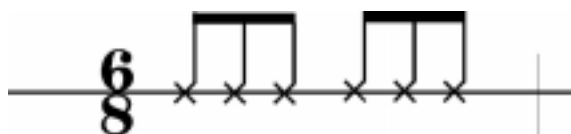


Fig. 5. Patrón rítmico *tojol*.

El zapateado tojolabal se baila por parejas sueltas que se forman en dos líneas, una de hombres y otra de mujeres, respectivamente.<sup>14</sup> En algunos momentos indefinidos, las dos filas pueden cruzarse entre sí y cambiar de posición. En general, las parejas se forman en el orden en que hombres y mujeres se van integrando. Sin embargo, en San José Guadalupe se nos ha referido la costumbre de sacarla a la mujer a bailar poniéndole el pañuelo en el cuello a la vez que se le invita “*la kan kok'in*”, esto es, “vamos a bailar”. La mujer está en posibilidad de aceptar o rechazar la invitación.

En el Ejido Ing. Gonzáles de León se conserva aún el uso de las bombas, siendo el único lugar en el estado en donde hemos podido presenciar su uso vigente, aún cuando existen múltiples referencias de su uso en el pasado en distintas regiones. En un momento del baile la persona que va a decir el verso grita repetidamente “¡bomba, bomba!”, a la vez que el resto de los asistentes comienzan a imitarlo durante unos segundos. Al terminar la bomba los asistentes ríen y continúan la música y el baile. Desgraciadamente no hemos podido registrar ningún verso de este tipo, pero, según se nos ha mencionado, las

<sup>13</sup> La “cortesía” se interpreta en diversas actividades festivas, como por ejemplo, antes de iniciar una carrera de caballos. En ese caso se dan tres vueltas en círculo en la calle que servirá como pista.

<sup>14</sup> Lenkersdorf menciona el uso de parejas mixtas, tanto de hombres como de mujeres. Sin embargo, no hemos podido constatarlo más que para las segundas, en particular en el caso específico de los *valsos*, género derivado del vals que se baila abrazado, así como para las *corridas*, en donde se incluyen canciones rancheras y otras melodías populares.

pocas personas que las dicen las han aprendido con anterioridad y las repiten de memoria, pero nunca las crean.

## 7. La despedida

*Tojol cha'nel (zapateado) tojolabal.*

*Nuevo México, mpio. Las Margaritas.*

*Roberto Jiménez Ochoa, ajmay (flauta de carrizo).*

*Mario López Méndez, sanan wajabal (tambor grande).*

*Gonzalo Hernández López, yaal wajabal (tambor pequeño).*

*Luciano López Menedes, yaal wajabal.*

*Jesús Torres Ochoa, yaal wajabal.*

En este ejemplo se puede apreciar claramente la ejecución de la “llamada” antes de comenzar propiamente con la melodía. Como se puede apreciar, la flauta improvisa algunas frases a *tempo* libre a partir de patrones establecidos que van variando, mientras que los tambores van tocando libremente hasta que se escucha la tónica en un sonido largo, lo que indica que deben parar, esperando que inicie propiamente la melodía de la pieza. En ese momento los tambores comienzan a tocar con sus patrones básicos de acompañamiento.

Existen dos variantes del tambor tojolabal, el *sanan wajabal* (*sanan*: madre; *wajabal*, tambor), o tambor madre, de grandes dimensiones, y el *yaal wajabal* (*yaal*: hijo), o tambor hijo. En una agrupación intervienen uno o dos tambores *snaan*, y un número indeterminado de *yaal*, tantos como instrumentos y ejecutantes haya. Todos los tambores *yaal* tocan patrones rítmicos invariables, de acuerdo al género o pieza que se esté tocando, mientras que los *snaan* llevan patrón con notas más largas realizando variaciones improvisadas.

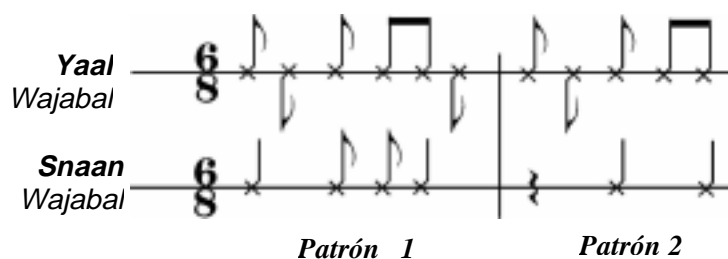


Fig. 5. Patrones rítmicos de tambores tojolabales



Músicos  
tojolabales.  
A la izquierda  
músico de  
carrizo, al  
centro, tambo-  
res hijos, a la  
derecha,  
tambor madre.

primero una “cortesía”, seguido de algunos zapateados, para concluir con esta “despedida”.

El que se presenta aquí como Patrón 1 es la base sobre la que se ejecuta el *snaan wajabal*, mientras que los patrones 2 y 3 son ejemplos de variaciones que llegan a realizar, aunque en realidad la improvisación es completamente abierta, permitiendo la inclusión de otros ritmos propuestos por el músico al momento de la ejecución.

Esta pieza, como su nombre lo indica, se toca al final de una sesión de música, en la cual siempre participa

# LA DESPEDIDA

*Tojolabal*  
Ejido Ing. González de León  
Mpio. Las Margaritas

Flauta de  
carrizo

*Tempo libero*

2

3

4

5

6

7

8

3

9

6/8

11 *A tempo*

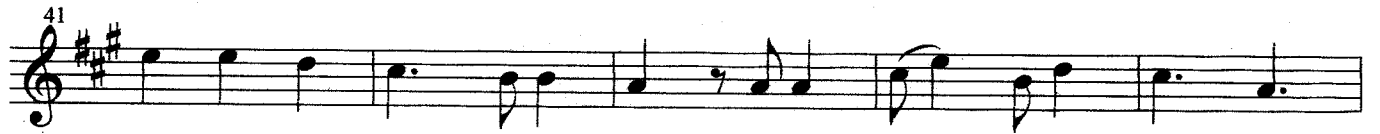
16

21

26

31

36



## Zapateados y huapangos choles

El grupo chol se ubica en la región selva, principalmente en los municipios de Tila, Salto de Agua, Sabanilla, Jajalón, Ocosingo y Palenque.

La música de los choles se vincula fuertemente con su mundo religioso, de tal manera que todos aquellos géneros que ellos perciben fundamentalmente como propios tienen un carácter ceremonial. En el caso estudiado, encontramos la estructura de baile religioso que ya podemos identificar característicamente en Chiapas. Nuevamente el zapateado tiene un uso ritual colectivo, de tal forma que se extiende ese vínculo entre el bailar y el orar. Tanto es así que el nombre de cada pieza deriva de la festividad para la que está dedicada: Santa Cruz, Todos Santos, 12 de Diciembre, 25 de Diciembre, etc.



Al igual que entre los tzeltales, existen el zapateado y el huapango como dos géneros diferenciados, aún cuando coexisten en las fiestas, y pueden ser tocados e intercalados indistintamente, constituyendo la música propia de la comunidad. En este caso, el huapango no tiene ninguna diferencia identitaria con el zapateado, sino que varía en términos dancísticos: el zapateado se baila individualmente, mientras que el huapango por parejas mixtas. A través del análisis de los dos ejemplos que siguen hemos intentado encontrar algunos elementos musicales que puedan funcionar como constantes que los diferencien.

*Andrés López Arcos y  
Pedro López Moreno.*



## **8. Zapateado para 12 de diciembre**

*Zapateado Chol*

*Ejido San Francisco, municipio de Salto de Agua*

*Andrés López Arcos. Guitarra.*

*Pedro López Moreno. Violín.*

Como su nombre lo indica, esta pieza se ejecuta durante la fiesta de la Virgen de Guadalupe. En este caso se puede apreciar una estructura simple, con una melodía basada en las notas reales de la armonía, con una extensión variable entre 10 y 13 compases, resultando la diferencia a partir de la repetir algunos compases intermedios.

Aquí encontramos un patrón específico que podemos identificar como característico del zapateado, el cual, al menos en algunos momentos, puede ser el punto de diferenciación entre el ritmo de zapateado y el de huapango entre los choles (ver fig. 6).

## **9. Huapango para Todos Santos**

*Zapateado Chol*

*Ejido San Francisco, municipio de Salto de Agua*

*Mismos ejecutantes que en corte 8.*

Este ejemplo muestra una estructura mucho más compleja que la del zapateado anterior, ya que presenta tres temas básicos, más un cuarto que identificamos más bien con una variación del tema A. Los criterios utilizados para realizar tal distinción son el ámbito en que se desenvuelve la melodía, así como el movimiento de la misma.

*Tema A:* De la misma manera que en el zapateado, encontramos temas sencillos, con melodías construidas a partir de las notas reales de la armonía con ligeros bordados y notas de paso. Aquí vemos una transformación rítmica de la melodía a partir del compás A11, ya que cambia del patrón 1 al 2, similar al que utiliza la melodía del zapateado: La melodía gira en torno al quinto grado, Si b, del compás A1 al A7, con algunos juegos con las demás notas del acorde, siempre más graves que el Si b. Al final de la frase desciende súbitamente a la tónica en el lapso de un solo compás (A8). El ámbito de la melodía es de mi bemol 5 a do 6.

# Zapateado para 12 de diciembre

*Chol*  
Ejido Francisco I. Madero  
Mpio. Salto de Agua

• = 90

1

2

5 V7

9 1

13 V7

17 x

21 1

25 V7

The musical score is written for a single melodic line in 6/8 time, with a tempo of 90 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 90 and a first finger fingering (1) above the first measure. The second staff starts at measure 5 with a V7 chord marking above the first measure. The third staff starts at measure 9 with a first finger fingering (1) above the first measure. The fourth staff starts at measure 13 with a V7 chord marking above the fourth measure. The fifth staff starts at measure 17 with an 'x' marking above the fourth measure. The sixth staff starts at measure 21 with a first finger fingering (1) above the first measure. The seventh staff starts at measure 25 with a V7 chord marking above the third measure. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.





Fig. 6. Patrones rítmicos que combina el huapango chol.

*Variación A'*: Identificamos esta sección (a partir de 01:51 de la grabación) como una variación de A debido a que, si bien se desenvuelve a partir de todas las notas de la armonía, sin tomar ninguna como eje, y maneja un ámbito más grave (do 5 a sol 5), aparece solamente en una frase de diez compases (A'2 a A'11), reapareciendo el tema A inmediatamente, como se puede apreciar de A'12 a A'21.

*Tema B*: El tema B se desarrolla en un registro mucho más grave, con un ámbito melódico que va de sol 4 a re 5, (sin tomar en cuenta el mi b 5 de partida del compás B1). Esta variante se puede identificar como tema por su recurrencia en otros momentos de la pieza.

*Tema C*: Este tema final es completamente claro, ya que se repite cuatro veces hacia la última cuarta parte de la pieza, hasta el final. Si bien las melodías anteriores tenían un sentido descendente, en este caso vemos una ondulación, ya que la pieza desciende de sol 5 a re 4 (de acuerdo a la afinación específica del violín), para regresar a si 5 y concluir en mi 5.

Así podemos ver una pieza construida a partir de distintos temas, lo cual puede estar marcando una característica del huapango chol, al menos al que encontramos en el ejido San Francisco.

# Huapango para Todos Santos

*Chol*  
Ejido San Francisco, Mpio. Salto de Agua

Violín (tono bajo)

♩ = 90-100

The musical score consists of seven staves of music for a violin in a low register. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked as quarter note = 90-100. The score includes the following chords and markings:

- Staff 1: A1, I, V7
- Staff 2: A5
- Staff 3: A9, I
- Staff 4: A13, V7
- Staff 5: A17, I
- Staff 6: A21, x
- Staff 7: A25, IV, V7

A29

1

A33

A37

V7

A41

1

A45

A49

V7

A53

1

etc.

VARIACIÓN TEMA A (01:51)

A<sup>1</sup> I



A<sup>5</sup> V7



A<sup>9</sup> I



A<sup>13</sup> V7



A<sup>17</sup>



A<sup>21</sup> I etc.



**TEMA B (02:23)**

B1 | V7

B5

B9 | etc.

**TEMA FINAL C (04:37)**

C1 | V7

C5

C9 | etc.



## Zapateado chiapaneca

Suchiapa es un municipio que colinda al norte con Tuxtla Gutiérrez. Culturalmente comparte una región que comprende los municipios de Chiapa de Corzo y Acala, en donde se asentaba la etnia chiapaneca o chiapa. En nuestros tiempos la lengua chiapaneca ha desaparecido, quedando vestigio en algunos términos regionales, y, según tenemos noticia, en algún anciano que recuerda canciones y rezos antiguos. Sin embargo, existen una gran cantidad de elementos culturales que perviven e identifican a las personas con su pasado, los cuales quedan expresados en toda su magnitud en el transcurso de la fiesta. Tal es el caso de la gastronomía o la música tradicional de pito (flauta de carrizo) y tambor, así como las danzas, entre las que destacan la de El *kalalá*, El torito, o La reinita, de la cual presentamos aquí un zapateado.



*Tigres o «abrecampo»*

### **10. Zapateado de la Danza de la Reinita**

*Zapateado de danza, mestizos de ascendencia chiapaneca  
Suchiapa*

*Marcos Vicente Toalá, Flauta transversa de carrizo.*

Suchiapa se encuentra ubicado en el centro del estado, a unos 45 minutos de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez sobre la carretera que va a Villaflores. Esta comunidad es de ascendencia indígena chiapaneca. Sin embargo, actualmente esta lengua se encuentra extinta, pero no así las tradiciones heredadas.

Durante las festividades de Corpus se lleva a cabo también la danza de la Reinita, cuya participación se da de *Jueves de Corpus* al domingo siguiente, día en que concluye la fiesta. Está formada por tres personajes distintos: la

“reinita” o pequeña niña que lleva vestido largo de color variable según el día de la fiesta, corona y cetro, y es escoltada por cuatro “malinches”, representados por jóvenes varones que van vestidos con pantalón negro, camisa blanca o azul, de acuerdo al color del vestido de la reinita, abanicos de plumas en la espalda, similares al penacho del gigante, aunque mucho más pequeños, y una espada en la mano. Acompañándolos van siempre dos jóvenes vestidos como tigres llamados “abrecampo”, cuya función, al igual que en la danza del Gigante, la más popular en la localidad, es la de colocarse en los cruces de calle para abrir paso a la danza, de donde deriva su nombre. Delante de la reinita va también un niño con un tambor, llamado “guía”.

Existen dos variantes de la danza de la reinita: la *reverencia* que se baila exclusivamente en espacios considerados sagrados, como los templos o la ermita de la cofradía, y el *llanito* que se baila en los demás espacios, fundamentalmente en algunos hogares que solicitan la participación de la danza frente a sus altares. Ambas variantes van acompañadas de un sonecito o zapateado al final, el cual puede variar según el gusto de los músicos. El caso que aquí se presenta corresponde al *llanito* bailado en la casa de la familia de la *Reinita*. La función de la danza es acompañar a las ofrendas para llevarlas a la ermita o a la iglesia.

Los instrumentos que acompañan a la danza son una o dos flautas transversales de carrizo, denominadas justamente así, “flautas”, para diferenciarlas del “carrizo”, o flauta de pico que acompaña al *kalalá*. Las dos flautas van llevando dos voces, primera y segunda, y son acompañadas por rasgueo de guitarra. Derivan fundamentalmente del pífano español, de gran tradición en diversas regiones de aquel país, y que fue introducido a la tradición suchiapaneca en la época colonial.

En la grabación que se presenta se puede apreciar la multiplicidad de expresiones que confluyen en la fiesta de *Corpus* de Suchiapa, ya que al final se puede escuchar de fondo la danza del *kalalá*, que va recorriendo las calles y pasa justamente frente a la casa de la Reinita al momento que ésta termina de bailar.

# Zapateado sin nombre

## Danza de la Reinita

*Mestizos de ascendencia Chiapaneca*  
Suchiapa

♩ = 155

Flauta



64 I V7

Musical staff 64-68: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 64 starts with a first finger (I) fingering. Measure 65 has a quarter rest. Measure 66 has a quarter note G4. Measure 67 has a quarter note F4 with a trill. Measure 68 has a quarter note E4 with a trill. The staff ends with a V7 chord.

69 I

Musical staff 69-72: Treble clef, key signature of three flats. Measure 69 has a quarter note G4. Measure 70 has a quarter note F4. Measure 71 has a quarter note E4. Measure 72 has a quarter note D4. The staff ends with a first finger (I) fingering.

73

Musical staff 73-76: Treble clef, key signature of three flats. Measure 73 has a quarter note G4. Measure 74 has a quarter note F4. Measure 75 has a quarter note E4. Measure 76 has a quarter note D4. The staff ends with a quarter rest.

77 V7

Musical staff 77-80: Treble clef, key signature of three flats. Measure 77 has a quarter note G4. Measure 78 has a quarter note F4. Measure 79 has a quarter note E4. Measure 80 has a quarter note D4. The staff ends with a V7 chord.

81 rit.

Musical staff 81-83: Treble clef, key signature of three flats. Measure 81 has a quarter note G4. Measure 82 has a quarter note F4 with a first finger (1) and second finger (2) fingering. Measure 83 has a quarter note E4 with a second finger (2) fingering. The staff ends with a quarter note D4. A dashed line labeled "rit." spans the end of the staff.

## A manera de conclusiones

Hemos visto aquí no sólo un grupo de géneros musicales afines entre sí, sino una sucesión de concepciones y formas en que el hombre aprecia el mundo y a sí mismo dentro de éste. El zapateado se muestra como una fuerza polivalente de construcción identitaria que afecta a los ámbitos estatal, regional y local. Lo estatal queda determinado a partir de ser la música más difundida en la entidad aún cuando no se encuentre explícita dicha valoración y su contundencia se vea eclipsada por los discursos de la identidad “oficial” que establecen a la marimba, y en particular a melodías como Las Chiapanecas, como los pilares y únicas opciones del ser musical chiapaneco. Sin embargo, y a pesar de esto, la población mestiza no deja de vibrar cuando comienza a escucharse un sonecito, y los zapateados se vuelven una exigencia conforme avanzan las veladas.

Los zapateados igualmente forman parte de los repertorios que caracterizan a las diversas regiones del estado, representando además parte del *ethos* propio de cada territorio. Así un zapateado de la costa se considera por muchos como más bullanguero que el del centro, mucho más, por supuesto que los de regiones frías, como los altos.

A nivel local el género trasciende profundamente el nivel de proximidad con los habitantes de un lugar establecido a partir de un título de la pieza o de la coterraneidad que se tenga con el autor, sino que marca también una energía de cohesión comunitaria.

A través de esta música se refuerza también una etnicidad, ya que, para grupos como los tzeltales o los tojolabales, es la música que escuchan y bailan los “hombres verdaderos”. Aquí la autenticidad no queda determinada solamente en la relación con los hombres, sino que obedece a la estructuración de un universo religioso dentro del cual la música y la danza se convierten en mucho

más que una expresión estética, sino que son formas de ofrendar a los dioses y a los santos. Así, el tocar y el bailar establecen vínculos con el mundo supranatural, pasando así estas expresiones a formar parte de un todo cosmogónico.

El zapateado participa de múltiples maneras en la vida de las comunidades indígenas, ya sea como piezas sueltas o como parte de danzas, pero siempre con funciones específicas: crear algarabía, marcar el final de un ciclo, y ser una ofrenda. Esto determina, por supuesto, una existencia en que los diversos valores que lo construyen aseguran una continuación, siempre y cuando ese mundo con el que está vinculado y del que participa, encuentre a su vez continuidad. En algunos casos la participación multitudinaria de los jóvenes y niños, como



Jóvenes músicos de la danza de Parachicos

en algunas danzas del centro del estado es ya un elemento garante de tránsito generacional, y la penetración de elementos musicales ajenos a las comunidades produce solamente espacios alternos que interactúan con la tradición. Sin embargo, y aún cuando deseemos ser completamente optimistas, en otras ocasiones el impacto de fenómenos como los *mass media*, la penetración de grupos religiosos y la migración están poniendo en riesgo a las culturas locales, si no las han disuelto ya.

La fuerza renovadora inherente a la tradición a su vez a forjado caminos poco favorables para géneros como el jarabe, tanto que su existencia pasada y sus escasísimos vestigios siguen siendo una novedad para el común de la población de Chiapas. Aquí nos hemos aventurado a una disección de una canción que muestra la estructura de un jarabe, y la cual pretendemos reconstruir a través de la música propia de la región, con todas las licencias y distancias que una empresa similar requiere.

El huapango es igualmente desconocido fuera de sus propios contextos y muestra por sí solo un universo complejo de estudio. En él la identidad comunitaria, el vínculo del hombre con los santos e inclusive las formas coreográficas marcan elementos particulares y variables de grupo a grupo, y de localidad a localidad.

En el presente texto hemos concentrado la atención fundamentalmente en los procesos de identidad que la música genera dentro de los grupos, y el análisis musical ha funcionado para la construcción parcial de las tipologías del zapateado, el huapango y el jarabe. Sin embargo las posibilidades del estudio meramente musicológico son tan extensas como el analista desee.

Quedan aún por estudiarse otras variantes de estos géneros tanto dentro de los grupos aquí abordados como entre los demás que comparten el amplio

y diverso paisaje cultural de Chiapas. El zapateado entre grupos mestizos es también un mundo en sí, máxime que ha logrado encontrar espacio dentro de las más diversas agrupaciones, desde bandas hasta conjuntos de teclado electrónico.

El alcance posible del zapateado como tema de investigación incluye el análisis de participación musical de Chiapas dentro de un mapa mayor que quizá se extienda hasta el Caribe (o desde él), y que supera por mucho las fronteras nacionales mexicanas.

Finalmente, y como debe seguramente de concluir cualquier trabajo de este tipo, diremos que todo lo antes expuesto es muestra, más que de una labor concluida, del inicio de un camino que incluye no solo a quien esto escribe, sino a la conciencia de una entidad sobre su propio ser.



## Bibliografía

- Basauri, Carlos  
1998 *El son mexicano*. Colección SEP 80 No. 54. Secretaría de Educación Pública. Fondo de Cultura Económica. México.
- Caballero Bonald  
1957 *Andalusian dances*. Editorial Noguer, S. A. Barcelona.
- Campos, Rubén M.  
1928 *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925). Obra integrada con 100 sones, jarabes y canciones del folklore musical mexicano, cuyas melodías están intactas*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, talleres linotipográficos “El Modelo”. México
- 1930 *El Folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar. Obra integrada con 85 composiciones para piano cuyas melodías están intactas*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, talleres linotipográficos “El Modelo”. México.
- Castañón Gamboa, Fernando  
1947 *Historia del teatro Emilio Rabasa*. Talleres Linotipográficos del Estado. Tuxtla Gutiérrez.
- Corzo, Alejandro C.  
1999 *Chiapas: voces desde la danza*. Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez.
- Escorza, Juan José  
1992 “Apuntamientos sobre el jarabe mexicano” en *Heterofonía* 107. Julio–diciembre 1992. Pp. 11–24. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, Difusión e información de la Música “Carlos Chávez”. México.
- Esparza, María José, *et al.*  
1990 “El jarabe, la representación plástica del baile popular” en *Jarabes y fandanguitos. Imagen y música del baile popular*. María José Esparza y Mirella Lluhi. Catálogo de la exposición. Museo Nacional de Arte, México.
- Évora, Tony  
1997 *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor*. Alianza Editorial. España.

- García de León, Antonio  
1999 (1985) *Resistencia y Utopía. Memorial de agravios y crónicas de revueltas y profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia.* Colección Problemas de México. Ediciones Era. México.
- Guerrero, José E.  
1989 “El zapateado tabasqueño” en *La cultura popular vista por las élites (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952)*. Pp. 319-324. Introducción y selección: Irene Vázquez Valle. UNAM. México.
- Gómez Ramírez, Martín  
1999 *Abasolo. Sistema de cargos municipales.* Gobierno del Estado de Chiapas. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas. Centro Estatal de Lenguas, Arte y literatura indígenas. México.
- Lenkersdorf, Carlos  
1999 *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales.* Siglo XXI Editores. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. México.
- McQwon, Norman *et al.*  
1990 (1970) *Ensayos de antropología en la zona central de Chiapas.* Estudios recopilados por Norman A. McQwon y Julian Pitt-Rivers. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista. México.
- Meierovich, Clara  
1987 “Acerca de los bailes en el siglo XIX mexicano” en *Heterofonía, enero-marzo 1987*. Pp.54-62. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, Difusión e información de la Música “Carlos Chávez”. México.
- Mendoza, Vicente T.  
1984 (1956) *Panorama de la música tradicional de México.* UNAM.
- Meneses López, Miguel  
1997 (1986) *Cerro de los quetzales. Una aproximación a la cultura Ch’ol.* Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas. Centro Estatal de Lenguas, Arte y literatura indígenas. México.
- Pineda del Valle, César  
1990 *Catálogo (primario) de la música popular chiapaneca.* S/Ed. Tuxtla Gutiérrez.
- Roubina, Eugenia  
1999 *Los instrumentos de arco en la Nueva España.* CONACULTA-FONCA. México.

- Santamaría, Francisco J.  
 1985 *Antología folklórica y musical de Tabasco*. Arreglo y estudio musical de Jerónimo Baqueiro Fóster. Gobierno del Estado de Tabasco. Villahermosa.
- Selvas, Eduardo J.  
 1992 (1952) “La música de la Valdiviana” en *Ateneo. Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas*. Año II, abril–mayo–junio 1954. Vol. 4. Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura. Tuxtla Gutiérrez, México.
- Stanford, Thomas  
 1984 *El son mexicano*. Colección SEP 80 No. 54. Secretaría de Educación Pública. Fondo de Cultura Económica. México.
- Villa Rojas, Alfonso  
 1990 “Configuración cultural de la región zoque de Chiapas” en *Los zoques de Chiapas* pág. 16–42. Instituto Nacional Indigenista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- Viqueira, Juan Pedro  
 2002 “Chiapas y sus regiones” en *Chiapas, los rumbos de otra historia*. Pp. 19–40. Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz (editoriales) UNAM–Centro de Estudios en Antropología Social. México.

## Índice del fonograma y transcripciones

		Comentarios al ejemplo (pág.)	Transcripción (pág.)
1	<i>Canané</i> con frijol. Zapateado zoque. Tuxtla Gutiérrez	33	34
2	Segundo son del <i>Tonguyetzé</i> . Zapateado de danza Zoque. Tuxtla Gutiérrez.	38	41
3	El mosquito. Canción/jarabe zoque. Copainalá.	43	45
4	Zapateado de la Virgen de Guadalupe (Cuerdas). Tzeltal. Abasolo, mpio. Ocosingo.	52	53
5	Zapateado de la Virgen de Guadalupe (Marimba). Tzeltal. Abasolo, mpio. Ocosingo.	55	56
6	El querreque. Huapango tzeltal. Abasolo, mpio. Ocosingo.	58	59
7	La despedida. Zapateado tojolabal. Ejido Ing. Gonzáles de León, mpio. Las Margaritas.	65	67
8	Zapateado para 12 de diciembre. Chol. Ejido. San Francisco, mpio. Salto de Agua.	71	72
9	Huapango para Todos Santos. Chol. Ejido. San Francisco, mpio. Salto de Agua.	71	75
10	Zapateado de la danza de la Reinita. Mestizos de ascendencia chiapaneca. Suchiapa.	79	81