



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

**SONIDOS SÍMBOLO:  
LA EPISTEMOLOGÍA HUAVE DE LOS SONIDOS DE LA FIESTA, LAS  
CEREMONIAS RELIGIOSAS Y LA NATURALEZA**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE GRADO DE  
DOCTOR EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA: ROBERTO CAMPOS VELÁZQUEZ  
DIRECTOR DE TESIS: ENRIQUE FERNANDO NAVA LÓPEZ (IIA-UNAM)

INTEGRANTES DEL COMITÉ TUTORAL:  
DRA. MARINA ALONSO BOLAÑOS (INAH)  
DR. JORGE ARTURO CHAMORRO ESCALANTE (CUAAD-UdG)

JURADOS  
DR. CARLO BONFIGLIOLI UGOLINI (IIA-UNAM)  
DR. CARLOS RUIZ RODRÍGUEZ (INAH / FaM-UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, D.F., DICIEMBRE DEL 2015



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.

# Sonidos símbolo

La epistemología **Huave**

de los sonidos de la fiesta,  
las ceremonias religiosas  
y la naturaleza



Roberto Campos Velázquez

# Contenido

<b>Lista de ilustraciones</b>	v
<b>Lista de fotografías</b>	vii
<b>Criterios de transcripción de la lengua huave</b>	xi
<b>Nota sobre la animación multimedia</b>	xiii
<b>Agradecimientos</b>	xv
<b>Prefacio</b>	xvii
<b>Introducción</b>	1
Recursos de expresión sonora.	1
La sociedad huave de la barra.	2
Vida regional, economía y pesca.	5
La <i>costumbre</i> o religión consuetudinaria.	10
Rito y calendario ceremonial.	12
El complejo mítico de los <i>mombasüik</i> o naguales huaves.	16
Ancestralidad, otredad y sonidos símbolo.	19
Marcos sociales de producción y escucha.	22
Epistemología y sonido.	24
Expresiones sonoras y metodología.	26
<b>1. Los sonidos de lo ceremonial</b>	29
Expresiones o formas sonoras significantes.	29
Los hacedores de las formas.	33
<b>2. Sonidos de orden I</b>	39
Las <i>nangaj manchiük</i> / las sagradas campanas /.	39
<i>Ajiüng</i> / cantar /.	53
<b>3. Sonidos de orden II</b>	75
El calendario de fiestas en honor a los santos.	75
Tres mayordomías.	80
Los <i>montsünd naab</i> / los que tocan los tambores /.	86
El caparazón de tortuga ( <i>poj</i> ).	95

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

<b>4. Sonidos de desorden</b>	109
La Cuaresma y la Semana Santa.	109
El <i>narixiind</i> / voz del Diablo /.	120
La <i>manchiük nimeech</i> / campana del Diablo /.	141
El <i>grillo</i> .	144
<b>5. Sonidos de los ancestros</b>	149
El Periodo Pascual.	149
Las baterías de cencerros ( <i>skil</i> o <i>rek</i> ).	156
Gritar y Silbar.	167
<b>6. Otros sonidos símbolo</b>	177
La voz de los <i>tar</i> / negros o enmascarados /.	177
El sonido de <i>ndiük</i> (serpiente) y <i>neajeng</i> (flechador).	179
Los malinches.	186
Cohetes, toros y castillos.	191
Los <i>monind</i> (orquesta), los conjuntos y la banda.	194
<b>7. La escucha y los entornos sonoros</b>	201
La construcción social de la escucha.	201
El paisaje.	208
La vida cotidiana.	210
La fiesta.	214
<b>8. Músicos y sonadores</b>	219
Adquisición y transmisión de saberes.	219
Expresiones sonoras y representaciones no-intuitivas.	230
Operadores de un tipo de marca cultural.	233
Memoria y sonidos símbolo.	236
<b>Conclusiones</b>	241
<b>Bibliografía</b>	247
<b>Discografía</b>	261

# Lista de ilustraciones

## MAPA

- |  |   |
|--|---|
| 1. El territorio de la sociedad huave de la barra. | 4 |
|--|---|

## FIGURAS

- |  |     |
|--|-----|
| 1. El calendario ceremonial.   | 14  |
| 2. Modelo tripartita de las formas simbólicas según J. Molinó y J.J. Nattiez.  | 31  |
| 3. Sonidos ceremoniales y del entrono natural socialmente significativos para los huaves.  | 34  |
| 4. Orientación espacial de los <i>caballeros</i> dentro del campanario o en el atrio en la iglesia de San Mateo del Mar, al escuchar el toque de campana del medio día (periodo <i>potsojongwiüts</i> ). | 48  |
| 5. Disposición espacial de los <i>montsünd naab</i> (vistos de frente).  | 91  |
| 6. Estructura general de las piezas de los <i>montsünd naab</i> .  | 92  |
| 7. Fases del juego del garabato y secciones en que interviene cada tocador de instrumento u objeto sonoro.   | 122 |
| 8. El espacio del juego del garabato (el centro del pueblo).   | 132 |
| 9. Planta de la iglesia de San Mateo y espacios en los que se toca el <i>narixiind</i> .   | 138 |
| 10. Disposición espacial de santos y autoridades en la <i>reverencia</i> de las procesiones del <i>perdón</i> o solicitud de lluvia a los <i>mombasüik</i> (naguales).                                   | 153 |
| 11. Disposición espacial en la fabricación ritual de las vela.   | 164 |
| 12. Los <i>tar</i> y su asociación con el extranjero.  | 179 |
| 13. Espectros sonoros de <i>najeang-ndiük</i> y de un trueno.  | 185 |

## CUADROS

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Disposición espacial de las campanas de San Mateo y algunos de sus toques.           | 42  |
| 2. Disposición espacial de quienes cantan.  | 61  |
| 3. El espacio de la ritualidad durante la Cuaresma y la Semana Santa.                   | 114 |
| 4. Periodo de Cuaresma y Semana Santa (2010).   | 115 |
| 5. Comparativo del proceso del juego del <i>garabato</i> en los ensayos y en el evento. | 133 |
| 6. Periodo del Domingo de Pentecostés al Jueves de Corpus (2010).                       | 158 |

## TABLAS

1. Las campanas y su sonido.	46
2. Comparativo del uso de las campanas.	52
3. Clasificación local del repertorio de cantos religiosos.	57
4. Las cuatro imágenes religiosas objeto de mayor devoción y sus himnos.	63
5. Características generales y particulares de los himnos.	73
6. Sistema de fiestas y calendario ceremonial.	77
7. Los actores centrales de las tres fiestas principales en honor a los santos.	84
8. Fases generales de las fiestas en honor a los santos.	85
9. Dotaciones instrumentales y repertorios de los <i>montsünd naab</i> .	89
10. Clasificación local de los repertorios de los <i>montsünd naab</i> .	90
11. Fechas y significados de la Cuaresma y la Semana Santa según la ortodoxia católica.	111
12. Comparativo de los objetos sonoros asociados al desorden.	147
13. Comparativo de los <i>skil</i> , gritos y silbos.	176

## CUADROS-PARTITURAS

1. Versión croquis del himno Exulte (para San Mateo Apóstol).	65
2. Versión croquis del himno Ave María Stella (para la Virgen de la Candelaria).	68
3. Versión croquis del himno Cristo Lemne (para el Santísimo Sacramento).	69
4. Versión croquis himno Salve en Cruz (para Cristo crucificado).	71
5. Ejemplo de pieza de los <i>montsünd naab</i> , pieza <i>achiim kandeal</i> / oler la vela /.	103
6. Versión cantada del registro del <i>narixiind</i> .	123
7. Versión cantada del llamado del juego del garabato ( <i>narixiind</i> ).	126
8. <i>Llamado</i> para el juego del garabato en la flauta.	128
9. Piezas de la sección del <i>juego</i> del combate ritual del garabato ( <i>narixiind</i> y flauta).	130
10. Versión cantada del toque de <i>narixiind</i> para los viernes de Cuaresma y Semana Santa.	139
11. La pieza del <i>corte</i> en la danza de <i>omal ndiük</i> / la cabeza de la serpiente /.	183
12. Ejemplo de característica generales del repertorio de los <i>malinches</i> .	189
13. Ejemplo de los componentes que memorizan los <i>montsünd naab</i> .	225

## DIBUJOS

1. Caparazón de tortuga ( <i>poj</i> ) con correas para colgarse.	98
2. <i>Montsünd poj</i> / tocador de tortuga /.	101
3. Tocador de <i>narixiind</i> .	119
4. El <i>grillo</i> .	145

## Lista de fotografías

**Foto 1.** Vista de la barra, viendo hacia el este. A la izquierda (norte) el Mar Tileme y la Laguna Superior; a la derecha (sur), el *Nadam Ndek* / Océano Pacífico (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 2.** Carretera que atraviesa toda la barra y conecta Salina Cruz con San Mateo del Mar. Temporada de lluvias (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 3.** Mar Tileme o Mar Muerto (© Samuel Herrera Castro).

**Foto 4.** La playa en el *Nadam Ndek*, Océano Pacífico o Mar Vivo (© Samuel Herrera Castro).

**Foto 5.** Pescadores con cayuco con vela propulsados por el viento. Mar Tileme (© Samuel Herrera Castro).

**Foto 6.** Cabras pastando a la orilla de una laguna temporal al lado del Mar Tileme. Temporada de lluvias (© Samuel Herrera Castro).

**Foto 7.** Primera página. Los *monlüy kawüy* / los que corren a caballos / y los *montsünd naab* / los que tocan los tambores en el campanario (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 8.** Segunda página. Ofrenda para un *velorio* (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 9.** Velorio. En primer plano, rezador tomando atole; al fondo rezador y mujeres que responden el canto y rezo (© Roberto Campos Velázquez).

**Fotos 10.** Centro de San Mateo del Mar en la fiesta de la Virgen de la Candelaria (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 11.** Los *montsünd naab* encabezando una comitiva que acude a la iglesia a entregar la ofrenda al santo (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 12.** Los *montsünd naab* tocando en casa de mayordomo, afuera del espacio en el que se encuentra el altar doméstico (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 13.** Grupo de *miteat potch*, / oficiantes de la palabra o consejeros /, platicando con un tocador de tortuga, en un descanso durante la elaboración de una vela (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 14.** En primer plano un par de *miteat potch*; al fondo las autoridades en el contexto de la elaboración de una vela (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 15.** Grupo de mujeres entrando a la iglesia con los objetos que serán departidos en el *convite*. A la izquierda las autoridades, a la derecha los *montsünd naab* junto al Juez de los pescadores (© Roberto Campos Velázquez).



**Foto 16.** A la izquierda un mayordomo espera junto con su ayudante a la entrada de la iglesia después de haber entregado su ofrenda. A la derecha, como parte del *convite* una joven mujer reparte regalos entre la concurrencia (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 17.** Maestro de capilla tocando el *narixiind* / voz del Diablo /, desde una de las bóvedas de la iglesia de San Mateo del Mar. Una madrugada de viernes de Cuaresma, viendo hacia el oeste (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 18.** Los tres topiles de la iglesia, cada uno de ellos con su *xoodi* / judío /, durante la Semana Santa (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto19.** Detalle de la cabeza de un *xoodi* / judío / (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 20.** Procesión de Semana Santa. La música los *monind* / tocadores de instrumentos de aliento metal /, acompañan los cánticos de las autoridades de la iglesia (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 21.** Maestro de capilla, cantado en compañía de los *monind*. Procesión de Domingo de Ramos, Semana Santa en San Mateo del Mar (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 22.** Detalle de dos *narixiind* (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 23.** Los *monlüy kawüy* / los que corren a caballo /, *caballero*, *lancero* y *cargador* de pez sierra, corriendo en las calles de San Mateo del Mar (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 24.** *Cargador*, *sabanero* y *caballero* corriendo en las calles de San Mateo. El *skil*, colgado a la mula; en segundo plano el cargador del pez sierra (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 25.** *Caballero* en fiesta del Corpus. El *skil*, colgado a la mula (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 26.** *Cargador* agarrando a la mula, sobre su pecho la carrillera de *nine koy* / conejitos /. Para el imaginario local, los cajones que lleva la mula están llenos de dinero (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 27.** *Reverencia* de los *caballeros* en el centro de San Mateo del Mar. Detrás del *caballero* montado a caballo va corriendo *la señorita* (esposa del caballero) (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 28.** Viejos *monlüy kawüy* e interinos, viendo la *reverencia* en el centro de San Mateo y durante el medio día del Jueves de Corpus. Lo que cargan son pétalos de flores y los *nine koy* que serán ofrendados a las imágenes de todos los santos de la iglesia y serán repartidos entre los niños (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 29.** Página precedente; batimiento de un *skil* en casa del mayordomo de la fiesta del Corpus (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 30.** A la derecha, silbador y gritador en torno a un *skil* (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 31.** Los *montsünd naab* acompañando a los *monlüy kawüy* en una vela en casa del mayordomo de la fiesta del Corpus (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 32.** Página siguiente; en primer plano dos *montsünd poj* / tocadores de tortuga /; en segundo plano un silbador en torno a un *skil* (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 33.** Los *tar* / enmascarados / platicando con las personas en el centro de San Mateo del Mar durante el medio de día del Jueves de Corpus (® Roberto Campos Velázquez).

**Foto 34.** Los *tar*, con sus cajones en los que guardan sus implementos bufos (® Roberto Campos Velázquez).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

**Foto 35.** Un *tar*, conversando y tomándole una fotografía a un integrante de la danza de los *malinches* (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 36.** *Neajeng* / el flechador / y *ndiük* / la serpiente / en la representación de la danza de la cabeza de la serpiente, el Jueves de Corpus por la tarde (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 37.** Detalle de *ndiük* / la serpiente con cuerno / (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 38.** Músicos de la danza de los *maliüns* o *malinches* (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 39.** Detalle del tocado de monedas de un danzante de los *malinches* (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 40.** Siguiendo página; *kambrero* / cohetero /, con cohetes (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 41.** Quema de un toro de artificio durante la fiesta del santo patrón San Mateo Apóstol en el centro de San Mateo del Mar (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 42.** Las autoridades tradicionales del cabildo y la iglesia observando la quema del castillo durante la fiesta del santo patrón San Mateo Apóstol, en el centro de San Mateo del Mar (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 43.** Una banda (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 44.** La banda, al fondo los *montsünd naab* esperando su turno para tocar (© Roberto Campos Velázquez).

**Foto 45.** Siguiendo página; mujeres huaves ataviadas para la fiesta en honor a los santos. Dos épocas, dos estilos (© Roberto Campos Velázquez).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

# **Criterios de transcripción de la lengua huave**

Utilizo la ortografía práctica que actualmente se emplea en las Jornadas de Escritura Huave realizadas por el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (México).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

## **Nota sobre la animación multimedia**

Este documento se acompaña de una animación multimedia en la que se han vertido parte de los materiales de audio y video que he colectado a lo largo de varios años. El objetivo de la animación es hacernos de una imagen acústica que nos permita conocer, aunque sea mediatizadamente, aquellas expresiones sonoras de las que se hablará a lo largo del documento. Los videos de esta animación inevitablemente están sesgados por mi propia mirada, sin embargo, la intención es permitirle al lector y al espectador, observar y escuchar otras cosas que no están dichas en el cuerpo del texto.

Estoy convencido de que la lectura de una etnografía suele suscitar en el lector una serie de imágenes (acústicas o visuales) que se van construyendo conforme se progresa en la lectura. Estas imágenes que los lectores nos hacemos a partir de lo que leemos frecuentemente no corresponden a la realidad. Entonces, la finalidad de mostrar y compartir estos materiales audiovisuales precisamente es contrarrestar esta respuesta más o menos natural de la imaginación que puede suscitar la lectura de una etnografía.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

# Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda que a lo largo de varios años he recibido por parte de músicos, cantores, rezanderos, danzantes y especialistas rituales huaves. De igual manera, este trabajo tampoco hubiera sido posible sin el apoyo de las autoridades tradicionales del municipio de San Mateo del Mar (Oaxaca, México) que durante distintas administraciones me han permitido participar en las celebración de sus fiestas y ceremonias religiosas. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

En especial le agradezco a todos los *montsünd naab* (los que tocan los tambores, las flautas y los caparazones de tortuga) quienes me permitieron acompañarlos durante largos días de fiesta, procesiones y procesos ceremoniales enteros. Dentro de ellos, un particular agradecimiento a su actual e indiscutible jefe, Apolinar Figueroa Avendaño, quien comprensiblemente aceptó mi presencia dentro de este pequeño grupo de especialistas. Días y días de fiestas, cargando tambores o mochilas, comiendo tamales, tomando atole, mezcal y fumando profusamente.

De la misma forma, le agradezco a todos los *cantores*, los topiles y ayudantes de la iglesia de San Mateo del Mar que estuvieron cumpliendo su cargo durante los periodos que estuve en esa comunidad y quienes también aceptaron mi presencia. Sustancialmente a los señores Hipólito Esesarte, Plutarco Cepeda e Hilario Vallarta, cantores, buenos amigos y grandes maestros de la ritualidad huave. A los *monlüy kawüy* (los que corren a caballo), por permitirme participar cerca de ellos en dos celebraciones del Corpus Christi.

A la familia Canales Ugalde, amigos de San Mateo del Mar en quienes siempre he encontrado apoyo y una cálida compañía.



De la misma manera agradezco a la profesora Emmanuelle Olivier y al profesor Esteban Buch, del Centre de Recherches sur les Arts et le Langage de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, París, Francia), por haberme dirigido en el desarrollo inicial de esta investigación, durante los años 2008-2010. Gracias a su apoyo, y al financiamiento de la EHESS, pude realizar una larga estancia de campo entre los huaves de la barra (2010). En especial, la guía de la profesora Emmanuelle ha sido sustancial en la construcción de esta investigación en su primera etapa, en París.

También quiero expresar mi gratitud al profesor E. Fernando Nava López, del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIA-UNAM), por toda su solidaridad y por haber aceptado dirigir la tesis en esta segunda etapa, aquí en México. A los tutores, el profesor J. Arturo Chamorro Escalante, del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, y especialmente a la profesora Marina Alonso Bolaños, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), por su lectura puntual y por sus comentarios, los cuales me hicieron pensar y reacomodar la estructura de este documento.

A los jurados, profesores Carlo Bonfiglioli Ugolini (IIA-UNAM) y Carlos Ruiz Rodríguez (INAH, Facultad de Música, UNAM). A ambos les agradezco su confianza.

Al profesor Samuel Herrera Castro, también por su solidaridad y por haber compartido parte de su material fotográfico.

Igualmente quiero agradecerle a las compañeras del Posgrado en Antropología (UNAM) por todas sus gestiones (Luz María Téllez Nieto, Hilda Graciela Cruz Durán y Elizabeth Simeón Martínez).

Al equipo de la Coordinación de Documentación, Acervos y Sistemas de Información del Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural y la Interculturalidad (UNAM). A Andrea Gutiérrez Martínez (por la realización de la figura del Calendario ceremonial huave, p. 14 de este documento), a Paloma Olea Cohen (por la realización de la animación multimedia) y a Rodrigo Vargas Fregoso (por la traducción al inglés del resumen de la tesis).

Al profesor Miguel Ángel Rubio Jiménez (INAH), por su confianza y solidaridad.

A Yolo, mi esposa, por nuestro acompañamiento.

## Prefacio

Cada pieza musical huave (hecha con flauta, tambores y caparazones de tortuga percutidos con un par de cuernos de venado) es una pieza única, al mismo tiempo que es igual o similar a otras de su mismo género. Cada pieza musical tiene una estructura que la singulariza, o sea, un número determinado de enunciados melódicos con un acomodamiento particular y un número de patrones métrico-rítmicos determinados por los enunciados melódicos y por la estructura global de la pieza.

Las piezas musicales huaves empiezan con una sección introductoria, una suerte de desorden organizado en donde las distintas fuentes sonoras aparecen e intervienen alternadamente. Luego viene la parte intermedia, o sea, la realización propiamente de una pieza, cualquiera que esta sea. En esta sección intermedia se impone un pulso, más bien rápido, y la rítmica propia de esa pieza. Una vez que los músicos estabilizan la realización de esta parte intermedia, estos no hacen más que repetirla cíclicamente (*alinoik nomb*, “otra vuelta más, de nuevo”). Cada vuelta, es decir cada repetición de la estructura global de esta sección intermedia, puede variar un poco, pero la singularidad de la pieza no se ve alterada. Cuando un flautista decide ponerle fin a la pieza, este hace una rápida figura melódica que indica que viene el final, o también puede dejar una nota tenida o hacer un gesto con la cabeza para que sus compañeros se pongan atentos. Las salidas de las piezas huaves son como una desfragmentación de la pieza que se estaba haciendo. Vuelve esa especie de desorden organizado, luego el fin, el silencio o el descanso.

Como las piezas huaves, el calendario ceremonial es algo que se repite cíclicamente. El ciclo, como las piezas musicales huaves, corresponde a una sucesión ordenada de eventos, acciones y actuaciones. Yo llegué en algún

momento del ciclo y participé observando y a veces haciendo mandados o repartiendo copitas de mezcal entre la concurrencia, como es la costumbre, sobre todo para aquellos de menor rango o que, simplemente, no tienen rango. Como llegué en Semana Santa (2005) la vuelta ya había empezado (es decir, las autoridades tradicionales ya habían sido instauradas en sus cargos y la fiesta de la Virgen de la Candelaria ya había pasado). En cada vuelta del ciclo hay cosas que se realizan y hay cosas que no (este año una fiesta sí, el año pasado no, el que viene quién sabe). Pero en una vuelta también puede realizarse todo, es decir, todo los componentes del ciclo, completo. Las razones son circunstanciales (“el año pasado no hubo mayordomo, este sí”, “hace tres años el presidente municipal apoyó mucho”). El asunto es que esto ha sido así siempre... o empezó a ser así en algún momento... o se fue haciendo así en el transcurso del tiempo. De modo que los huaves de otros tiempos y de otras generaciones también presenciaron algo de todo esto que se ve, se dice, se danza, se degusta y se escucha en las fiestas y ceremonias religiosas. Y en algún momento empezaron a llegar otras personas no-huaves (lingüistas, sociólogos, cineastas, antropólogos y vagabundos) y algo de todo esto presenciaron, pensaron, interpretaron, escucharon, fotografiaron, dibujaron, filmaron y degustaron.

Como un movimiento en espiral que se desarrolla en el tiempo, los huaves de la barra han venido celebrando su calendario ceremonial generación tras generación ¿Por qué? Porque la fiesta, la ceremonia, y el rito dentro de estas, en realidad constituye una sofisticada forma de conocimiento y de transmisión de saberes ancestrales ¿Qué se conoce y qué se enseña en estas? ¿Qué cosas se transfieren? ¿Qué imaginarios se movilizan? ¿Cómo se enseña, transfiere y moviliza todo aquello que se enseña en las fiestas y ceremonias?

¿Y el sonido? Los huaves de la barra *expresan* ideas religiosas, políticas, históricas y estéticas a través de sonidos no verbales (musicales o no-musicales). Los huaves de la barra también *escuchan* o asocian ideas religiosas y políticas a expresiones o manifestaciones sonoras como los rayos. Aún limitada a la imagen, el sonido y la palabra, esta etnografía del calendario ceremonial está inspirada y tiene por objeto de estudio y de aprendizaje a las epistemologías huaves de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

# Introducción

## RECURSOS DE EXPRESIÓN SONORA.

Si generación tras generación los huaves de la barra han venido expresado ideas estéticas, políticas y religiosas a través de los sonidos realizados en los contextos festivo rituales de cada ciclo o cada vuelta de su calendario ceremonial, ¿de qué recursos se han servido? Del canto, individual y colectivo; de las piezas realizadas con una flauta (chica o grande), dos tambores (uno chico y otro grande) y de un par o de cuatro caparazones de tortuga percutidos con cuernos de venado; de las piezas hechas con un violín y dos tambores o membranófonos (uno chico y otro grande); de las piezas realizadas con instrumentos de metal, aliento madera y percusiones (una pequeña banda). Pero también se han servido de expresiones vocales como gritos, silbos y sonidos onomatopéyicos producidos por distintos personajes y actores rituales. Del mismo modo, también han empleado campanas, cencerros, cohetes, sonajas, matracas y cornetas.

Algunas de estas expresiones son consideradas como musicales, pero otras no, aunque para la escucha no huave así nos lo parezcan. Así mismo, algunos de los objetos y expresiones sonoras están investidos de cierta sacralidad o son relacionados con el poder de los númenes más potentes de lo sagrado, los *mombasüik* o naguales huaves. Otras expresiones más bien son de carácter profano.

A excepción del canto y de ciertos parlamentos rituales y bufos, todos estos son recursos de expresión sonora no verbales y corresponden a una particular forma de comunicación y de transmisión de ideas, hábitos y sentimientos socialmente relevantes.

## LA SOCIEDAD HUAVE DE LA BARRA.

¿Por qué sociedad huave de la barra? Las primeras estancias entre los huaves las realicé entre el 2005 y el 2007. Durante las estancias intermitentes de este periodo lo que en realidad hice fue una relación, sobre todo con las personas de San Mateo del Mar vinculadas a las celebraciones religiosas y con los miembros de los distintos grupos de músicos y especialistas rituales que participan en ellas.

Del igual manera, me hice de una imagen de conjunto de la celebración de todo el calendario ceremonial. Fue mi primera vuelta, quiero decir que yo me hice de la imagen de una vuelta del calendario ceremonial, aunque esta imagen se construyó durante las estancias que realicé a lo largo de casi tres años o tres vueltas del ciclo ceremonial.

En el 2010 regresé y me instalé para vivir un año en San Mateo. Tomé a esta comunidad como lugar de residencia, pero de allí me desplazé hacia las comunidades de la microrregión y hacia las ciudades regionales, sobre todo al puerto de Salina Cruz (iba y venía). Estos desplazamientos más o menos cotidianos me abrieron la puerta a una realidad desconocida, es decir, a la realidad: viejos y jóvenes, mujeres y varones, también iban y venían. En mi primera vuelta me concentré exclusivamente en San Mateo, tuve estancias cortas (tres meses la más larga) y me dediqué a participar en las celebraciones religiosas. No entendí el profundo sentido relacional que une a los pobladores de la barra, a los de las rancherías con los de las colonias y a los de éstas con los de las comunidades más grandes, como la cabecera municipal. No nada más se trata del vínculo político y administrativo, que ciertamente existe, sino de los vínculos de parentesco históricamente establecidos y permanentemente regenerados por la vía de los matrimonios, los cuales implican la movilidad residencial de alguno de los contrayentes, generalmente de la mujer, pero no necesariamente. Así, Toribio vive en Vista Hermosa porque halla le heredaron un terreno a su esposa, pero él es de San Mateo, de modo que va y viene, sobre todo en las fiestas. Toribio es tocador de caparazón y de tambores, pero también sabe cantar y rezar. Del mismo modo, Carmelita (esposa de Lorenzo) vive en casa de Feli y de Calixto (sus suegros) en la Colonia Deportiva de San Mateo del Mar, pero ella es de Colonia Cuauhtémoc, muy cerca de Salina Cruz, en donde viven sus padres y algunos de sus hermanos. Carmelita también va y viene; ella es protestante.

En estos trasiegos algo se hizo evidente: el lugar de residencia era uno de los indicadores más socorridos para la identificación de las personas (“Ayer vi a perengano de tal”; –“Ah, sí, de Colonia Juárez”). Por otro lado, este ir y venir

cotidiano inevitablemente involucra a los huaves con su exterior circundante. Esta es una relación llena de contrastes.

Entonces, por *sociedad huave de la barra* entiendo a todos los asentamientos huaves –comunidades, colonias, agencias y rancherías– que se ubican entre la comunidad centro de San Mateo del Mar y Huazantlán de Río. Este grupo de asentamientos tiene un origen histórico-cultural común, es cualitativamente diferente de la sociedad regional y nacional que la contiene, hablan una lengua singular (el *huave* u *ombeayüts* / nuestra boca /) la cual constituye un poderoso elemento de cohesión social<sup>1</sup>. Además, habitan un territorio perfectamente delimitable y comparten un sistema de representaciones religiosas que sustenta la práctica de la *costumbre* o, como veremos, religión consuetudinaria.

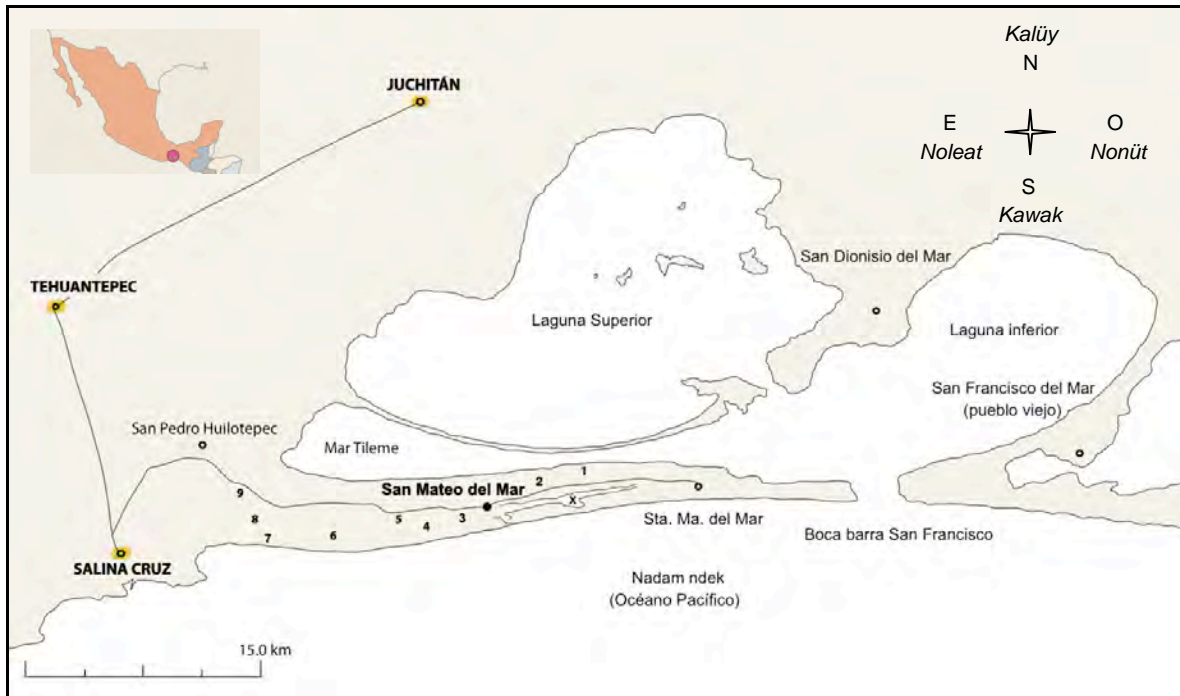
Sus límites geográfico naturales son San Mateo del Mar hacia el extremo oriente, Huazantlán del Río hacia el poniente, el Océano Pacífico hacia el sur y hacia el norte, las grandes lagunas (Superior e Inferior), que desde la costa se extienden tierra adentro del Istmo de Tehuantepec. Su territorio es pues una delgada barra costera de no más de veinticinco kilómetros de longitud, con muy ligeras elevaciones en el paisaje, a excepción hecha del cerro de Huazantlán. Es un territorio húmedo, semiárido y con pocas tierras favorables para el cultivo, pero con pastizales naturales para la cría de ganado caprino y vacuno, producidos por la desecación periódica de estanques y pequeñas lagunas de agua dulce. Se trata de un entorno acuático. Los periodos estacionales dividen el año en dos mitades, las secas (de octubre a junio) y las lluvias (de junio a octubre). Dentro de estos dos grandes periodos transcurren dos fenómenos naturales perfectamente identificados por los pobladores: 1) los fríos y fuertes vientos del norte, que de septiembre a febrero barren la barra de norte a sur; y 2) los vientos del sur, frescos y tibios, que de febrero hasta agosto corren en sentido inverso, de sur a norte.

San Mateo del Mar es la comunidad de origen de todas las comunidades, colonias y rancherías que pueblan la barra y, en este sentido, hacia el interior de la sociedad de la barra ocupa la posición de *centro* político administrativo y hasta cierto punto religioso. San Mateo es la cabecera municipal (ver mapa 1).

---

<sup>1</sup> En lo sucesivo las voces en lengua huave se indicaran en itálicas y entre barras diagonales las traducciones literales y libres al español.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.



Mapa 1. EL TERRITORIO DE LA SOCIEDAD HUAVE DE LA BARRA.

– Carretera de asfalto  
X = Laguna *Kiriw* (se deseca periódicamente)

#### COMUNIDADES, COLONIAS Y RANCHERÍAS:

- San Mateo del Mar
- 1. Laguna Santa Cruz
- 2. Pacífico
- 3. Costa Rica
- 4. San Pablo
- 5. Colonia Juárez
- 6. La Reforma
- 7. Colonial Cuauhtémoc
- 8. Vista Hermosa
- 9. Huazantlán del Río

En la región del Istmo mexicano existen otros importantes y nutridos centros poblacionales huaves: Santa María del Mar, San Dionisio del Mar y San Francisco del Mar. Todas estas comunidades están apostadas a las orillas de las dos grandes lagunas de agua salada. Entre todas las poblaciones existe la conciencia de un origen histórico compartido, así como de las diferencias que las separan. Dentro de estas diferencias, destaca el uso cotidiano y abrumador de la lengua huave entre la sociedad de la barra.

Por otro lado, existen dos rancherías que se ubican al oriente de San Mateo: Laguna Santa Cruz y Pacífico; los colonos de estas dos pequeñas comunidades, como los del resto de colonias, agencias y rancherías de la sociedad huave, descienden de la comunidad centro y cabecera del municipal: San Mateo del Mar. Por lo tanto, Laguna Santa Cruz y Pacífico son parte de la sociedad huave <sup>2</sup>.

## VIDA REGIONAL, ECONOMÍA Y PESCA.

Desde la colonia hasta la fecha, la región del Istmo Oaxaqueño ha estado controlada política y económicamente por varios centros hegemónicos (Tehuantepec y Juchitán desde la colonia, y la ciudad puerto de Salina Cruz desde la década de los setenta del siglo XX a la fecha). Al mismo tiempo esta región históricamente ha estado poblada por una serie de sociedades indígenas de orígenes étnicos diversos (*mixes, zoques, zapotecos, chontales y huaves*).

Después del periodo colonial (1521-1810) los gobiernos nacionales comenzaron a promover la generación de un *mercado interno* con la finalidad de articular a todas las regiones del territorio nacional. La dinámica de la vida regional del Istmo mexicano empieza a cambiar lentamente a partir del momento en que México se constituye como país independiente y que los gobiernos liberales despliegan un programa de desarrollo capitalista, bastante peculiar. Además de las reformas administrativas, relativas a la secularización de la vida pública (creación de

---

<sup>2</sup> Santa María del Mar no solamente se ubica fuera del municipio de San Mateo del Mar, sino que entre esa comunidad y San Mateo no existe un vínculo histórico reciente. Santa María pertenece al municipio de Juchitán y cuenta con una fuerte presencia de colonos de esa ciudad, al menos esa es la percepción generalizada de los pobladores de la barra. Entre estas dos comunidades han existido conflictos históricos por los linderos, pero en los últimos años estos conflictos han llegado al extremo y los pobladores de San Mateo resolvieron cerrarles el paso por su comunidad, es decir, cortaron con el único paso terrestre con el que contaban los pobladores de Santa María para transitar desde su posición aislada, hacia la vida regional. Para salir, los pobladores de Santa María atraviesan las grandes lagunas en lanchas. No se navega por el Océano Pacífico.



municipios libres, supresión de las cofradías religiosas como figuras jurídicas, administración pública de los cementerios, etcétera), a partir del siglo XIX empiezan a visibilizarse los primeros elementos de la modernización en el contexto del Istmo de Tehuantepec (se construyen las líneas de ferrocarril). Al mismo tiempo, la inercia de la vida colonial sigue su curso.

Durante las primeras décadas del siglo XX la aparente calma de la vida de la sociedad huave de la barra transcurre dentro del marco de una sociedad regional cuyos sectores hegemónicos impulsan un desarrollo capitalista. Este capitalismo incipiente nace de los intereses modernizantes de las oligarquías locales, en general carentes de capital suficiente como para catapultar su desarrollo, y los intereses de las grandes empresas extranjeras, principalmente norteamericanas, portadoras de capital y tecnologías de punta (Chansen-López, 2004: 51). Sin embargo, el desarrollo del capitalismo en la región sería bastante particular ya que hasta la segunda mitad del siglo XX no existe en la región un sistema de caminos y de puentes que facilite la circulación de la población y que articule eficientemente a las distintas comunidades con los centros hegemónicos regionales. Los huaves de la barra, por ejemplo, cuentan con luz eléctrica, agua potable y una carretera de terracería, solamente a partir de la década de los sesentas. El puente de Huilotepec, que comunicaría a todas las comunidades huaves de la barra de manera mucho más rápida y directa con el puerto de Salina Cruz, tiene menos de veinte años de antigüedad. Antes de que todo esto existiera, las vías de comunicación fueron las antiguas veredas y caminos reales, así como los bordes de las grades lagunas (Inferior y Superior). Se transitaba a pie, con carretas tiradas por bueyes o en cayucos habilitados con pequeñas velas y propulsados por la fuerza del viento, o bien, movilizados gracias a la tracción ejercida con grandes pértigas de madera sobre los fondos de las aguas bajas de las grandes lagunas<sup>3</sup>.

Hasta la primera mitad del siglo XX los huaves de la barra mantienen una cierta autonomía y una cierta distancia de la vida regional, hecho que les permitiría reproducirse como una sociedad diferenciada dentro de su contexto. Los huaves

---

<sup>3</sup> La narración de un viajero de principios de siglo XX puede hacernos una imagen: “Los negociantes zapotecos de Juchitán mantienen un comercio interesante. Como podía suponerse está totalmente en manos de mujeres. Algunas hacen dos viajes en la semana entre los dos pueblos [Juchitán y San Mateo del Mar]. Van en carretas tiradas por bueyes con cargamentos de maíz, forraje, café, chocolate, algodón y productos de este estilo. Los cambian o los venden. Cuando regresan a Juchitán llevan pescado salado o seco, camarones, sal y huevos. En ocasiones toda la familia acompaña a la mujer en su expedición. Los viajes casi siempre son nocturnos. Estas mujeres zapotecas son hábiles para los negocios.” (Starr, 1995 [1908]: 172). Y párrafos adelante concluye: “Por la noche [de regreso], el camino a Tehuantepec no representaba ninguna aventura. Nos impresionó la cantidad de familias que viajaban en carretas tiradas por bueyes en el fresco del aire nocturno” (173).

de la barra ocupan un territorio que en otro momento no muy lejano fue abundante en recursos naturales, principalmente los relacionados con la pesca y la recolección. Tal y como las personas aún lo recuerdan, hasta mediados del siglo XX los estanques y lagunas circundantes a los principales centros de población proporcionaron recursos pesqueros suficientes para subsistir sin mayores dificultades. Después de esta fecha, estanques y lagunas comenzaron a secarse completa y periódicamente durante la primera mitad del año, para volverse a llenar, si el periodo pluvial lo permitía –o lo permite–, durante la segunda mitad del mismo.

Pero la población no solamente vivió de los productos de la pesca, sino que, como muchas otras sociedades de origen mesoamericano, los huaves tienen al *maíz* como un elemento central de su dieta alimenticia. Desde antes de la vida colonial los huaves de la barra habitaron esta microrregión, en donde permanecerían hasta nuestros días (Méndez, 1975). Dadas las condiciones geográficas del entorno las tierras para el cultivo del maíz fueron escasas y las cosechas insuficientes, de modo que estas comunidades dependieron de las ciudades centro regionales para abastecerse del preciado cereal, indispensable para el desarrollo de la vida diaria y ceremonial. De la misma forma, dependieron del abastecimiento de los enseres necesarios para la vida ritual <sup>4</sup>. Sin embargo, al mismo tiempo que fueron comunidades dependientes, es muy probable que hayan mantenido un cierto margen de autonomía. Así, durante la primera mitad del siglo XX la sociedad huave se desarrolla pues en un entorno natural abundante en recursos naturales pesqueros, pero con una economía no diversificada. Probablemente una diversificación de su economía les hubiera permitido disminuir el margen de su dependencia hacia las sociedades vecinas, operado a través de la compra de maíz, de algunos de los enseres rituales y de la venta de pescado y camarón. Esta particular situación redundaría en la temprana inserción de la microrregión huave dentro del sistema económico regional del Istmo <sup>5</sup>. Atendamos ahora la actividad

---

<sup>4</sup> Flavia Cuturi (2009) nos dice: “En San Mateo, por lo que sabemos de su historia reciente, nunca se ha producido suficiente maíz para abastecer a la población todo el año. Entonces se necesitaba comprarlo en los mercados de la cercanía o de los comerciantes istmeños que iban a venderlo a San Mateo. Hasta el día de hoy es frecuente que los zapotecos del Istmo (*mixiig*) vayan a vender el maíz que se siembra en sus tierras, o hasta de más lejos. En la temporada en que las lluvias eran abundantes, y San Mateo podía quedarse aislado, el maíz llegaba por canoa de Juchitán (*Sanvicin*). En temporada de sequía llegaba en carretas de Tehuantepec (*Latiüük*). De los pueblos del Istmo llegaba también la panela (piloncillo), el pan, el cuero, la mayoría de los trastes grandes de barro, etcétera” (15).

<sup>5</sup> Basada en los recuerdos de sus informantes, F. Cuturi (2009) refiere lo siguiente: “En San Mateo no había mercado [aproximadamente en la década de los 20], y las mujeres iban vendiendo bajo unos árboles (donde ahora está el mercado) muy pocas cosas, ya que la mayoría de la gente podía vivir de lo que producía y de lo que pescaba” (13). Aunque aún no existía un edificio público destinado a la compraventa de productos, evidentemente sí había un mercado local y la comunidad misma mantenía relaciones comerciales cotidianas con Tehuantepec y Juchitán.

económica principal de la gran mayoría de las familias huaves de hoy día: la pesca y la venta de camarón.

Se trata de una pesca a pequeña escala la cual se realiza en el Mar Tileme, la Laguna Superior y la Boca Barra San Francisco (brazo de mar que conecta al Océano Pacífico con las Lagunas Inferior y Superior). También se pesca en las orillas del Océano Pacífico, pero en mucho menor medida. El principal producto es el camarón y una variedad de peces menores. Toda el producto es destinado al sustento alimenticio familiar y el excedente a la venta. Para la extracción de los recursos se emplea el chinchorro de arrastre y la atarraya, pero la técnica más socorrida es la que se sirve de una trampa llamada *copo*, la cual está hecha de una red cónica de tres a cuatro metros de longitud y cuya estructura la constituyen varios aros de metal de diferentes diámetros (un metro de diámetro el más grande de ellos). La pesca es una actividad nocturna, estrictamente masculina y se desarrolla en las orillas de las lagunas. En las orillas los pescadores pueden maniobrar con mayor facilidad cada una de las trampas dispuestas y conforme los peces y el camarón vayan cayendo en ellas. Durante toda la noche cada pescador revisa dos o tres veces sus trampas para recolectar las presas. Para pescar, los varones deben desplazarse de entre dos a diez kilómetros de distancia. La mayoría de estos desplazamientos se hacen a pié, en *cayucos* o en lanchas de fibra de vidrio, ambas impulsadas por la tracción que los pescadores realizan con grandes palancas de madera, al tiempo que se sirven de velas y de la fuerza del viento. Recientemente estos desplazamientos se hacen en camionetas. Por otro lado, la pesca se hace en pequeños grupos de amigos o familiares, pero esto no supone que el grupo emplee técnicas de pesca colectiva ni que el producto sea distribuido equitativamente entre los participantes. Los pescadores se acompañan en sus labores, pero la pesca es individual, cada uno de ellos pesca para su propia familia<sup>6</sup>.

Además de la pesca en las grandes lagunas del *kalüy* (el norte de la barra) hay otras actividades económicas complementarias: agricultura de autoconsumo (maíz, sandía y melón) y para la venta (sandía y sorgo –este último sembrado exclusivamente para su venta a intermediarios externos); pesca en la playa del Océano Pacífico (con atarraya o con grandes papalotes propulsados por los fuertes vientos del norte); recolección de huevos de tortuga para el autoconsumo y para venta clandestina (durante la segunda mitad del año); cría de ganado bovino y caprino (este último pastoreado principalmente por niños y viejos). La cría de marranos y sobre todo de aves de corral (gallinas), merece una mención aparte. Con toda razón Flavia Cuturi señala que esta actividad representaba “el dinero de

---

<sup>6</sup> Para una revisión de las técnicas de pesca colectiva de otra época, ver Italo Signorini (1979).

las mujeres” (2009: 15-16). En otro momento, cuando la producción industrial de alimentos no se había desarrollado y el hábito del consumo de la carne de pollo no se había instituido, las gallinas y por su puesto los huevos producidos por estas, eran una fuente de ingresos más o menos rápida de la cual disponían las mujeres en caso de urgencia. Huevos y gallinas eran vendidos en San Mateo, pero también en los mercados de las ciudades regionales <sup>7</sup>.

Con el paso de los años se han ido sumando otras actividades económicas importantes. La profesionalización de las últimas décadas arroja como resultado una pequeña población de profesionistas que se ha constituido en un grupo de asalariados con ingresos estables. Dentro de este grupo destacan los profesores de los tres niveles de educación básica <sup>8</sup>. Por otro lado, la rápida progresión de los incentivos economizantes, que pasan por la deseo de acumular capital para ser invertido en un negocio redituable, se traduce en el establecimiento de pequeños negocios familiares como cantinas, tortillerías, tiendas de abarrotes, papelerías, mercerías, ferreterías, tiendas de materiales para la construcción, entre otros. Finalmente, el capital de algunas familias suele invertirse en la compra de un automóvil o de una camioneta que pueda ser incorporada a la flotilla del transporte público que, partiendo de San Mateo, comunica cotidiana y fluidamente a todas las comunidades de la barra con la ciudad puerto de Salina Cruz; y “viceversa”, como rezan las pintas-letreros de los viejos camiones “guajolotos” que hoy día han cedido su lugar a vehículos más veloces como los coches y las pequeñas camionetas. Hasta aquí estas notas introductorias sobre la vida regional, la economía y la pesca de los huaves de la barra. Vemos ahora algunas notas sobre su *costumbre* o religión consuetudinaria.

---

<sup>7</sup> Otra fuente de ingresos para algunas familias es la artesanía que se produce con el telar de cintura. Este tipo de producción artesanal se convirtió en objeto mercantilizable solamente después de la segunda mitad del siglo XX. Esta es una producción que realizan las mujeres y su principal venta se realiza en el marco de ferias de productos artesanales que organizan algunas instituciones de los gobiernos estatales y federales, o bien algunas organizaciones civiles independientes.

<sup>8</sup> En todo el municipio existen 16 preescolares, 14 primarias, 4 secundarias y 2 bachilleratos. Ignoro el monto total de profesores, así como número total de profesores cuyo origen sea, digamos, local.

## LA *COSTUMBRE* O RELIGIÓN CONSUECUDINARIA.

“Yo creo que en las ciencias sociales en general cada vez más extensamente es admitido que las creencias y prácticas religiosas son algo más que el reflejo o la expresión “grotesca” de relaciones económicas, políticas y sociales; más bien, cada vez más estas son consideradas como claves que periten comprender cómo piensan las personas y experimentan las cosas a propósito de esas relaciones, y a propósito del entorno natural y social en el cual actúan” (Turner, 1990 [1969]: 15).

“...tan pocos ministros pobres [dominicos], desnudos, flacos, penitentes, envueltos en unos andrajos de tosco sayal, desasidos de su voluntad, arrojados a los peligros, tropezando en los lazos de Satanás, expuestos a tantos riesgos de un gentilismo bárbaro tan dilatado, fueron poderosos para entrarse por las asperezas incultas de los montes, penetrar inaccesibles serranías, trajinarles intratables cavernas, despojar de las aras a sus mentidas deidades, hollarles sus ídolos, despreciar sus ritos, saquear sus grutas, dismantelar altares, castigar sus sacerdotes, abominar sus costumbres, entredecirles sus vicios, y en voraces hogueras consumir sus más apreciables alhajas de los templos, y reducirlos a los verdaderos de nuestra Santa Fe” (Burgoa, 1989 [1670]: 39-40).

El sistema religioso de los huaves de la barra tiene su historia, como el de todas las sociedades indígenas de lo que hoy es México. Durante la instauración de la sociedad colonial Novohispana los sistemas de creencias y de prácticas religiosas de todos los pueblos nativos serían ampliamente reprimidos. La Iglesia católica se erige como la administradora única de lo sagrado y emprende una campaña de represión y vigilancia permanente en contra de las prácticas religiosas locales que consideró como paganas e idolátricas. Como respuesta, las sociedades locales desplegaron diversas estrategias a través de las cuales camuflaron, escondieron o conjugaron elementos de sus propios sistemas de pensamiento religioso con el credo, los objetos del culto y los símbolos cristianos introducidos por los evangelizadores. El saldo, un conjunto de religiones particulares, nominalmente católicas pero profundamente nutridas por las representaciones locales de lo sagrado.

En huave no existe una palabra que designe al conjunto de actividades rituales que comprende una vuelta o realización del calendario ceremonial. La única expresión que hasta cierto punto podría englobarlas es la de la *costumbre*. De hecho, la *costumbre* corresponde a una representación local de los contextos rituales, al mismo tiempo que a una representación de los mecanismos y los contextos de transmisión de saberes culturales relevantes (“esto se hace de esta manera y no de otra, porque así los hicieron los mayores, desde antes”). La palabra *costumbre* traduce fielmente la idea de fiesta religiosa en honor a los santos, del mismo modo que traduce bien la celebración de periodos ceremoniales enteros (el *nangaj nüt* / el tiempo sagrado de la Semana Santa /, por ejemplo). Al mismo tiempo, la representación de la costumbre es instituyente, normativa (“¿Por qué habríamos de ir a la orilla del sagrado mar a pedir la sagrada agua del temporal?” –“porque así es la *costumbre*, así se hizo desde antes y si no lo hacemos, no llueve”).

La *costumbre* es atávica, normativa, e involucra un conjunto de representaciones, instituciones, prácticas rituales y económicas. Como una abstracción de mi parte, y con la finalidad de hacer operativa la exposición de las ideas, en este documento también habré de referirme a la *costumbre* como *religión consuetudinaria*. Este conjunto de representaciones, instituciones y prácticas se forjó durante el periodo colonial y, no sin modificaciones, perdura hasta nuestros días. Estas formas religiosas localmente son reconocidas como católicas y sin embargo no se apegan estrictamente al catolicismo oficial<sup>9</sup>. Dicho de otra manera, la “entraña simbólica” (Bartolomé, 2005: 29) del sistema de representaciones que sustenta la práctica de la *costumbre*, nos remite a las representaciones locales de lo sagrado que poco o nada tienen que ver con el catolicismo. Es muy probable que durante la colonia estas representaciones locales hayan sido objeto de represión por parte de los evangelizadores, de tal modo que a través de *sincretismos* (fusión o síntesis de elementos), *apropiaciones*, *incorporaciones* (adición), *reinterpretaciones simbólicas*, *paralelismos* o “*disfraces*” *lingüísticos* (aludir a viejos significados, pero con denominaciones cristianas), etcétera, las sociedades indígenas, en general, hayan filtrado, mezclado, ocultado u homologado sus representaciones en torno a lo sagrado, con o dentro del culto público católico (Bartolomé, 2005: 29 y 50; Báez-Jorge, 2011: 130 y 203).

Entonces, por religión consuetudinaria de los huaves de la barra entiendo al sistema religioso que surge de la confluencia entre el cristianismo introducido en el proceso de evangelización y las representaciones locales de lo sagrado. A pesar de las profundas transformaciones ideológicas y socioeconómicas de las comunidades huaves de la barra, que empezaron a ser mucho más prominentes a partir de la segunda mitad del siglo XX, la religión consuetudinaria aún es muy orgánica. Esta religiosidad persiste y se haya al centro de gran parte de la ritualidad que se realiza en torno al culto a los santos y a las ceremonias de petición de lluvia. Sin embargo, la relación que la población local establece con la práctica de esta religión, no es unívoca, ni homogénea. La forma en que se participa en ella, dependen del origen, la posición, la trayectoria y las expectativas sociales de las familias y de los individuos dentro de estas<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Sandstrom, citado por Félix Báez-Jorge nos dice algo que puede ayudar a comprender hasta qué punto estas religiones indígenas de origen colonial son diferentes al catolicismo oficial: “Si se le pregunta en el contexto apropiado, los nahuas que practican esta religión dirían “somos católicos”. No obstante, sus creencias y prácticas son en gran parte desconocidas para la mayoría de los católicos urbanos en México, y son ajenas para quienes profesan la fe católica en Europa o el resto de Norteamérica” (2011: 151-152).

<sup>10</sup> Hoy día la práctica del catolicismo tampoco es unívoca en la barra. De hecho, puede decirse que en realidad en esta sociedad se practican dos catolicismos cuyas fronteras más bien son difusas: 1) el catolicismo de la religión consuetudinaria y 2) el catolicismo ligado al poder del párroco residente en San Mateo del Mar y responsable de atender tanto la única iglesia de San Mateo, como todas las capillas y templos del resto de las comunidades de la barra. En sentido estricto, la

## RITO Y CALENDARIO CEREMONIAL.

Un rito es un acto o una serie de acciones ordenadas y particulares inscritas dentro de un sistema de representaciones religiosas y cuya realización persigue algún fin determinado. Prender una vela, quemar incienso, copal o estoraque profusamente, pronunciar unas palabras, verter pétalos de flores sobre las olas del mar, rezar, cantar, tocar unas campanas, hacer música. Para los huaves de la barra todas estas y otras acciones se desprenden de ideas colectivas y religiosas, persiguen un fin determinado y, sobre todo, son acciones que tienen destinatarios, son realizadas para alguien y para algo. En una palabra, son acciones rituales. Veremos que dentro de la práctica de la religión consuetudinaria varias de estas acciones corresponden a expresiones sonoras que funcionan como símbolos.

En uno de sus textos célebres, Durkheim (1912) planteó que en los distintos grupos humanos el origen del pensamiento y del sentimiento religioso se habría derivado de una primera clasificación de las cosas en dos grandes géneros, lo sagrado y lo profano (V. I: 42-45). Para este mismo autor la fuente de toda religiosidad sería esa sustancia o potencia ubicua que sacraliza objetos, espacios e ideas (Durkheim, 1912, V. II: 187-196). Para los huaves de la barra *nangaj* es justamente esto, una suerte de potencia, de fuerza impersonal y ambivalente que impregna objetos, lugares e ideas. De este modo, la traducción literal de *nangaj* es, sagrado. Ahora bien, según el mismo Durkheim "...los ritos son reglas de conducta que prescriben cómo el hombre debe comportarse en relación a las cosas sagradas" (Durkheim, 1912, V. I: 45), evidentemente, en el seno de los grupos sociales y sus distintos sistemas de pensamiento religioso.

Ahora bien, y como sugiere Víctor Turner (1990 [1969]), para exponer introductoriamente la idea del calendario ceremonial huave, es metodológicamente necesario hacer "la distinción antropológica tradicional entre los ritos del ciclo de vida de los individuos y los ritos estacionales o calendáricos" (163) <sup>11</sup>.

---

primera es una religión popular y la que promueve el párroco representa la versión oficial o canónica de la misma. Por ejemplo, todas las actividades rituales más importantes de la comunidad de San Mateo se realizan sin la participación del párroco. De hecho, la relación entre párrocos y practicantes de la religión consuetudinaria no siempre ha sido ni es cordial.

<sup>11</sup> "Los primeros son aquellos en los cuales el (o los) sujeto ritual evoluciona, como lo expresa Lloyd Warner (1959), de "un lugar fijo, la placenta en el seno de la madre, hacia un punto fijo último que es su muerte, su sepultura y el enclaustramiento definitivo en tanto que organismo muerto; ese movimiento es puntuado por un cierto número de momentos críticos de transición que todas las sociedades ritualizan y que marcan públicamente a través de prácticas apropiadas con la finalidad de inculcar a los miembros vivientes de la comunidad el valor del individuo y del grupo. Estos son los momentos importantes del nacimiento, la pubertad, el casamiento y la muerte" (p. 303). A estos yo agregaría [nos dice Turner] los ritos que conciernen al acceso a un estatus de condición más elevada —ya se trate de un función política o de la pertenencia a un

Primero, el grueso de las fiestas y ceremonias rituales que estudiaremos aquí corresponde a las fiestas religiosas en honor a los santos católicos resguardados en la iglesia de la comunidad centro de San Mateo del Mar. De la misma forma, estudiaremos la celebración local de tres periodos ceremoniales de la liturgia católica (Cuaresma, Semana Santa y Periodo Pascual). En el marco de estos periodos se realizan otro grupo de rituales calendáricos destinados a solicitar el agua de temporal. Veremos que para los huaves de la barra quienes detentan y acarrear el agua del periodo pluvial son los *mombasüik* / hombres cuerpo nube /, o naguales huaves. Veremos, también, que los *mombasüik* son homologados a dos de los santos católicos investidos de mayor potencia: San Mateo Apóstol y la Virgen de la Candelaria.

Segundo, y de manera complementaria, también se estudiarán un tipo particular de ritos de duelo llamados *velorios*, los cuales se realizan en cualquier periodo del año, con mucha frecuencia y en todas las comunidades de la barra. Los velorios no son fiestas, sino celebraciones rituales familiares cuya finalidad es ayudar a que el *omeaats* / alma / de un familiar difunto, se libere de los castigos del purgatorio y de todo a aquello que lo ate a la vida social después de su deceso físico, y pueda así subir al cielo. Como veremos, una de las acciones rituales centrales en estas celebraciones son los rezos y los cantos.

La realización de todas estas actividades ceremoniales localmente es concebida como un ciclo que se extiende a lo largo de todo un año y evidentemente guarda una relación estrecha con lo que Turner llama el *ciclo anual de producción* (1990 [1969]: 163). Por lo tanto, me concentraré en el análisis de las expresiones sonoras producidas en cuatro tipos de festividades y celebraciones religiosas, todas ligadas a la práctica de la religión consuetudinaria: 1) las fiestas en honor a los santos católicos; 2) las celebraciones desprendidas del calendario litúrgico cristiano (Cuaresma, Semana Santa y Periodo Pascual); 3) las ceremonias de petición de lluvias; y 4) los ritos de duelo (*velorios*) (ver figura 1).

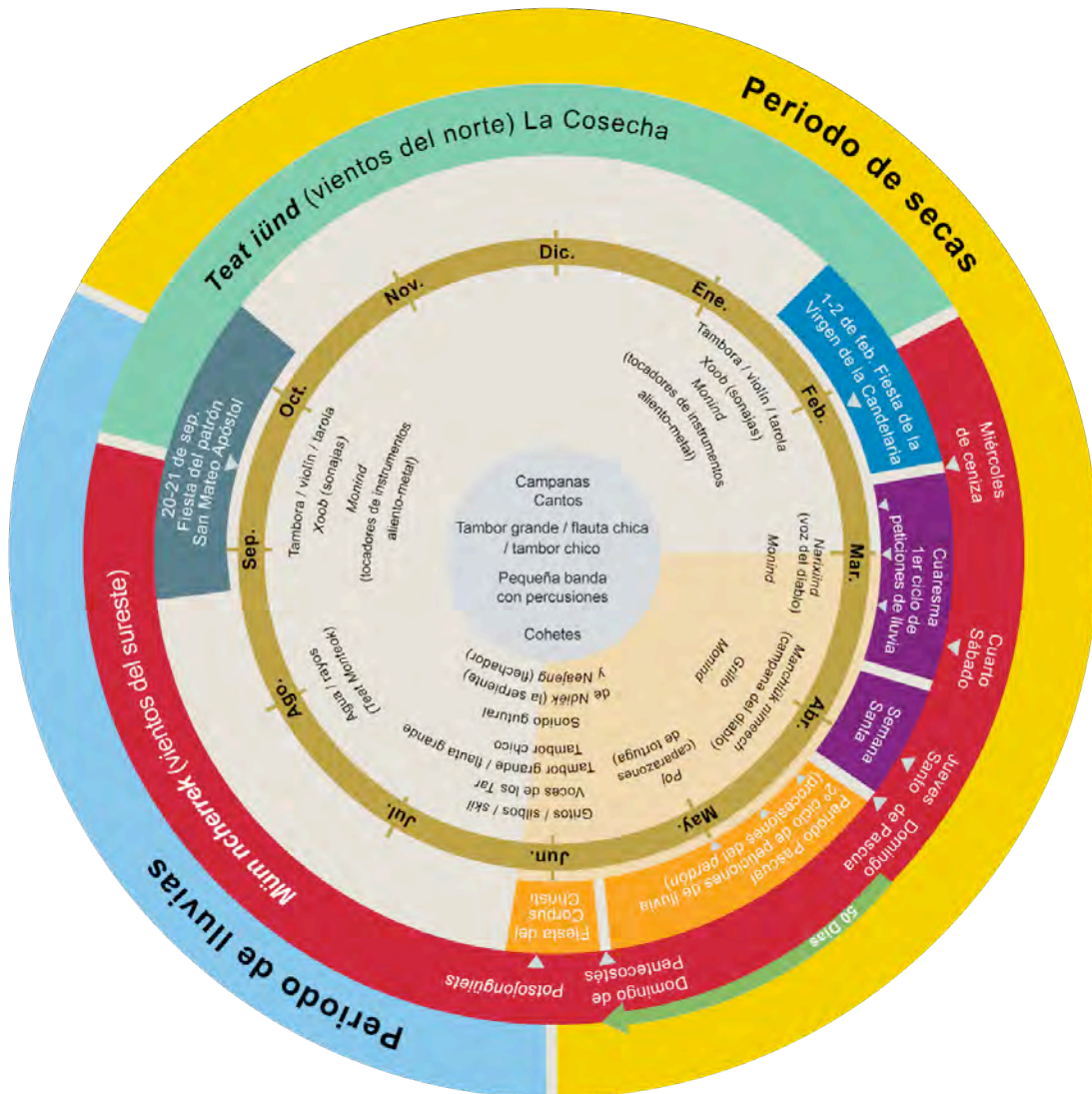
---

grupo cerrado o una sociedad secreta. Estos ritos pueden ser individuales o colectivos, pero la tendencia es que estos sean realizados más frecuentemente por individuos. Los ritos calendáricos, al contrario, casi siempre se relacionan con vastos grupos y frecuentemente involucran a sociedades enteras. Igualmente, es frecuente que estos sean realizados en momentos bien precisos del ciclo anual de producción, y estos expresan el pasaje de la escases a la abundancia (como las fiestas de las Premisas o de la cosecha) o de la abundancia a la escases (como cuando uno anticipa las privaciones del invierno y para prevenirse mágicamente contra ellas, mágicamente). A estos, igualmente, se deberían agregar todos los *ritos de pasaje* que acompañan todo cambio de naturaleza colectiva de un estado al otro, como cuando una tribu entera va a la guerra o como cuando una gran comunidad local realiza un ritual para invertir los efectos de la hambruna, de la sequía o de la peste. Los ritos del ciclo de la vida individual y los rituales de instalación en una función, casi siempre son ritos de elevación de estatus; los ritos calendáricos y los ritos correspondientes a una crisis en el seno del grupo, algunas veces pueden ser ritos de inversión de estatus” (Turner, 1990 [1969]: 163).



**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Figura 1  
EL CALENDARIO CEREMONIAL



Hoy día, en la comunidad de San Mateo del Mar se realizan tres fiestas en honor a los santos: 1) en septiembre, hacia fines del periodo de lluvias, se celebra a San Mateo Apóstol, santo epónimo de la comunidad madre y *símbolo corporativo* (De la Peña, 2004: 31) por antonomasia de las comunidades huaves de la barra; 2) en febrero, en plena temporada de secas y a inicios del periodo en que los vientos del sur empiezan a hacerse presentes, se festeja a la Virgen de la Candelaria; y 3) entre mayo y junio, es decir, mediando el año, se realiza la fiesta del Corpus Christi.

Entre la fiesta de la Virgen de la Candelaria y la del Corpus Christi hay dos periodos ceremoniales de suma importancia: la Cuaresma y la Semana Santa (representados en color morado en la figura 1, p. 14). Durante el primero de estos se realiza el primer ciclo de peticiones de lluvia. Por su cuenta, entre la Semana Santa y el la fiesta del Corpus, en pleno periodo Pascual (marcada con una cintilla naranja en la figura 1), se realizan el segundo ciclo de peticiones de lluvia. La fiesta del Corpus Christi coincide con el inicio de periodo pluvial.

Veamos ahora los círculos centrales de la imagen del calendario ceremonial (figura 1, p. 14). No todas las expresiones sonoras que estudiaremos en este documento se ofrecen a la escucha durante todo el año. Al contrario, una buena proporción de ellas parecen funcionar como demarcadores acústicos de periodos de tiempo específicos y solamente pueden escucharse durante tales periodos. En el círculo central (color gris) se indican las expresiones sonoras que están presentes durante todo el año. Toques de campanas, cantos religiosos, piezas musicales realizadas con un par de tambores y una pequeña flauta de carrizo, piezas producidas por una banda de alientos-metales y percusiones, así como el estallido de cohetes de pólvora. Hasta cierto punto, todas estas se hallan en el orden de lo habitual y si bien la escucha local repara en ellas, son menos prominentes en relación comparativa con otras expresiones sonoras que los huaves realizan al celebrar su calendario ceremonial (en la figura 1, todas estas están representadas en el segundo círculo concéntrico de adentro hacia fuera).

En este último grupo de expresiones (las expresiones periódicas o no habituales) se ubicarían el sonido de una tambora, un violín, un redoblante y el sonido producido por las sonajas (*xoob*) empleadas por un grupo de danzantes. Esta sonoridad de conjunto corresponde a la producida por los *malinches* y solamente se escucha en el contexto de las tres fiestas en honor a los santos (septiembre, febrero y mayo-junio). En el contexto de estas celebraciones, así como en la Cuaresma y la Semana Santa, también actúa un dueto o un trío de tocadores de instrumentos de aliento-metal, llamados *monind*. Como veremos, estos músicos estetizan algunos de los gestos rituales más significativos de las fiestas y celebraciones religiosas y siempre para acompañar los cánticos de un grupo de varones. Durante la celebración de la Cuaresma y la Semana Santa, destaca el uso de la matraca o *campana del Diablo*, así como del *narixiind*, corneta con la que se producen toques bien significativos. Desde mediados de la Cuaresma hasta la fiesta del Corpus es el periodo en el que se utiliza el caparazón de tortuga percutido con un par de cuernos de venado. Este conjunto instrumental recibe el nombre de *poj* / tortuga / (en la imagen 1, p. 14, este periodo corresponde a la sección marcada en color salmón y en el segundo círculo concéntrico).

Finalmente, durante la celebración del Corpus Christi es el único periodo del año en el que se pueden escuchar gritos, silbos y el sonido estridente de las baterías de cencerros (los *skil*), acompañando siempre a las piezas musicales producidas por los *montsünd naab* / los que tocan los tambores y las *poj* /. En la misma fiesta del Corpus se realizan, y por lo tanto se escuchan, dos expresiones sonoro-verbales bien significativas. Ambas son realizadas por personajes rituales y los contenidos semánticos de estas expresiones son del todo relevantes (las voces de los *tar* / negros o enmascarados / y el sonido producido por *ndiük* y *neajeng* –la serpiente y el flechador– en el contexto de la representación ritual de la danza de *omal ndiük* / la cabeza de la serpiente /).

Como puede advertirse al analizar la figura 1 (p. 14), la celebración de calendario ceremonial guarda una relación muy estrecha con los dos grandes periodos climáticos que segmentan al año en dos mitades generales: el corto periodo de lluvias y el largo periodo de secas (cinta azul y cinta amarilla en la figura 1, p. 14). Del mismo modo, la celebración del calendario guarda una estrecha relación con la presencia más o menos regular de dos corrientes de vientos que tienen un incidencia importante para la economía de la pesca: los *teat iünd* (vientos del norte, representados con un cintilla verde claro en la figura 1) y las *müm ncherrek* (vientos del sureste, representados con la cintilla roja).

En el fondo, la celebración del calendario ceremonial tiene un fuerte sentido propiciatorio y se articula en torno a la presencia regular y controlada del agua de temporal. Como se anotó, la axiología huave nos dice que quienes controlan y acarrear el agua de temporal son los *mombasüik* o naguales huaves. Y, como estudiaremos, ciertas expresiones sonoras son importantes en la construcción y la transmisión de los conocimientos huaves relativos a los *mombasüik* y las actuaciones que –en el plano de lo simbólico–, estos realizan para acarrear y regular el agua del temporal.

## EL COMPLEJO MÍTICO DE LOS *MOMBASÜIK* O NAGUALES HUAVES.

Hoy día, la voz de *nagual* es empleada entre los huaves de la barra en dos sentidos: 1) para designar a un brujo pernicioso que tiene la facultad de transfigurarse en bestia para hacer daño (*neawineay*) y 2) para denominar a los *mombasüik*, es decir, a los antepasados míticos cuyos *ombas* (*alter ego*) eran los *monteok* / rayos / (para los varones) y las *müm ncherrek* / los vientos del sureste /

(para las mujeres) (Tranfo: 1979; Lupo, 1994: 71; 2015; Millán, 2003b: 11-12)<sup>12</sup>. Veremos que los *mombasüik*, aquellos antepasados míticos, ocupan una cierta posición de ancestralidad dentro del pensamiento religioso e histórico de los huaves de la barra.

Para los huaves todos los seres humanos tienen un animal compañero que funciona como su *alter ego*. Desde su nacimiento hasta su muerte, el individuo y su *otro-yo* se hayan indisolublemente vinculados por un principio de coesencia existencial. Las afectaciones de uno incidirán en el otro y viceversa. En huave el *alter ego* recibe el nombre de *ombas* / cuerpo / y la persona desconoce la identidad de su *ombas*, así como el lugar de su residencia<sup>13</sup>.

Pero los huaves de hoy saben que los huaves de otro tiempo tenían *por alter ego* poderosos fenómenos naturales como los rayos (para los varones) y los vientos (para las mujeres). Es decir, los varones eran *monteok* y las mujeres *müm ncherrek*. El conjunto de los *monteok* y las *müm ncherrek* constituye entonces el complejo mítico de los *mombasüik* / hombres cuerpo nube / ( o / cuyo cuerpo es de nube /, Lupo, 2015: 92). Aquellos huaves no solamente conocían la identidad de su *otro-yo*, también podían controlarlo “dirigiendo sus acciones” (Tranfo, 1979: 191-192; Lupo, 1994: 71). Dicho de otro modo, los antepasados huaves tenían el poder de homologarse con sus *alter ego* y por la vía de un desdoblamiento místico. Se trasladaban a enormes distancias y a grandes velocidades para ejecutar acciones diversas, en general relacionadas con la reinstauración de un orden social y natural de las cosas. El dato relevante es que los *mombasüik*, como se ha dicho, se hayan directamente relacionados con la “economía del agua” de temporal<sup>14</sup>. Veamos ahora otros componentes del complejo mítico de los *mombasüik* que nos ayudan a conocer y comprender los sentidos de *partida* y *movilidad* periódica, asociados o subyacentes a la representación de los *mombasüik*.

La figura de *müm nemior kang*. *Müm nemior kang*, es una entidad mítica y femenina que según los huaves habitó en una laguna próxima al *nangaj ndek* / el

---

<sup>12</sup> Los *mombasüik* se transforman o se proyectan mentalmente (se desdoblan), mientras que el *neawineay* “...sólo sabe hacerlo corporalmente, sin posibilidad alguna de viaje místico” (Tranfo, 1979: 191). Para los primeros sus poderes son innatos (son sus *alter egos*, sus coesencias existenciales), para el segundo son poderes adquiridos.

<sup>13</sup> Tranfo (1979); Lupo, (1994: 71; 2015).

<sup>14</sup> En Mesoamérica la representación del rayo, se haya asociada al complejo de las divinidades que detentan el agua de temporal, en otras palabras, el rayo y la “economía del agua” (Aguirre Beltrán, 1987 [1963]: 98-104) constituyen elementos de un mismo complejo cultural, en general compartido dentro de los sistemas religiosos de las sociedades indígenas contemporáneas de origen mesoamericano.

sagrado Mar Vivo u Océano Pacífico /. A esta entidad también se le llama “la virgen” o, simplemente, “la señora”. Ella era quien asignaba el *ombas* / cuerpo / (*alter ego*) a los recién nacidos. Se narra que cuando los evangelizadores (los dominicos) irrumpen en el territorio huave de la barra *müm nemior kang* se retira a vivir a Cerro Cristo o el *monapastiëk*, no sin antes advertir a los pobladores huaves que era preciso que anotaran su nombre para que no la olvidaran. Los huaves no acataron su recomendación y la olvidaron. Cuando ella se va, el *nangaj ndek* o Mar Vivo, cobra movimiento.

El *monapastiëk* (o Cerro Cristo). Los huaves dicen que en algún lugar de las grandes lagunas del norte de la barra se encuentra el cerro-isla llamado el *monapastiëk*, pero su ubicación es imprecisa y, por lo tanto, no se realizan visitas ceremoniales de ningún tipo <sup>15</sup>. En ese lugar se refugió *müm nemior kang* y es un espacio simbólicamente relacionado a la abundancia de bienes naturales. Quien no haya recibido el sacramento del bautismo puede ver a *müm nemior kang*.

Cerro Bernal. Al igual que el *monapastiëk*, Cerro Bernal es un cerro que no solamente existe en el plano simbólico, sino que realmente existe. Este cerro se ubica en la llanura costera del estado vecino de Chiapas, a poco más de 150 kilómetros de distancia, tomando a San Mateo del Mar como punto de referencia. En Cerro Bernal hay evidencia arqueológica de que fue habitado durante el periodo Clásico (300-900 d.c.) y, como señala Alessandro Lupo (1994), lo más interesante es que “entre los principales motivos iconográficos del sitio se encuentra el dios de la lluvia Tláloc” (72), de cuyos atributos destaca la representación de una culebra que sostiene en su mano derecha; culebra que según Carlos Navarrete representa al rayo (Citado por Lupo, 1994). Los huaves de la barra tampoco realizan ningún tipo de actividades ceremoniales directamente en ese Cerro.

Dentro de la mitología huave, Cerro Bernal es el espacio sagrado en el que se refugiaron los ancestros naguales en el momento en que llegaron los españoles. Es la morada de los *mombasüik* / hombres cuerpo nube /, esto es, de los *monteok* y de las *müm ncherrek*. Los *mombasüik* se reúnen antes y después del temporal de lluvias y viajan entre rayos, vientos y nubes, haciendo *ruido*.

---

<sup>15</sup> Para los pobladores de San Dionisio del Mar el *monapastiëk* sí tiene una ubicación geográfica, de hecho, cada mes de abril las autoridades religiosas de la iglesia católica, realizan una visita a un cerro que identifican como tal y el cual es una isla dentro de la Laguna Superior. En dicho cerro-isla se tocan dos *litófonos* de cerca de un metro de diámetro, aproximadamente. Estos reciben el nombre de campanas y son ejecutadas en cada visita. En el *monapastiëk* las actividades rituales se realizan dentro de una pequeñísima cueva.

## ANCESTRALIDAD, OTREDAD Y SONIDOS SÍMBOLO.

En el apartado introductorio anterior se dijo que dentro del pensamiento religioso de los huaves de la barra los *mombasüik* ocupan una cierta posición de ancestralidad. ¿A qué tipo de ancestralidad me refiero? Si un ancestro es un antepasado común del cual descienden todos, las *tanom nipilan* / las personas antiguas / o las *tanom xixejchiün* / nuestros abuelos o antepasados / (la voz te incluye a ti, que se lo dices a alguien, y a ese alguien a quien se los dices), son todas aquellas personas “de antes”. ¿Pero antes de qué? De la evangelización y la instauración de la sociedad colonial. La presencia de los evangelizadores españoles es un punto de inflexión en la memoria colectiva y esta memoria colectiva en parte se expresa en la mitología y en la ritualidad. Según las explicaciones locales todas las personas de antes tenían un *alter ego* poderoso, todas eran naguales pues, o *mombasüik*.

La representación de la presencia de los Otros no-huaves (los evangelizadores) en parte es la que permite construir la representación de esos hombres huaves de antes. Y esta representación de los huaves de antes es la que permite, a su vez, la representación de un cierto tipo de ancestralidad. Breve, esta imagen de los huaves de antes existe y es recurrente tanto en la mitología como en la literatura especializada, o sea, en los informes y publicaciones académicas de huaves y no huaves que ha pensado este asunto en particular (Warketin y Olivares, 1947; Ramírez, 1987; Lupo, 1991 [1984], 2015; Millán, 2007).

Ahora, el referente de los *mombasüik* o de los naguales huaves de otro tiempo, guarda una relación axiológica con la imagen que los huaves de hoy tienen de sí mismos. Los principios huaves de clasificación del mundo social son muy claros: 1) *ikoots* / nosotros /; 2) *michiig* / pobladores del Istmo mexicano pero que no son *ikoots* /; y 3) los *mool* / todos los extranjeros o foráneos que no son *michiig* pero tampoco *ikoots* /.

Como veremos, en tanto vehículos de significados o símbolos sonoros, algunas expresiones sonoras que estudiaremos, remiten al universo de los *mool*, de la misma manera que otras expresiones remiten al poder de los *mombasüik*, es decir, de los ancestros.

Sin embargo, los huaves de la barra no se expresan musical o sonoramente para comunicarse con los ancestros, como sí sucede en otras latitudes y sociedades. Dos ejemplos pueden ayudarnos a pensar por contraste. Según lo documenta Paul Stoller (1989), entre los Songhay (Nigeria, África) las ceremonias de posesión se entienden como la conjunción de dos mundos, el de la vida social y el de los

espíritus. Esta conjunción se manifiesta por la vía de la posesión (un espíritu toma el cuerpo de un individuo) y la posesión se realiza gracias al sonido de dos instrumentos musicales (el *godji* y el *gasi* o calabazo, monocordio frotado e idiófono por percusión y frotación, respectivamente) (Stoller, 1989, 109-110). Esta comunicación con el mundo de los espíritus en realidad es una comunicación con los ancestros (106). Además, los instrumentos musicales empleados en estas ceremonias tienen un origen mítico y los músicos definen su oficio en función de su genealogía. Los músicos de las ceremonias de posesión Songhay son descendientes patrilineales de los personajes míticos de los que recibieron tanto los instrumentos musicales como las habilidades para interpretarlos (108-118). Este tipo de representaciones del mundo y de axiologías locales no existen entre los huaves de la barra; no de esta manera.

El otro ejemplo. Como lo documenta Lorenzo Ibrahim Bordonaro (2009) para el caso de los Bijagó (Guinea-Bisáu, África), éstos emplean un *tambor parlante* (el *kumbonki*, idiófono de percusión directa, en realidad), para comunicarse con el mundo de los espíritus en las ceremonias de iniciación de los varones, en los ritos fúnebres y en los ritos relacionados con la interrogación de las casusas de muerte (227). El lenguaje de este instrumento está codificado a partir del uso secreto de fórmulas rítmicas o “fórmulas sonoras-tipo”, las cuales son arbitrarias y no guardan relación alguna con la lengua (227, 234). Lo significativo es que estas fórmulas-tipo producidas con el instrumento localmente son comprendidas como “la voz de los ancestros”. Así, nos dice Bordonaro, el sonido del “tambor puede ser considerado como una puerta sonora de acceso al mundo de los muertos y a través de la cual es posible establecer una relación con los ancestros” (228), ya que según la epistemología local, el sonido de este instrumento tiene la capacidad de comunicarse con los ancestros y de invocarlos, quienes –por cierto– “se reúnen en el lugar de la iniciación” o del rito (230-231).

Los huaves no piensan que sus expresiones sonoras estén vinculadas con algún tipo de *invocación* de númenes, seres o potencias que vivan en una suerte de mundo paralelo al de la vida social, como en los dos ejemplos anteriores. Más bien piensan sus expresiones como una suerte de *evocación*, como un gesto devocional y hasta cierto punto como una actividad propiciatoria. Por ejemplo –y como veremos en su momento– el conjunto sonoro de gritos, silbos y el ruido producido con las baterías de los cencerros (los *skil*) no es pensado como la forma sonora de los ancestros, más bien es una expresión sonora compleja que funciona como signo y que remiten a ellos, que los evoca. Del mismo modo, cantar, tocar un violín o una flauta acompañado de un par de tambores puede ser la expresión devocional de las personas, una suerte de *ofrenda* que estos especialistas expresan a través de la música y a los santos católicos y los

*mombasüik* a quienes los primeros son homologados. Al mismo tiempo, el rezo y el canto (en los *velorios*, por ejemplo) no son experimentados como gestos devocionales, sino como actividades que de cierta manera colaboran o propician que el "alma" de un difunto se libere y ascienda finalmente al cielo, al lado de Dios.

Por su cuenta, durante la Cuaresma y la Semana Santa, los toques del *narixiind* (corneta) y de la *campana del Diablo* (matraca), no son realizados para *comunicarse* o *invocar* fuerzas nefastas (el Diablo), interesantemente asociadas al exterior y a una imagen muy particular de Otro, el no-*ikoots*. Como veremos, ambas expresiones son expresiones evocativas.

Los huaves no tienen pues una concepción especial del sonido, es decir, hay cierta sensibilidad ligada a los sonidos naturales (sonidos de animales, por ejemplo), pero el sonido en general no tiene características místicas, no en el sentido de que éste –es decir, el sonido– sea el medio a través del cual una suerte de “fuerzas invisibles pueden manifestarse y expresarse” (Bordonaro, 2009: 233) en la vida social.

Sin embargo, cierta manifestación sonora –la de los rayos en el firmamento– sí constituye la dimensión sensible de un numen, es decir, la manifestación sonora del *monteok* / el rayo /, quien manifiesta su presencia y su autoridad a través de tremendo sonido.

Como veremos en los capítulos respectivos, los conocimientos culturales relacionados a las expresiones sonoras parecen organizarse entorno a dos polos de sentido generales: 1) al complejo mítico de los *mombasüik* y el control que, según los huaves, estos ejercen sobre el agua de temporal; y 2) a la representación del peligro, lo incompleto, lo no socializado, lo fuera de lugar y de tiempo, al Otro-exterior. Ambos polos de sentido parecen ordenar los sonidos de los ceremonial en dos categorías generales implícitas: sonidos de orden y sonidos de desorden. La estructura general de este documento se apoya en esta concepción de los sonidos.



## MARCOS SOCIALES DE PRODUCCIÓN Y ESCUCHA.

Regula Qureshi (2000) nos dice que “el sonido musical inmediatamente evoca una experiencia situada” (810). Evidentemente este enunciado puede extenderse a la escucha de las expresiones no musicales (gritos, silbos, sonidos de campanas y cencerros, batidos de sonajas, toques de matracas y cornetas, estallidos de cohetes, en el caso de los huaves). Pero además de que la escucha de las expresiones sonoro-musicales inmediatamente nos “evoca una experiencia situada”, esta escucha nos vincula con los demás, o sea, con los otros que participan o están presentes en un evento sonoro-musical determinado. La misma Qureshi plantea: “La sensación física del sonido no solamente activa sentimientos, también activa vínculos con los otros que también sienten” (810).

La producción y la escucha de las expresiones sonoras que estudiaremos aquí – como las de cualquier otra sociedad o grupo social– tienen pues la poderosa cualidad de conectarnos con los otros, al mismo tiempo que de sumergirnos en una introspección personal, íntima (Qureshi, 2000: 810-811). Estas expresiones sonoras actúan pues como vehículos de significados.

Veremos que las expresiones se producen y se escuchan en tiempos y espacios sociales determinados y precisos (en la Semana Santa, de noche y desde lo alto de las bóvedas de la iglesia de San Mateo, en el caso de la corneta, *narixiind* o voz del Diablo, por ejemplo). Además, veremos que estas expresiones son producidas por actores específicos, las más de las veces verdaderos especialistas. Breve, las expresiones sonoras se realizan y se escuchan en un tipo de situaciones sociales muy concretas: las fiestas y ceremonias religiosas.

La participación en este tipo de situaciones sociales tiene una alta función integrativa entre los huaves de la barra. De este modo, *es muy probable que la producción y la escucha de las expresiones sonoras –evidentemente en concurrencia con todos los otros aspectos sensibles como la vista, el gusto, el tacto y el olfato– intensifiquen la experiencia emotiva de fiestas y celebraciones; contribuyendo de esta manera a generar un poderoso marco social para la transmisión de saberes, hábitos y sentimientos.*

Sea en contextos domésticos (casa de los celebrantes de *velorio* o de un mayordomo), o en los espacios públicos (la iglesia, el campanario, el centro de las comunidades, las calles o la playa), las expresiones sonoras marcan momentos y periodos específicos. Dicho de otra manera, veremos que con mucha regularidad las expresiones sonoras son empleadas por los huaves para segmentar la estructura o el desarrollo de procesos rituales enteros.

Pero, ¿cómo caracterizar las situaciones sociales de producción y escucha? Se trata de situaciones ceremoniales, como se ha dicho, en las que la concurrencia participa de diversas maneras (preparando alimentos, haciendo mandados, fabricando enceres rituales, danzando, etc.). Pero la producción de las expresiones sonoras en general es un asunto de especialistas. Thomas Turino (2008b) hace una distinción muy útil entre dos tipos generales de situaciones de producción y escucha sonoro-musicales. Por un lado, estaría la *música participativa*, o sea, aquellos “contextos en los que todos son invitados, y frecuentemente se espera que participen musicalmente o danzando y no existe una distinción clara entre artista y audiencia, solamente participantes y potenciales participantes” (2008b: xiii). En contraste, la *música presentacional* correspondería a las circunstancias en donde “un grupo de actores, los músicos o realizadores, preparan y presentan música/danza para otro grupo, la audiencia, quien no está primariamente involucrada en la producción del sonido y el movimiento del evento” (2008b: xiv; en otro texto, Turino caracteriza estas dos modalidades de producción, participación y escucha musical, como *performance participativo* y *performance presentacional*, 2008: 23-67).

Entre los huaves no se trata de una música participativa o de performances participativos, sino de un tipo de música o performance presentacional (los cantores cantan y la concurrencia escucha, los *montsünd naab* / los que tocan los tambores, flautas y caparazones de tortuga / tocan e igual la concurrencia escucha, o bien, otro grupo de especialistas danza lo que los primeros tocan). Todo tiene su orden y cada quien tiene su manera de participar. Músicos y sonadores participan precisamente así, expresándose sonora y musicalmente. No obstante, existen dos excepciones: 1) los cantos de procesiones, en los cuales se espera que canten el mayor número de mujeres posibles (jóvenes y adultas, pero no varones); más participación igual a más *najneaj* / bonito, bien /, más emotividad y por lo tanto más devoción; 2) en la emisión de gritos y de silbos rituales, situaciones en las que se espera –y ocasionalmente se obliga– a que la concurrencia masculina participe. La realización de cantos y piezas musicales específicas requiere de conocimientos especializados que no todo mundo posee.

Ahora, sí bien entre los huaves de la barra se trata de un cierto tipo de música presentacional, esto no quiere decir que en las ocasiones ceremoniales las audiencias no participen o no se manifiesten. Como sigue Regula Qureshi (1987), no es posible tener una idea completa del sonido musical (o no-musical), si no se toman en cuenta los contextos de producción y escucha, así como las formas en que los aspectos contextuales no musicales indican –de vuelta– en el sonido musical (62). Sin embargo, entre los huaves, los recursos de expresión sonora que socialmente se ofrecen a las audiencias son muy limitados. Dicho de

otra manera, y a diferencia de lo que sucede en otras sociedades mexicanas (ver Chamorro, 1998 y 1990), entre los huaves no se chifla, no se grita, no se zapatea y no se aplaude para saludar la realización de una pieza musical o de una danza, por ejemplo. Es decir, las fiestas y las ceremonias huaves son en este sentido muy silenciosas. No hay grandes bullicios, ni gritos o silbos de júbilo y alegría. Las fiestas huaves son muy estructuradas y muy ordenadas por códigos de comportamientos esperados. Breve, son muy ceremoniales.

## EPISTEMOLOGÍA Y SONIDO.

En los distintos capítulos de este documento me aproximaré a la comprensión de las expresiones sonoro-musicales que los huaves de la barra realizan y escuchan al celebrar su calendario ceremonial. Se pensará caso por caso y siempre reconociendo y describiendo los contextos de su producción y escucha. El objetivo global es *aproximarme al conocimiento de lo que los huaves conocen a través de sus expresiones sonoro-musicales*. Es decir, intentaré conocer las epistemologías huaves en torno a los sonidos de lo ceremonial.

A propósito de las epistemologías locales y de su relación con el sonido, Steven Feld acuñó el término de *acustemología*, vocablo que resulta de la conjunción de acústica y epistemología (2012 [1982]: 27). Su intención explícita fue llamar la atención de antropólogos y etnomusicólogos en relación al "...potencial de lo sonoro como condición de y para el conocimiento, a la presencia y la conciencia del sonido como potentes fuerzas que modelan la manera en cómo las personas le dan sentido a sus experiencias" (Feld, 1996: 97). Y agrega lo siguiente: "Acustemología significa una exploración de las sensibilidades sonoras, específicamente de las maneras en que el sonido es central en la construcción de sentido, de conocimiento y de la experiencia empírica" (97). Feld aplicó la categoría de *acustemología* (o epistemología sonora) al estudio del mito, el canto y la poesía (2012 [1982]), así como al estudio de la experiencia, el conocimiento y la apropiación del espacio que se habita (1996).

Teniendo esto en mente, me pregunto lo siguiente: ¿las expresiones sonoras que los huaves de la barra realizan al celebrar su calendario ceremonial son importantes en la construcción y la transmisión de conocimientos relativos al complejo mítico de los *mombasüik* (naguales), su actuación periódica en relación al control y acarreo del agua de temporal, así como a la representación del peligro y el Otro-exterior?

La primera hipótesis general de este trabajo es la siguiente: tal y como pienso que sucede, *las expresiones sonoro-musicales que los huaves de la barra realizan y escuchan en la celebración de sus fiestas y ceremonias, funcionan como símbolos que guardan una estrecha relación con una modalidad bastante singular de pensar y de transmitir conocimientos.* Pero, ¿generación y transmisión de conocimientos en relación a qué? En relación al sentido del tiempo, del espacio y el vínculo que estos dos aspectos guardan con los dos polos de sentido señalados anteriormente: 1) el complejo mítico de los *mombasüik* y el control que estos ejercen sobre el agua de temporal; 2) las representaciones de lo peligroso, del Otro-exterior, de lo incompleto, lo no-socializado, de lo que se encuentra fuera del orden social, de lugar y de tiempo.

Pero, ¿pero de cuál tiempo y de cuál espacio? Del tiempo cíclico y del tiempo histórico, de las estaciones y de los años que pasan, así como de las inevitables transformaciones que éstos dejan detrás de sí, en el paisaje, en las formas de vida y en las formas de pensar y de sentir; del espacio, en tanto territorio propio y cierta noción de centro.

Esta formulación relativa a la relación sonidos símbolo y epistemologías huave, evidentemente es germinal. Sin embargo, en este momento me está permitiendo aproximarme al conocimiento de la relación que guarda el sonido (las expresiones sonoras) con las formas de elaboración cognoscitivas, o con los modos de conocimiento, explicación y transmisión de conocimientos huaves.

Para una mejor comprensión de conjunto y para organizar la exposición he agrupado las diferentes expresiones sonoro-musicales en cuatro categorías generales: 1) sonidos de orden, 2) sonidos de desorden, 3) sonidos de los ancestros y 4) otros sonidos símbolo. Ahora, los componentes de este universo sonoro ceremonial no son explícitamente agrupados a partir de estas categorías. Sin embargo, estas categorías no son arbitrarias, al contrario, fueron construidas a partir de la observación, las evidencias de campo y del conocimiento de las explicaciones que los productores y los escuchas locales manifiestan en relación a las expresiones sonoras agrupadas en cada categoría. Los capítulos están organizados a partir de esta lógica.

## EXPRESIONES SONORAS Y METODOLOGÍA.

Las distintas expresiones sonoras que revisaremos actúan como símbolos acústicos y todas pertenecen a un mismo orden de cosas: la celebración del calendario ceremonial.

La segunda hipótesis general de trabajo es la siguiente: lo que detona los procesos de significación es *la experiencia situada* de la producción y la escucha de las expresiones sonoras (contextos rituales), así como *el reconocimiento de las características formales* de tales expresiones sonoras (coloración tímbrica, dibujos melódicos, patrones rítmicos, textura o la combinación de todos o varios de estos aspectos), por parte de los escuchas. En este sentido, el análisis formal se concentra en la comprensión de los contextos rituales, así como en el conocimiento de las expresiones sonoras mismas que participan dentro de estos, en una suerte de relación de ida y vuelta o relación dialógica en la que el sonido afecta al contexto y, de regreso, los aspectos contextuales y situacionales inciden en los hacedores de sonidos y, por lo tanto, en el sonido musical o no-musical mismo (Qureshi, 1987).

Por otro lado, veremos que no se trata de símbolos aislados, sino de una suerte de sistema de signos acústicos no verbales que los huaves emplean para expresar, representar y transmitir ideas y conocimientos religiosos, estéticos, políticos y económicos particulares. Ahora, formalmente las expresiones sonoras que estudiaremos constituyen un grupo heteróclito. Hay expresiones constituidas por una sola fuente sonora (un toque de matraca o de corneta). Pero hay expresiones complejas en las que intervienen distintas fuentes (varias campanas, varios instrumentos musicales o varias expresiones como gritos, silbos y el ruido de cencerros acompañando, a su vez, a una pieza musical que involucra cinco o más instrumentos musicales). En el caso de las piezas musicales que involucren varias fuentes sonoras, éstas serán comprendidas –tal y como lo comprenden ellos– como una sola expresión en su conjunto, pero como una expresión compuesta por una serie de elementos como dibujos melódicos, patrones métrico-rítmicos y una estructura global de la enunciación melódica (AABB, por ejemplo). Dicho de otro modo, una expresión de esta naturaleza será comprendida como un símbolo complejo, compuesto por varias unidades distintivas más pequeñas.

Todas las expresiones tienen características formales que las singularizan y que, por lo tanto, las rinden contrastables en relación comparativa a los otros componentes de este todo. Todas se rigen por *reglas de realización específicas*, de modo que parte del análisis consistirá en hacer explícitas estas reglas, claro, cuando estas no estén verbalizadas por los mismos músicos o sonadores.

Pensando caso por caso, veremos además que estos signos funcionan de distintas maneras. Es decir, algunos de ellos son enteramente arbitrarios, mientras que otros guardan cierta familiaridad con aquello que representan o con aquello a lo que son asociados por los escuchas locales. En cualquiera de los casos, y como se anotó, veremos que las formas sonoras significantes (o expresiones sonoras, como se revisará detalladamente en el capítulo 1), son significativas –y por lo tanto cognoscitivamente importantes– en la medida en que: 1) porten ciertas marcas formales que a los escuchas locales les permitan *reconocerlas*; y 2) que su emisión y escucha se realice en espacios y tiempos determinados (marcos sociales de producción y escucha específicos).

En relación al análisis formal. Todas las expresiones sonoras que se estudiarán son realizadas por los músicos y sonadores huaves desde sistemas de representación, clasificación, jerarquización y simbolización del material sonoro dado en la naturaleza de las cosas. Por así decirlo, se expresan desde una suerte de lenguaje sonoro-musical que han heredado. El análisis formal de las expresiones sonoro-musicales huaves revela formas de pensamiento que difícilmente serían asibles atendidos solamente a la escucha. En principio, estas formas expresivas no son formas visibles (como una máscara, una danza, un dibujo), sino formas audibles. Uno puede ver los objetos sonoros, los instrumentos musicales y los sujetos que los utilizan (campanas, matracas, cornetas, tambores, flautas, cencerros, tocadores de tambores, de violín, etc.), pero no puede ver propiamente la textura del tejido sonoro-musical. De este modo, la complejidad y la riqueza de los tejidos y de las formas de pensamiento musical huave deviene mucho más clara a partir de un cierto tipo de análisis formal que aquí desarrollo.

¿Y cómo procedí metodológicamente para desarrollar este tipo de análisis formal? Al mismo tiempo que hacía la etnografía de las ocasiones ceremoniales, grabé las expresiones sonoras en su contexto, luego las transcribí y finalmente las analicé. Luego volví al contexto. El tipo de transcripciones que utilicé (transcripciones *descriptivas* y *tipo croquis*; Seeger, 1958; Arom, 2007 [1982]), me permite conocer las características estructurales de un canto o de un toque de campanas, por ejemplo. Solamente de esta manera he podido seguir –en los contextos rituales– nuevas realizaciones de ese canto o de ese toque de campanas y solamente de esta manera he podido observar algunos de los factores contextuales que inciden en las personas que están haciendo un canto o un toque de campanas y que, por consecuencia, inciden en el resultado final de esta actualización de un canto determinado o de un toque de campanas.

Grabar, transcribir y analizar varias realizaciones de una pieza musical o de un toque con un objeto sonoro (corneta, por ejemplo), me ha permitido conocer la

manera en que músicos y tocadores manejan sus respectivos lenguajes en situaciones sociales específicas. Dicho de otro modo, el análisis formal ha sido para mí como el aprendizaje de otro idioma. Por otro lado, el conocimiento de estas formas de expresión sonora también me ha permitido hacer otro análisis de los contextos de “enunciación” sonora-musical, es decir, de los contextos y procesos ceremoniales. En otros términos, dicho conocimiento me ha permitido comprender desde otra perspectiva las estructuras y los procesos rituales. En el cuerpo del documento se encontrarán varios cuadros cuya finalidad es mostrar secuencias y/o procesos ceremoniales enteros, del mismo modo que ubicar los espacios y los momentos en los que se realizan las expresiones sonoras.

Finalmente, veremos que a través del análisis de la *mise en œuvre* de las expresiones sonoras de lo ceremonial, es posible acceder –desde el ángulo de lo audible– a las axiologías huaves referentes a su historia, su estética, su pensamiento religioso y, en definitiva, a lo que singulariza a esta sociedad como grupo humano. Como se dijo en el prefacio, veremos que las fiestas, las ceremonias, y los ritos dentro de estas, constituyen una sofisticada forma de generación y transmisión de saberes ancestrales. Sirviéndome de las herramientas teóricas y metodológicas de mi antropología (es decir, de mis maneras de pensar, de escuchar y de sentir), exploro aquí esa otra antropología del sonido, es decir, la antropología huave de las expresiones sonoro-musicales de la *costumbre*, la fiesta y las ceremonias religiosas.



**Foto 1. Vista de la barra, viendo hacia el este. A la izquierda (norte) el Mar Tileme y la Laguna Superior; a la derecha (sur), el *Nadam Ndek* / Océano Pacífico.**





**Foto 2. Carretera que atraviesa toda la barra y conecta Salina Cruz con San Mateo del Mar. Temporada de lluvias.**



Foto 3. Mar Tileme o Mar Muerto.



Foto 4. La playa en el *Nadam Ndek*, Océano Pacífico o Mar Vivo.



Foto 5. Pescadores con cayuco con vela propulsados por el viento. Mar Tileme.



Foto 6. Cabras pastando a la orilla de una laguna temporal al lado del Mar Tileme. Temporada de lluvias.

## 1. Los sonidos de lo ceremonial

Expresiones o formas sonoras significantes.  
Los hacedores de las formas.

---

### 1

EXPRESIONES O FORMAS SONORAS SIGNIFICANTES. Por expresión sonora entiendo a la *forma sonora significativa* (A) que alguien produce con un objeto (B), con una intención expresiva determinada y en una situación particular. Por ejemplo:

(A)	(B)
Una melodía	hecha con una flauta
Un toque de campanas	hecho con campanas
Un patrón rítmico	hecho con uno o varios tambores
Una pieza musical	hecha con una flauta y tambores
Un silbo	hecho con labios, dedos y aire
Un ruido	hecho con un grupo de cencerros
Una alocución	hecha con el aparato fónico

Estas expresiones o formas sonoras significantes hasta cierto punto corresponderían a lo que Ferdinand de Saussure comprende como el *significante* del signo lingüístico (1995 [1916]: 38). Brevemente, recordemos que para este autor el signo lingüístico estaría conformado por un concepto (significado) más una imagen acústica (significante). Sin embargo, para Saussure la imagen acústica no correspondería propiamente al sonido o la secuencia física de una palabra, por ejemplo, sino a la “marca psíquica del sonido”, de la palabra en cuestión (98). Desde este punto de vista la imagen acústica (el significante) del signo lingüístico sería, propiamente dicho, una representación mental. Para probar el carácter psíquico de las imágenes acústicas, Saussure nos ofrece el siguiente ejemplo: aún sin “...mover los labios ni la lengua, podemos hablarnos a nosotros mismos o recitarnos mentalmente un verso” (98). Haciendo una analogía podríamos decir que aún sin escuchar físicamente una melodía determinada, mentalmente podríamos “escucharla”. Así comprendido, el significante del signo

lingüístico correspondería a una suerte de *imagen acústica silente*, es decir, a la marca psíquica de su sonido físico.

Sin embargo, tal y como aquí se entenderá, una expresión sonora o forma sonora significativa, también correspondería a una secuencia sonora física, es decir, a una entidad concreta reconocible y delimitable, que ha sido el resultado de la acción performativa de alguien; una entidad concreta correspondería a:

(A)

Una melodía  
Un toque de campanas  
Un patrón rítmico  
Una pieza musical  
Un silbo  
Un ruido  
Una alocución

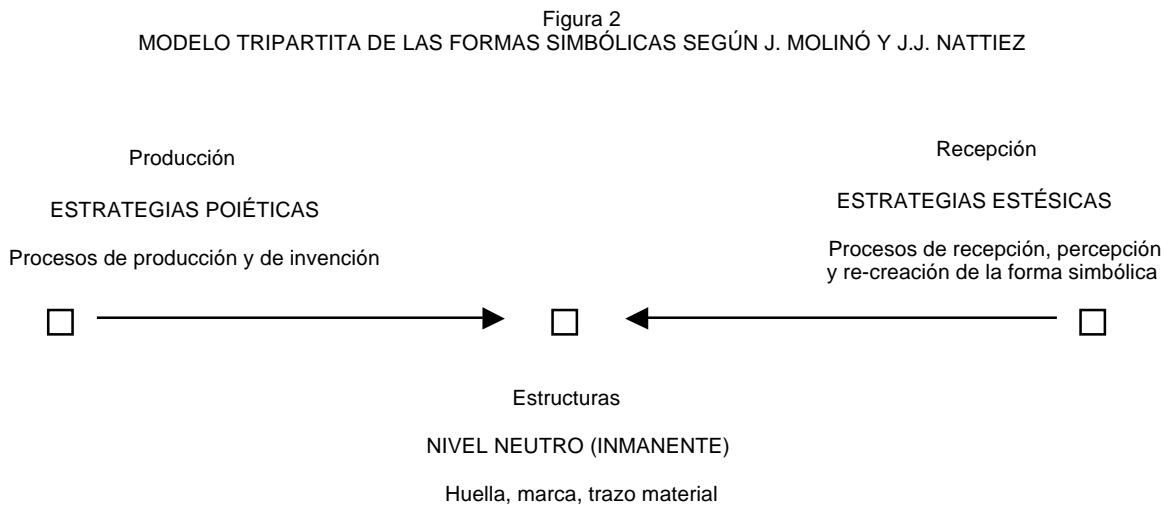
En principio, en este trabajo revisaremos un repertorio muy específico de expresiones sonoras que, en su conjunto, podríamos agrupar en: 1) expresiones localmente concebidas como musicales; 2) señales audibles concebidas como no-musicales (toques de campanas, matracas, clarines y otros objetos sonoros); y 3) expresiones verbales (pequeños parlamentos y vocalizaciones onomatopéyicas, rituales). Todas estas expresiones constituyen nuestro objeto de estudio.

Estas formas sonoras significantes fueron abstraídas de sus contextos para ser sometidas al análisis formal. En relación al análisis de las expresiones musicales, entendidas como formas o entidades concretas que pueden ser objeto de análisis, Simha Arom plantea que el objetivo de todo análisis formal es “caracterizar un objeto musical, pieza o repertorio, a través de la explicitación de sus trazos distintivos y de la determinación, así, de *aquello que lo singulariza*” (1985: 272 y 254, subrayado mío). El mismo autor puntualiza que por caracterización habría que entender “...*aquello que define la singularidad del objeto estudiado, sus propiedades distintivas de frente a otras músicas, a otros repertorios o a otras piezas*” (2007 [1982]: 61, subrayado mío).

Estos planteamientos también son operativos para el análisis de las formas sonoras significantes que entre los huaves no son concebidas como musicales, tal es el caso de todas las señales audibles que revisaremos. Pero, ¿cuál es la

relevancia de reconocer o de explicitar la singularidad de los expresiones o formas sonoras significantes? Como veremos en los capítulos posteriores del documento, las expresiones sonoras que estudiaremos actúan como signos, en el sentido de que expresan, denotan o significan *algo* para *alguien*, en este caso para los escuchas huaves.

Ahondemos un poco más en relación a lo que entenderé por expresiones sonoras. Desde la semiología musical Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez proponen un modelo de análisis denominado el modelo de la tripartición (Molino: 2009 [1975] y Nattiez, 1987, 2009). Para estos autores la música puede ser comprendida como una *forma simbólica* que ha sido el resultado de procesos de creación los cuales dejan una *marca*, una huella o un rastro perceptible y observable. Además, estos procesos de creación dan lugar a conductas de recepción y percepción creativa (Nattiez, 2009: 14). Este modelo de análisis de las formas simbólicas podría representarse de la siguiente forma (ver figura 2).



Ilustremos el modelo de tales autores con el siguiente ejemplo: alguien emite un toque de campanas; la realización del toque se ubicaría en el nivel de las *estrategias poiéticas*, es decir, propiamente en el proceso de producción. El resultado de este proceso de creación o actualización del toque de campanas arrojaría como resultado una secuencia sonora, esto es, una forma simbólica o forma sonora significativa que correspondería *al nivel neutro*, a esa huella, marca o trazo que ha dejado la realización del toque de campanas. Finalmente, esa expresión o forma sonora es, a su vez, recibida y percibida por escuchas



particulares que la recrean y le proporcionan sentidos determinados. Este último nivel correspondería a las dichas *estrategias estéticas*.

Según estos autores la naturaleza de las formas simbólicas es entonces tripartita y su recepción o percepción se funda en la proliferación de *interpretantes* (Nattiez, 2009: 19-20), es decir, de significados. Así, "...las estrategias poéticas conducen a la existencia material de formas simbólicas y hacen surgir nuevas realidades; las estrategias estéticas construyen y reconstruyen el objeto [es decir, la forma simbólica en su nivel neutro] como realidad simbólica" (20).

En el caso de las músicas de tradición oral que no tienen ningún apoyo de carácter escrito "el compositor-emisor y el intérprete se encuentran confundidos" (Nattiez, 1987: 100) y la realización de las piezas musicales puede comprenderse como una actualización de las formas sonoras significantes que los músicos retienen en su memoria, justamente como una suerte de imagen acústica silente.

Entonces, como son entendidas en este documento las formas sonoras significantes corresponderían a lo que J. Molino y J.J. Nattiez llaman el nivel *neutro* o *inmanente* de una forma simbólica (Molino: 2009 [1975]; Nattiez, 1987: 38, 51, 106). Es decir, a la *huella* material, física que deja un gesto de actualización performativa, por ejemplo, un grupo de cantores que actualiza una vieja pieza musical que la escucha local retiene en la memoria. En un primer momento nuestra atención se concentrará en el análisis formal de las expresiones o formas sonoras significantes, es decir, en el análisis del nivel neutro o inmanente de tales entidades concretas, entendidas estas como esa huella o entidad que puede ser analizable en sus constituyentes formales.

Cuando Simha Arom señala que el objetivo del análisis formal es determinar "...aquello que define la singularidad del objeto estudiado, sus propiedades distintivas de frente a otras músicas, a otros repertorios o a otras piezas" (2007 [1982]: 61, subrayado mío), de cierto modo centra su atención en el análisis del nivel neutro. Ahora, si bien Nattiez subraya la importancia del análisis de este nivel, advierte que este no es suficiente para comprender la complejidad de la actuación de las formas simbólicas en la vida social (1987: 51). Sin embargo, el mismo autor agrega que solamente describiendo la especificidad de las configuraciones sonoras inmanentes (análisis del nivel neutro), "...pero también teniendo en cuenta las funciones [...] de esas manifestaciones [es] que uno comprende su especificidad cultural" (Nattiez, 1987: 88).

Recordemos ahora que en este trabajo se analizarán diferentes tipos de formas sonoras significantes (expresiones musicales, señales audibles y expresiones

verbales). Pero, ¿quiénes producen estas formas y de qué tipo de formas se trata? ¿Estas formas son producidas para expresar qué y a quién, en qué momentos y situaciones sociales específicas?

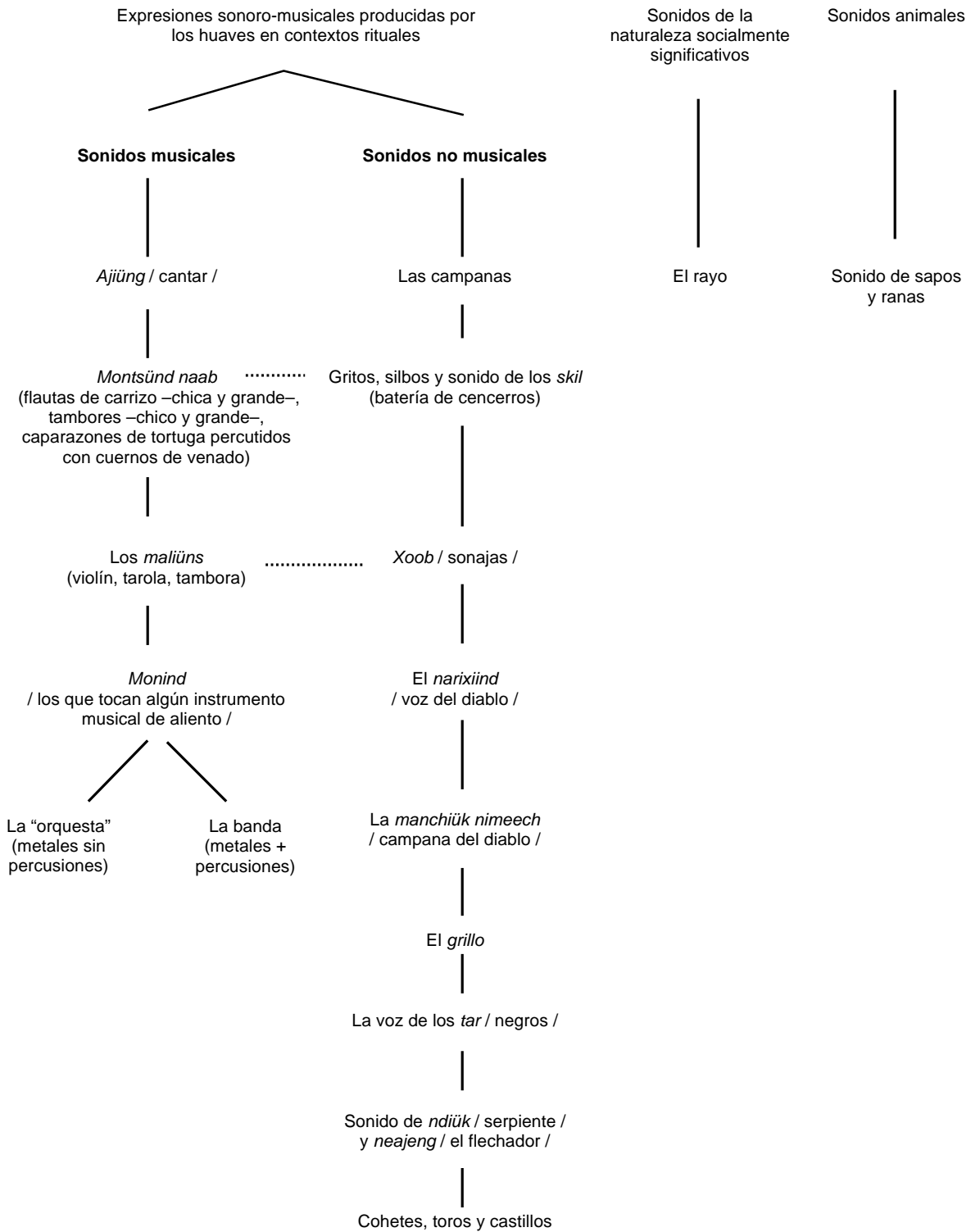
Entre los huaves del municipio de San Mateo de Mar la práctica de la religión consuetudinaria implica la realización de un calendario ceremonial que abarca todo un año. Este calendario se articula en torno a la petición del agua de temporal, del culto a los santos católicos y a las representaciones locales de lo sagrado, a quienes los santos se encuentra homologados. Todo el calendario localmente es comprendido como un todo y como un ciclo.

## 2

LOS HACEDORES DE LAS FORMAS. Primero, representemos sinópticamente tanto a los productores de las expresiones sonoras, como la forma en que dichas formas son clasificadas localmente (ver figura 3).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Figura 3  
SONIDOS CEREMONIALES Y DEL ENTORNO NATURAL SOCIALMENTE SIGNIFICATIVOS PARA LOS HUAVES



Desde el punto de vista de la ecología acústica la música tan sólo representaría una subcategoría dentro del grupo de sonidos producidos por la acción humana (Candau y Le Godiec, 2013: 12). Centremos nuestra atención en la perspectiva local y subrayemos que las expresiones sonoras de lo ceremonial son clasificadas en dos categorías generales: sonidos musicales y sonidos no musicales. Todos los *ítems* enlistados en estos dos subgrupos corresponden propiamente a los sonidos de lo ceremonial. En los sonidos naturales socialmente significativos destaca un solo sonido, el del rayo en el firmamento. Como veremos en su momento, este *ítem* representa un verdadero símbolo dominante, en el más amplio sentido utilizado por V. Turner (1980 [1967]: 22). En tanto signo acústico, el sonido del rayo articula diferentes ideas relativas al poder, la economía del agua de temporal y la representación de los naguales o *mombasüik* / hombres cuerpo nube /. En lo que toca a los sonidos animales, solamente se destaca uno, que también es asociado al agua de las lluvias.

Si se ha dicho que por expresión sonora se entiende a la *forma sonora significativa* (A) que alguien produce con un objeto (B), es decir, a la secuencia física analizable y que ha sido el resultado de la acción expresiva e intencionada de alguien y en una situación particular, entonces podemos preguntarnos lo siguiente: ¿quiénes entonces producen estas formas sonoras significantes, con qué intenciones y de qué tipo de formas se trata?

Revisemos breve e introductoriamente la primera columna (sonidos musicales). Veremos que el canto relacionado con la práctica de la religión consuetudinaria es una actividad cotidiana, es una actividad compartida entre varones y mujeres, pero es un asunto de especialistas o responsables, sobre todo en lo que concierne a la participación de los varones. Este tipo de canto tiene un carácter devocional y es ofrecido como una suerte de ofrenda para los santos, los númenes de lo sagrado a los que estos se encuentran homologados o a las representaciones locales del “alma” de los difuntos. El canto es en español y en latín, nunca en huave u *ombeayüts* / nuestra boca /.

Los *montsünd naab* / los que tocan los tambores /, son el pequeño grupo de especialistas cuyas intervenciones musicales forman parte imprescindible de la ritualidad huave consuetudinaria. Su repertorio es amplio, variado y su utilización depende siempre de la ocasión. En los *montsünd naab* se agrupan propiamente los *montsünd naab* / los que tocan los tambores /, los *montsünd poj* / los que tocan el caparazones de tortuga con un par de cuernos de venado / y los muy pocos *monind chow* / los que tocan flautas de carrizo /. Las expresiones musicales de estos especialistas también tienen un carácter devocional, pero también son

realizadas como una actividad lúdica y estética dentro del contexto de las celebraciones.

Los *maliüns* o malinches son un grupo de danzantes cuyas actuaciones forman parte importante de los gestos devocionales dentro del culto a las tres imágenes que hoy día se festejan en San Mateo del Mar. Esta danza se acompaña con la música de un violín, una tambora y una tarola; el repertorio de piezas es muy nutrido. En sus actuaciones, cada uno de los danzantes emplea una *xoob* / sonaja /, sonoridad que se suma propiamente a las piezas musicales, pero cuyo sonido localmente no es considerado como un sonido musical.

*Monind* es la expresión genérica para designar a los que tocan algún instrumento musical de aliento (flautas de carrizo, clarinetes, trompetas, saxofones, etc.), de modo que esta categoría puede emplearse para designar a la pequeña orquesta de metales que suele acompañar los cantos de ciertos especialistas, o a los integrantes de una pequeña *banda* que toquen algún instrumento de aliento. Las participaciones de la orquesta se inscriben en los momentos más bien rituales, cargados de intensa ceremoniosidad, mientras que la banda generalmente ameniza los momentos lúdicos o recreativos que también tiene la fiesta religiosa. Los repertorios de ambas agrupaciones son distintos.

Revisemos ahora la columna de los sonidos no musicales. Como veremos en el capítulo dos, el juego de campanas resguardado en la comunidad centro ceremonial de San Mateo del Mar tienen un valor simbólico, político y religioso muy relevante para esta sociedad. Si bien su uso cotidiano es convencional, los significados asociados a los objetos (campanas) y a las emisiones sonoras producidas con ellas, están fuertemente relacionadas con las ideas de convocación, poder y orden.

Como es sabido, entre la sociedad huave de la barra, específicamente en la comunidad de San Mateo, existe una expresión sonora muy singular, la cual consiste en emitir gritos, silbos y producir un sonido estridente a partir del batimiento de un grupo de cencerros amarrados a una correa de cuero. A este último artefacto sonoro se le denomina *skil* o *rek*, y su emisión sonora se acompaña de los gritos y los silbos. Silbos, gritos y el sonido de los *skil*, tienen un carácter ritual y, aunque localmente no son concebidos como sonidos musicales, estos acompañan o se suman a las piezas musicales que realizan los *montsünd naab*, conformando de esta manera, una forma sonora significativa compleja. El batimiento de los *skil*, así como la emisión de los gritos y los silbos, es responsabilidad de un grupo de especialistas, los *caballeros* y los *monlüy kawüy* / los que corren a caballo /.

El *narixiind* / sonido delgado o voz del Diablo /, es una corneta convencional con la que se producen distintos toques durante los periodos litúrgicos de la Cuaresma y la Semana Santa. Su sonido es ululante y localmente su ejecución es juzgada como técnicamente complicada. Su ejecución es un asunto de especialistas.

La *manchiük nimeech* / campana del Diablo /, es una matraca triangular que durante la Semana Santa sustituye a las campanas convencionales en la comunidad de San Mateo. Para la escucha local su traqueteo no está desprovisto de cierto sentido estético y puede ser sonada por cualquiera que manifieste el deseo de hacerlo, a excepción de las mujeres.

El *grillo* es un idiófono metálico cuyo sonido se obtiene por batimiento. Se trata de un objeto de metal de medianas proporciones, una suerte de bastón delgado de fierro colado, en cuya parte extrema superior se hayan adheridos, colgados y amarrados con alambre, grandes clavos o pequeños fragmentos también de metal. Este objeto sonoro lo tocan los *montsünd naab*, solamente una vez al año, dentro del campanario de San Mateo y acompaña una pieza muy corta y queda, que se realiza con una flauta de carrizo y una tambor grande. Esta es una de las muy pocas ocasiones en las que se toca un solo tambor y no en par (*nine* / chico / y *nadam* / grande /), como suele ser la norma.

Los *tar* / enmascarados o negros /, son unos personajes que durante la celebración de la fiesta del Corpus Christi operan un tipo de humor ritual de inversión del orden. Estos personajes hablan en español (la lengua no local) y con voz fingida. Como veremos en su momento, los contenidos de sus parlamentos son bien significativos y guardan una relación estrecha con las representaciones locales del Otro exterior y regional.

También durante la fiesta del Corpus en el centro de San Mateo del Mar se representa la danza *omal ndiük* / la cabeza de la serpiente /. Con el periodo de lluvias en puerta esta representación tiene un claro sentido propiciatorio. La música la realizan los *montsünd naab* y mientras se danza los dos personajes centrales (*ndiük* / la serpiente / y *neajeng* / el flechador /), emiten un sonido gutural muy singular que simula los truenos en el firmamento o el “grito” de la serpiente. Este sonido es muy discreto, pero en ningún sentido pasa desapercibido para los escuchas huaves.

Finalmente, dentro de los sonidos no musicales el estallido de los cohetes en el cielo es un claro signo de celebración. Como veremos, estos sonidos pueden comunicar varias cosas, tales como el inicio de una actividad ceremonial, el

momento en el que se encuentra una celebración específica o la finalización de la misma.

Como ya podrá haberse advertido, no todos las expresiones sonoras o formas sonoras significantes producidas por los huaves, tienen la misma composición formal. De entrada destaca la diferencia entre las expresiones musicales y las emisiones sonoras como los toques de campanas, las secuencias producidas por la acción conjunta de los gritos, los silbos y la batería de cencerros (*skil*); así como las emisiones de la matraca o campana del Diablo, las del *narixiind*, el grillo o los estallidos de los cohetes en cielo. Sin duda, todas estas últimas formas sonoras corresponderían, como veremos, a señales audibles o signos acústicos no verbales. Por su cuenta, hay dos expresiones verbales muy singulares: el sonido producido por *ndiük* y *neajeng* y las alocuciones de los *tar*. Estas dos últimas no son expresiones musicales ni señales audibles. Empecemos por los sonidos de orden.









Foto 7. Primera página. Los *monlüy kawüy* / los que corren a caballos / y los *montsünd naab* / los que tocan los tambores en el campanario.

Foto 8. Segunda página. Ofrenda para un velorio.

Foto 9. Velorio. En primer plano, rezador tomando atole; al fondo rezador y mujeres que responden el canto y rezo.



Fotos 10. Centro de San Mateo del Mar en la fiesta de la Virgen de la Candelaria.

## 2. Sonidos de orden I

Las *nangaj manchiük* / las sagradas campanas /.  
*Ajüng* / cantar /.

---

### 1

LAS *NANGAJ MANCHIÜK* / LAS SAGRADAS CAMPANAS /. Aquí, como en muchas otras sociedades, las secuencias de sonidos producidas con estos artefactos sonoros pueden comprenderse como señales audibles que sustituyen al lenguaje verbal (ver Chamorro, 2010a). En otras palabras, los toques de campanas son verdaderos mensajes comunicativos cuyos contenidos semánticos pueden ser el llamado para alguna actividad del culto, indicar inicio o fin de algo (en procesos rituales), alerta, algarabía o muerte. Sin embargo, ni el objeto (las campanas), ni las señales audibles (los toques de las campanas) tienen un significado intrínseco, sino que su significado está dado culturalmente<sup>1</sup>. Dicho de otra manera, estos mensajes audibles son convenciones sociales y se construyen en función de la combinación diferencial de tres parámetros rítmico sonoros fundamentales: acentuación, alternancia de duraciones y altura, esta última dada por la combinación de campanas de diferentes tamaños.

Algunos de estos elementos para pensar el ritmo los retomo de Simha Arom. Este autor plantea lo siguiente: “Para que una sucesión de sonidos –o un agrupamientos de valores– pueda ser percibida como una *forma*, necesariamente se requiere que al menos uno de sus constituyentes sea marcado por un trazo que lo oponga a los otros” (2004: 7). Y agrega lo siguiente: “Tres tipos de marcas son susceptibles de rendir perceptible esta oposición: el *acento*, la *modificación de timbre*, la *alternancia de duraciones*” (7). En el *acento*, “la oposición se materializa por una marca de intensidad cuya reiteración puede ser regular o irregular [...] La *modificación de timbre*: la oposición se produce por la alternancia (regular o irregular) de timbres diferenciados [...] *Alternancia de duraciones*: aquí la oposición resulta de la sucesión de valores no iguales” (7). Finalmente, Arom plantea que “en la ausencia de toda marca de intensidad o de timbres diferenciados, la oposición de duraciones resta como el único criterio rítmico” (7), o que rinde posible la percepción del ritmo.

---

<sup>1</sup> Es todo un tópico etnomusicológico señalar que éste tipo de sonidos –así como todos aquellos localmente considerados como musicales– son el resultado de la acción organizadora de los grupos humanos.

Como se anotó, en el caso de los toques de campanas los parámetros que rinden posible la percepción de las formas sonoras son la acentuación, la alternancia de duraciones y la altura. El timbre aquí no sería un criterio culturalmente pertinente ya que la diferencia entre los sonidos de las campanas, localmente se traza a partir de sus tamaños y no del timbre, que, por cierto, sería uno solo.

El ejecutante de una o de varias campanas, hace uso de estos parámetros e imprime características particulares a una secuencia sonora determinada, es decir, al crear una forma sonora significativa. El uso diferencial de éstos parámetros hace posible que cada uno de los toques-mensajes sea perceptiblemente diferente en relación comparativa con los otros.

En la única iglesia católica de la comunidad centro de San Mateo se emplean cuatro campanas de diferentes tamaños en grado creciente (enumeradas como 1, 2, 3 y 4, en el cuadro 1). Ahora bien, una de las representaciones locales relativas al sonido musical (y no musical), consiste en una cierta idea de complementariedad entre sonidos grandes y sonidos chicos, y siendo jerárquicamente preponderantes los sonidos grandes, en relación a los chicos. Dado que el principio de jerarquización entre lo *nadam* / grande / y lo *nine* / chico / es del todo recurrente en diferentes ámbitos de la vida social, las campanas tal vez puedan comprenderse como dos pares (4 y 3) y (2 y 1), y en donde el sonido grande de cada par (más grave en relación al otro), sería preponderante (ver cuadro 1). De estos dos juegos, 4 y 2 corresponden a los sonidos grandes y 3 y 1, a los pequeños. Por otro lado, las dos campanas que producen sonidos grandes (4 y 2) se orientan hacia la parte norte del campanario, mientras que las que producen los sonidos chicos (3 y 1) se hallan hacia la parte sur. Como veremos en su momento, esta *referenciación espacial de los sonidos grandes y los sonidos chicos en ningún sentido es fortuita*. El principio de clasificación local para cada uno de los toques de campanas está dado por la función del toque y para denominar estos mensajes acústicos no existe una nomenclatura especializada, ni en lengua vernácula ni en español. De los toques repertoriados solamente uno emplea una sola campana (ver (d), en cuadro 1); en el resto se emplean todas, o por lo menos varias de ellas. Su técnica de ejecución es la siguiente: el ejecutante percute indirectamente las campanas a través de las cuerdas que se hallan atadas a cada uno de los badajos; cada cuerda mide entre cuatro y cinco metros de largo.

La diferencia en la forma, el tamaño y el peso de los badajos facilita la subdivisión de los golpes o la emisión de figuras rítmicas más complicadas, sobre todo en lo que concierne a la emisión de unidades métricas más pequeñas. La forma de los badajos de 4 y 2 es igual, al mismo tiempo que diferente de las de 3 y 1 (de forma redonda para las primeras y alargada para las segundas). Este hecho repercute

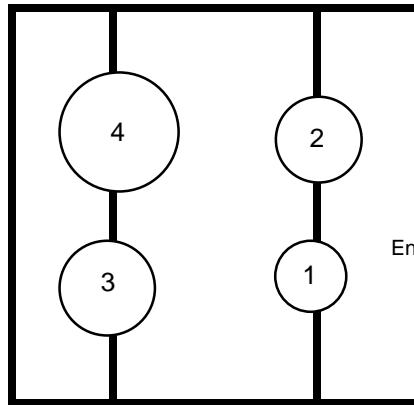
**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

en las posibilidades de ejecución, sobre todo en lo que toca a la subdivisión de los golpes, siendo más fácil hacerlo en 3 y 1 (badajos en forma alargada, menos pesados). La diferencia en la forma de los badajos en cierto modo corrobora que se trata de 2 pares de campanas, cada uno de ellos compuesto por una campana grande y otra chica (4 y 3) y (2 y 1). Además, 4 y 3 son las campanas más antiguas lo cual delata que la idea de par y de un sonido chico y otro grande se halla a la base (ver cuadro 1).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro 1  
DISPOSICIÓN ESPACIAL DE LAS CAMPANAS DE SAN MATEO Y ALGUNOS DE SUS TOQUES

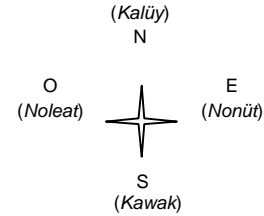
CAMPANARIO



1. Sin fecha visible.
2. Sin fecha visible
3. Fechada en 1747.
4. Fechada en 1784.

Algunos toques empleados:

- a. Llamado a rosarios matutinos.
- b. Para procesiones.
- c. Recibir la ofrenda de celebrante.
- d. Señalar medio día.
- e. Para acompañar *narixiind* / voz delgada o "voz del diablo" /.



• (a) Se compone de varias secciones: "introducción" (una secuencia muy breve que abre con un golpe de 1 y es seguida de una especie *acelerando* que se produce con golpes simultáneos en 1 y 2 y a una velocidad aproximada de  $J = 240$ ); la parte *intermedia* (la cual se produce con un golpe en 1 (a veces presente y otras no), seguido de la emisión conjunta de 1-3 y 4, a un pulso constante, por periodos de hasta un minuto y a una velocidad aproximada de entre  $J = 120$  y 160; en esta sección es perceptible un pulso más constante; y, finalmente, la "salida" (un golpe en 1, solo o subdividido, y un golpe en 2, como final); entre cada una de estas tres secciones básicas hay una breve pausa. Por otro lado, y según las habilidades de cada tocador, después de la pausa de la introducción y después de la parte intermedia puede haber una breve sección que se produce entre las campanas 1, 3 y 4. En estos pequeños pasajes la alternancia entre los golpes es menos perceptible y el efecto es más bien el de una *heterorritmia* en la que el sonido tiende a cerrarse conforme progresa el *acelerando*. Nótese que el enunciado central tiene por lo menos tres modalidades: 1) un golpe simultáneo y subdividido con 1 y 3, al mismo tiempo que se percute en 4; 2) un patrón de 5 golpes simultáneos entre 1 y 3, seguidos de un golpe acentuado en la campana 4; y 3) un patrón de un golpe simultáneo entre 4 y 3 y en donde 3 es subdividido a la mitad del valor del golpe en 4. El tiempo total de un toque para rosario matutino o para misa es muy variado ya que las pausas, sobre todo entre la primera y la segunda sección, pueden extenderse hasta un minuto. En promedio, el tiempo total de un toque es de 1:30 minutos. Se emiten 8 golpes con la campana 4 para cerrar llamado.

• (b) El toque de las procesiones es muy sencillo, pero es particularmente notorio o audible ya que en algunos casos se mantiene durante todo el trayecto de la procesión, sobre todo cuando se realizan en el perímetro central de la población. En estas ocasiones el toque dura aproximadamente 15 minutos. Dos versiones: 1) dos golpes continuos en cada campana, acentuando el segundo y seguidos de un silencio más o menos proporcional a la duración de los dos golpes. El ciclo empieza en la campana 1 y termina en la 4. Este ciclo se repite hasta que concluye la procesión; 2) un patrón de tres golpes continuos, acentuando el último, seguido de una pausa proporcional a la longitud de los tres golpes; el patrón de tres golpes empieza en 3, sigue en 1, luego en 2 y cierra con un golpe largo y acentuado en 4. En las 2 versiones el toque es lento, pausado.

Nota: el número debajo de cada valor o figura rítmica indica la campana empleada.

Introducción      parte intermedia      salida

> >      1-3      >  
 ♪ ♪ ♪ - (♪) ♪ - ♪ ♪  
 1 1 2      ♪      1 2  
                  4

>  
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪  
 1-3 1-3 1-3 1-3 1-3 4

3  
 ♪  
 ♪  
 4

> > > >  
 ♪ ♪ - ♪ ♪ - ♪ ♪ - ♪ ♪  
 1 1      2 2      3 3      4 4

> > > >  
 ♪ ♪ ♪ - ♪ ♪ ♪ - ♪ ♪ ♪ - ♪  
 3 3 3      1 1 1      2 2 2      4

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

• (c) Dos modalidades registradas: 1) un patrón que consiste en tres golpes simultáneos en las campanas 1 y 3, seguidos de un golpe final acentuado en 4. Este patrón se repite por un tiempo aproximado de un minuto a un minuto y medio, luego es seguido de una breve pausa y se cierra con uno o varios golpes en 1 (los cuales suelen ser subdivididos) y un golpe final en 2; 2) la otra modalidad consiste en un golpe simultáneo en 1 y 3, seguido de un golpe en 4, acentuado. Este patrón se repite por un periodo de uno a un minuto y medio y es seguido de una breve pausa. La parte final viene después de la pausa y dura a penas unos segundos: uno o varios golpes en 1 y luego uno en 2. Ambos toques a una velocidad promedio de  $J=160$ .

```

                >                >
      J  J  J  J  -  J  J
     1-3 1-3 1-3 4      1 2
  
```

```

                >                >
      J  J  -  J  J
     1-3 4      1 2
  
```

• (d) Se compone de una secuencia de doce campadas pausadas con la campana 4 (a una velocidad de  $J=$  debajo de 20). En otro momento este toque fue de uso cotidiano, ahora solamente se emplea en el contexto de la fiesta del Corpus Christi. Como se advierte, en este toque todas las campadas son iguales, de modo que, en realidad, no se trata de una forma rítmica.

```

J  J  J  J  J  J  J  J  J  J  J  J
4  4  4  4  4  4  4  4  4  4  4  4
  
```

• (e) Con este toque se acompaña al *narixiind* (corneta de latón) en el contexto de los viernes de cuaresma. El toque es muy sencillo: es un patrón de dos golpes lentos y seguidos en 1, pausa, dos golpes en 2, pausa, en 3, pausa y en 4; el último golpe de cada patrón es acentuado y la velocidad aproximada es de  $J=80$ . En realidad las campanas acompañan al *narixiind* solamente en un momento muy específico de todo el periodo en el cual éste último es empleado (con la primera luz del día y desde el quicio de la puerta principal de la iglesia). El toque es una suerte de ciclo el cual se repite tres veces, tiempo aproximado de una intervención del *narixiind* (poco más de un minuto). En sentido estricto se trata del toque 1 empleado para procesiones.

```

                >                >                >                >
      J  J  J  J  J  J  J  J
     1  1  2  2  3  3  4  4
  
```



Sin embargo, y a pesar de que pueden encontrarse ciertas regularidades, los toques de campanas son muy variables ya que sus realizaciones no están sujetas a una pulsación constante, ni a una métrica, ni a una periodicidad estrictas. La ejecución cotidiana de las campanas recae principalmente en todos aquellos que, por mandato popular, se encuentren desempeñando un cargo en la iglesia (*mongot monopoots* / topiles / o *monlüy teampoots* / los ayudantes de los topiles /). Estas personas no necesariamente son especialistas del culto consuetudinario, de hecho puede decirse que la mayoría de ellos son verdaderos legos (pescadores, campesinos, comerciantes, choferes, etcétera) que se inician en el conocimiento de la ritualidad, fútil y cotidiana, que se desarrolla dentro de la iglesia y principalmente en torno a la culto a los santos. Apenas recibidas las instrucciones elementales, estos servidores deben arreglárselas para atender la responsabilidad de tocar las campanas.

Como vemos, el uso local de las *nangaj manchiük* hasta cierto punto es convencional: llamar a los servicios religiosos como misas y rosarios, indicar sonoramente que una imagen (un santo, una cruz) será movida de su resguardo habitual y con motivo de algún evento ritual (procesión u otro uso ritual dentro de un evento ceremonial). Por otro lado, las campanas también suelen repicarse con la intención de neutralizar fenómenos naturales como un temblor de tierra o un eclipse. Ciertamente, este uso es poco convencional y más bien delata el poder ordenador atribuido al sonidos de las campanas <sup>2</sup>.

En relación a la denominación del sonido. Aunque la palabra huave empleada para designar el sonido producido por las campanas es *ajiünts*, la cual puede traducirse como *llora*, localmente no existe una representación de algún fenómeno acústico concomitante producido por el sonido de las campanas (reverberación o emisión de armónicos) y el cual pudiera ser asociado metafóricamente al llanto. Curiosamente, *ajiünts* se emplea para designar sonidos chirriantes, agudos o sonidos *pequeños* producidos por animales (chirrido del grillo o el zumbido de un abejorro), el llanto agudo o el rechinado de los dientes de los niños al dormir, el sonido de los instrumentos de viento (trompetas, clarinetes y/o flautas de carrizo), así como para designar el llanto, el dolor y la tristeza de una persona (ver Stairs y Scharfe, 1981: 14). De modo que la nominación de *ajiünts* al sonido producido por

---

<sup>2</sup> Sobre el sentido ordenador de los toques de campanas en un temblor ver Rita (1979: 311, nota 44), Ramírez (1987: 37), Millán y García (2003: 60-61) y Millán (2007: 208-209). Además, Elisa Ramírez nos dice que en los eclipses de luna “los niños hacen ruido con latas para asustar a *Xaweleat* para que deje a la luna” (1987: 37). *Xaweleat* es un personaje mitológico, un animal que vive en la luna y que durante los eclipses amenaza con comérsela. Subráyese la función ordenadora del sonido o del ruido producido con objetos metálicos. Para una interpretación sobre el mito de *Xaweleat* ver Millán (2007: 209).

las campanas parece hallarse relacionada al carácter metálico y agudo del timbre de estas, y no a la relación metafórica y afectiva entre sonido y llanto. Ahora, el comportamiento acústico del sonido de las campanas es bastante particular ya que al ejecutarlas –sobre todo las dos más grandes– se produce reverberación y una serie de armónicos naturales los cuales sí son percibidos desde la escucha local. Estos sonidos son nominados como sonidos pequeños, como los producidos, precisamente, por el zumbido del abejorro o el chirrido del grillo. Sin embargo, se trata de una suerte de audición de conjunto y en donde los sonidos “pequeños” producidos por los armónicos y la reverberación no son objeto de una significación nativa secundaria.

Ahora bien, a pesar del gran margen de variabilidad en la realización de los toques, el uso de las campanas en ningún sentido es arbitrario. Sus usos y sus funciones se hayan socialmente prescritas y los tocadores novatos deben ceñirse a las indicaciones de los principales conocedores y ejecutantes de los toques de las campanas: los *cantores*. Este es el pequeño grupo corporado de especialistas rituales responsables de brindar los servicios religiosos cotidianos en la iglesia, una suerte de “sacerdocio” local para la religión consuetudinaria.

Es importante agregar que los toques que se realizan con las campanas funcionan como demarcadores del tiempo social de la vida cotidiana. En otro momento, rigurosamente se tocaban a las tres o cuatro de la madrugada (para llamar al rosario), al medio día (doce campanadas con la campana 4), a las seis de la tarde (rosario vespertino) y por último a las ocho de la noche. Según las representaciones locales otrora muy afianzadas, al medio día el sol se detenía en el cenit y las sagradas campanas se tocaban justamente para hacer que el sol recobrara su desplazamiento normal (ver Ramírez: 1987: 35). Por otro lado, del último al primer toque de campanas de cada día, era el tiempo de los *neawineay* / los brujos perniciosos /, quienes durante las horas nocturnas se transfiguran en aves o perros para infligir daño a otras personas (ver Signorini, 1979: 192). Hoy día las campanas solamente se tocan para llamar a los rosarios de la madrugada, a las misas sabatinas o dominicales, en los contextos de las fiestas religiosas, para indicar algún peligro, en la celebración del día de muertos y para comunicar el deceso de una persona. En los contextos ceremoniales su uso es mucho más activo y sus sonidos indican el inicio o el fin de alguna actividad ritual particular.

En relación al origen de las campanas. Para los huaves de la barra el juego de campanas que se resguarda en la iglesia de San Mateo del Mar, tiene significados particularmente relevantes. Las campanas son de los muy pocos objetos sonoros que tienen un origen mítico. El mito relata que en otro tiempo estas campanas fueron robadas por los *mombasüik* o nagueles huaves a la sociedad vecina de

Juchitán. Entre rayos, vientos y nubes, los *mombasüik* las trajeron a San Mateo del Mar y las dejaron al resguardo de sus pobladores<sup>3</sup>. Esta narración es de uso corriente entre los pobladores de la barra y es fuente de afirmación colectiva de frente a la relación cotidiana con las sociedades vecinas. En el imaginario regional, a los huaves de la barra –como a los chontales– se les ha marcado con un cierto estigma<sup>4</sup>.

Entonces, lo que delata el mito es una relación siempre tensa con el Otro-hegemónico regional (los zapotecos), al mismo tiempo que el poder de los naguales huaves quienes se imponen a los primeros a través del robo de las campanas. Una suerte de ajuste de cuentas operado a través de un acto simbólico (ver tabla 1).

Tabla 1  
LAS CAMPANAS Y SU SONIDO

Origen	Denominación en huave	Denominación del sonido
Mítico, los naguales las ganaron a las sociedades vecinas. Directamente asociadas al poder de los <i>mombasüik</i> / hombres cuerpo nube / los ancestros naguales.	<i>Nangaj manchiük</i> / sagradas campanas /.	<i>Ajünts</i> / toca, llora, chirria /.

Sobre los significados. Sin duda los significados denotativos de los toques de campanas dependen de la situación social y comunicativa al igual que de las competencias de los escuchas (convocación para la celebración de las misas, los rosarios o la realización de una procesión, entrega de una ofrenda, salida de una comitiva de la iglesia a la casa del celebrante mayordomo, inicio o fin de una actividad en el contexto de una fiesta en honor alguno de los santos, etc.). En estos casos los toques de campanas son una forma sonora significativa que actúa como un signo y cuyo objetivo es comunicar algo para los escuchas locales. Una

<sup>3</sup> Para las versiones sobre el origen mítico de las campanas ver Warketin y Olivares (1947), Tranfo (1979: 191) y Ramírez, (1987: 71 y 256).

<sup>4</sup> El supuesto significado de la palabra *huave* se haya muy afianzado en el imaginario regional y en la literatura antropológica. *Huave* querría decir “los que se pudren en la humedad” (León, 1904: 3). Hoy día la denominación de huave en general no tiene un significado peyorativo para la población local. Sin embargo, en las últimas décadas ha habido un movimiento de reivindicación identitaria que ha llevado a la población de la sociedad de la barra a reconocer en una fórmula lingüística de la lengua vernácula, una autodenominación colectiva que busca sustituir a la denominación de huave. Esta autodenominación es la de *ikoots* / los nosotros /.

escucha competente puede reconocer distintos tipos de toques y, por lo tanto, determinar el objeto o significado específico de las formas sonoras que escucha (llamado para misa, alarma, muerte, etc.). Veamos dos ejemplos de toques que tienen una carga significativa.

El toque de medio día durante el periodo del *potsojongüiets*. Las doce campanadas que se realizan al medio día, durante todos los días del periodo que precede a la fiesta del Corpus Christi. Este periodo se llama el *potsojongüiets* y se extiende desde el Domingo de Pentecostés hasta la víspera del Jueves de Corpus. Durante este periodo los *caballeros* y los *monlüy kawüy* / los que corren a caballo /, se reúnen al medio día y al anochecer en el campanario de San Mateo del Mar. Allí habrán de actuar conjuntamente con los *montsünd naab*, los primeros silbando, gritando y produciendo ruido con dos baterías de cencerros (*skil*), los segundos realizando piezas para ese periodo ceremonial en específico y otras que sean del agrado del flautista.

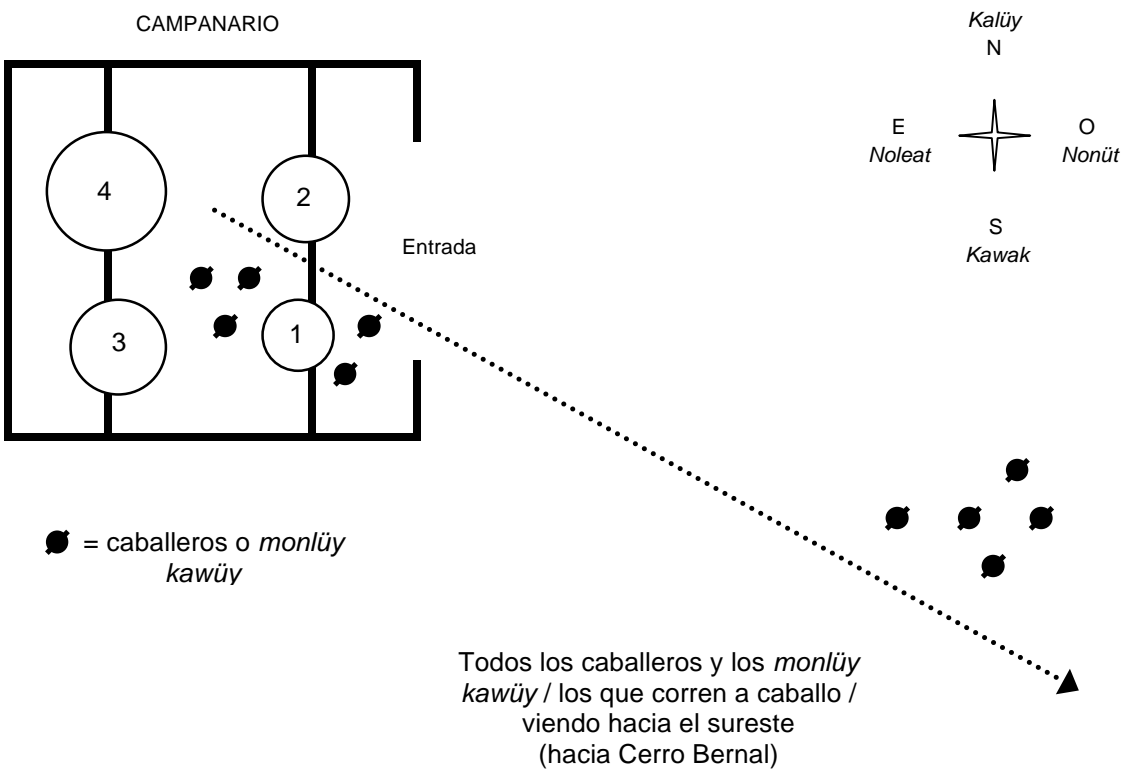
Para los caballeros la escucha del toque de medio día inmediatamente se traduce en una disposición corporal y gestual ceremoniosa e investida de profunda seriedad. Sea que se encuentren congregados dentro del campanario o en algún sitio del atrio de la iglesia, todos los integrantes de esta agrupación habrán de ponerse de pie y quitarse el sombrero (por cierto, una suerte de emblema del grupo), orientan sus cuerpos rumbo al sureste, esto es, en dirección a Cerro Bernal, refugio mítico de los *mombasüik*, y en profundo silencio escuchan las doce campanadas que se realizan con la campana más grande. Para los *caballeros* y/o los *monlüy kawüy*, el *objeto* de esta forma sonora significativa –es decir, lo que el signo representa para ellos– es *hacer la reverencia*. La *reverencia* es una expresión que define varios gestos rituales como éste, y en general remiten a la deferencia que debe rendírseles a los *mombasüik*.

En una situación social como ésta, los miembros más jóvenes de los *caballeros* y los participantes ocasionales –como yo–, conocen varias cosas relevantes: 1) conocen la representación de los *mombasüik* en la medida en que éstos son evocados por el toque de las campanas y luego esta representación puede ser verbalizada por los participantes; 2) conocen que es preciso reverenciarlos; 3) conocen que éstos se ubican o asocian a una dirección muy específica (sur-este); y 4) conocen que la reverencia se hace al escuchar el toque de la campana más grande y que este gesto concluye cuando termina la última de las doce campanadas. En un marco de escucha como éste los caballeros más jóvenes y yo nos involucramos en la situación sirviéndonos de una metodología muy eficiente: la observación participante. Es decir, estando allí, ayudando, imitando gestos, protocolos y preguntando. Así entendida, esta situación social es una verdadera

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

lección de ritualidad y mitología *ikoots* (de los nosotros). Pero, lo sorprendente es que en esta lección la construcción del sentido de los gestos rituales realizados se apoya enteramente en la escucha y la sensación física del sonido de las campanas (ver figura 4).

Figura 4  
ORIENTACIÓN ESPACIAL DE LOS CABALLEROS DENTRO DEL CAMPANARIO O EN EL ATRIO EN LA IGLESIA DE SAN MATEO DEL MAR, AL ESCUCHAR EL TOQUE DE CAMPANA DEL MEDIO DÍA (PERIODO *POTSOJONGWIÚTS*)



Toques de campanas en relación a los muertos. Los ritos en torno a la muerte son una actividad cotidiana en el seno de las familias apegadas a la religión consuetudinaria de todas las comunidades de la sociedad huave. El deceso de una persona abre un ciclo de celebraciones que la familia del difunto en cierto modo está obligada a realizar. El objetivo es ayudar al *omeaats* / alma / del difunto, a subir al cielo. Estas celebraciones adquieren la denominación castellana de *velorios* y se realizan a los nueve días, a los cuarenta y al año después del deceso. Opcionalmente se pueden realizar velorios hasta por un periodo de cinco o más años consecutivos, pero siempre en el día del deceso de la persona (ver Signorini, 1979: 48-49). En cualquiera de las dos modalidades, el ciclo total se cierra cuando se *paga la misa*, es decir, cuando los familiares solicitan al único párroco que atiende a todas las comunidades de la barra, una misa en honor al difunto.

La realización de un *velorio* representa un gasto considerable para las economías familiares ya que esta involucra la remuneración del especialista ritual encargado de realizar los rezos y los cantos durante toda una noche en la casa en donde se realice el velorio, así como los modestos honorarios de las dos, tres o cinco mujeres adultas –en promedio– que necesariamente deben acompañar los rezos y los cantos del especialista. En realidad estos no son los mayores costos. El verdadero gasto lo representa la ofrenda. La familia debe costear la elaboración de los alimentos ceremoniales (maíz y cerdos para la elaboración de *tamales*), la compra de frutas, panes, chocolate, refrescos, velas, estoraque o copal y otros enceres necesarios para la celebración. Como un velorio es un gasto, su realización activa redes de solidaridad económica entre los parientes consanguíneos y rituales (hermanos, primos, compadres, ahijados, etcétera). Como en las fiestas en honor a los santos, en los velorios esta solidaridad económica se manifiesta en dinero, especie o tiempo de trabajo invertido, sin remuneración monetaria alguna. Tal vez por ello los velorios son toda una ocasión social para refrendar las alianzas y lealtades que mantienen unidas a las familias.

Pero como en muchas otras sociedades de origen mesoamericano, los huaves de la barra saben que las almas de sus muertos regresan cada año a sus hogares. En Todos Santos *aliek teat cheech* / vienen los abuelos /, descienden del cielo para visitar a sus familias. El punto es que los vivos los llaman con el toque de la campana más grande de San Mateo y los ayudan a bajar volando papalotes. En las casas los reciben con las mismas ofrendas y alimentos ceremoniales de un *velorio*. Tamales, flores, quemas de copal y velas, cantos y rezos. Este es el único momento del año en el que cualquier persona puede acudir al campanario de la comunidad centro y llamar a sus difuntos tocando ella misma la campana.

A partir del toque de la campana del medio día del día primero de noviembre, se activa una circulación de pequeñas ofrendas de velas y flores que las mujeres de una familia llevan a la casa de otra familia. La donación de esta pequeña ofrenda es completamente ceremoniosa e involucra la evocación hablada del o de los difuntos para quienes está destinada (“aquí te traigo estas velas para fulano o perengano de tal...”). El toque de campana que abre el periodo de donación de velas y flores se extiende ininterrumpidamente hasta el amanecer del día dos de noviembre. Este periodo se cierra con una sencilla misa matutina en el templo de San Mateo, a la que básicamente acuden las mujeres apegadas a la religión consuetudinaria. Apenas terminada la misa se parte en comitiva al panteón comunal, entre incienso y viejos cánticos de una lengua extranjera, y hasta cierto punto esotérica, e latín. En el panteón la gente limpia las tumbas de sus familiares, ofrenda flores y frutos. No se llora.

En el marco de producción y escucha de la celebración de Todos Santos, el sonido de la campana actúa como un símbolo para todos aquellos huaves que conozcan el gesto ritual de convocar a los difuntos a través del toque de la campana más grande de San Mateo. Y el objeto de este símbolo, es decir, lo que representa este sonido símbolo, es *llamar y descender las almas de los difuntos*.

Finalmente, unas notas sobre el campanario. Hoy día este espacio es una construcción de concreto que se levanta a ras del suelo, hacia la parte sur del atrio de la iglesia. En otro momento el campanario lo constituyó una estructura de troncos de madera, techo de paja y unas vigas transversales sobre las que pendían las campanas. En el interior del campanario se desarrollaban –y aún se desarrollan– una serie de actividades organizativas propias del culto consuetudinario<sup>5</sup>. Como veremos en su momento, éste es un espacio investido de cierta sacralidad y dentro de él se desarrollan otras actividades sonoro ceremoniales relevantes. Por el momento, solamente se agregará que el campanario era el centro de operaciones del *juez de mando* y de sus *pregoneros*, es decir, de un grupo de participación social que la estructura cívico religiosa de otro momento no muy distante, ofrecía a los varones de la comunidad centro. La designación de estos cargos emanaba de la asamblea popular, su duración era de un año y su función era coordinar y ejecutar cierto tipo de actividades cívicas y religiosas. Por ejemplo, buscar al los *montsünd naab* / los que tocan los de tambores y las flautas de carrizo /, para comunicarles el mandato de los alcaldes y el presidente municipal de convocar a la asamblea popular.

---

<sup>5</sup> En el texto *Mexico south : the Isthmus of Tehuantepec* (1986 [1946]) de Miguel Covarrubias, hay una fotografía en blanco y negro del campanario y las campanas de San Mateo del Mar. En la fotografía también aparecen los tambores (chico y grande), colgados y en un segundo plano.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

El grupo de los *pregoneros* no existe más, pero aún las asambleas populares se convocan a través de la participación de los *montsünd naab*. Por cierto, el juego de *nine* y *nadam naab* / tambor chico y tambor grande /, con los que toca esta agrupación, nunca han sido ni son de propiedad individual. Los *naab* / tambores / son de la comunidad y mientras existieron los *pregoneros* y el *juez de mandado*, se resguardaron precisamente en el campanario, colgados, como las sagradas campanas. Hoy día se resguardan en la alcaldía municipal y un juego suplementario en la Casa del Pueblo.



**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Tabla 2  
COMPARATIVO DEL USO DE LAS CAMPANAS

Situación	Espacio	Ejecutantes	Función	Significados denotativos
Cotidianamente (en las madrugadas).	Siempre en el campanario.	Los <i>cantores</i> en servicio y los <i>monlüy teampoots</i> o <i>monopoots</i> / los que tienen cargo en la iglesia /.	Comunicativa.	Inicio del rosario o de la misa; deceso de una persona.
En la Semana Santa. Del miércoles al sábado de gloria de la semana santa no se tocan.				Su silencio se asocia a la usencia de ley positiva.
En fiestas en honor a los santos.		Los <i>cantores</i> en servicio y los <i>monlüy teampoots</i> o <i>monopoots</i> / los que tienen cargo en la iglesia /.	Comunicativa.	Salida de la comitiva de autoridades tradicionales rumbo a casa de celebrante mayordomo; arribo del mayordomo con ofrenda de velas y flores.
En la fiesta de Corpus Christi. Desde el día en que se hace las velas hasta un día antes de la fiesta, a las doce del día.		Los <i>cantores</i> en servicio y los <i>monlüy teampoots</i> o <i>monopoots</i> / los que tienen cargo en la iglesia /.	Comunicativa, evocativa.	Reverenciar a los <i>mombasüik</i> . Todos los <i>caballeros</i> se dan cita en el campanario y al emitirse las doce campanadas pausadas, ellos se hallan viendo hacia el rumbo mítico en el que se refugiaron los <i>mombasüik</i> (sureste).
En fiesta de todos santos. De las doce del día 1 de noviembre hasta la madrugada del día 2.		Personas ex profeso nombradas para tocar todo el día y la noche; personas que deseen tocar.	Abrir el periodo de circulación de ofrendas de velas y flores (evocación de las genealogías familiares).	Llamar a los <i>cheech</i> / los abuelos /, a los muertos familiares.
Situaciones de peligro.		Los <i>cantores</i> en servicio y los <i>monlüy teampoots</i> o <i>monopoots</i> / los que tienen cargo en la iglesia /.	Convocar urgentemente a la comunidad.	Alarma.
Situación de peligro natural (temblor)		Los <i>cantores</i> en servicio y los <i>monlüy teampoots</i> o <i>monopoots</i> / los que tienen cargo en la iglesia /.	Reinstaurar el orden temporalmente alterado.	El sonido de las campanas tiene el poder de reordenar.

## 2

*AJIÜNG* / CANTAR /. Tanto en los eventos religiosos de carácter público (rosarios en la iglesia y procesiones), como privados o semiprivados (rosarios en *velorios*, rosarios en la casa de los mayordomos), una de las actividades musicales de primerísimo orden es el canto. El canto es nominado en huave con la palabra *soen* / canto /, aunque también se emplea el verbo *atsünd soen* / canturrear /. Además, *ajiüng* es un verbo que se traduce como / que lo canta /, o / que lo reza / y también se emplea para referir el acto de cantar. El canto huave relacionado con la práctica de la religión consuetudinaria siempre es en español o en latín, nunca en *ombeayiüts*<sup>6</sup>. El uso del español y del latín, así como de las características formales propias del canto, son claras marcas del impacto de la evangelización religiosa de la que los huaves han sido objeto durante los últimos cinco siglos. En el proceso de conformación de la sociedad colonial el canto fue ampliamente empleado por los evangelizadores para instaurar entre la población indígena el culto católico y erradicar la “idolatrías”, es decir, las representaciones locales de lo sagrado y los cultos e instituciones religiosas asociadas a ellas. Algunas de las formas del culto indígena, como las danzas y las músicas que no contravinieran la moralidad religiosa de la época, no fueron proscritas por los españoles.

En el proceso de conquista y evangelización las sociedades indígenas fueron reorganizadas. Basada en el modelo de la comuna española, la administración colonial congrega a la población indígena en comunidades dentro de las que se instituye una estructura cívico religiosa que al mismo tiempo que ofrece un nuevo modelo de concurso por el poder público local, reorganiza la vida económica a través del culto a los santos católicos (Wolf, 1955, 1957; Nash, 1958; Medina, 1984). Los evangelizadores españoles crearon congregaciones, cofradías y hermandades, así como otras pequeñas instituciones corporadas encargadas de atender los servicios religiosos cotidianos y de organizar y orquestar las festividades religiosas dedicadas en honor los santorales locales.

---

<sup>6</sup> A diferencia de otras sociedades indígenas de México dentro de las que existen tradiciones de canto en lenguas vernáculas, entre los huaves no existe un canto de esta naturaleza. Sin embargo, existe un fenómeno muy reciente de producción local de canciones en huave u *ombeayiüts*, producción que se haya directamente relacionada al impacto de la industria de la música en el gusto de las personas. El uso social de todo este nuevo repertorio más bien es de carácter profano. Canciones de amor, canciones chuscas y sobre todo canciones bailables (un tipo particular de cumbia) circulan de mano en mano y dentro de un mercado más bien local. La accesibilidad a los medios de producción y reproducción técnica, asociados a la grabación, manipulación y almacenamiento del sonido, han facilitado la generación de este repertorio de canciones en huave, en general muy gustado por los distintos sectores etarios de esta sociedad. Los reproductores de CD, son de uso corriente.

Entre los huaves los dominicos “fundaron haciendas y *cofradías* [...] e hicieron criar ganado, bajo el cuidado de *mayordomos*, para mantener con su renta al clero y sustentar los gastos del culto” (Signorini, 1979: 23, subrayado mío). Ya se comentó que durante la colonia las representaciones locales de lo sagrado parecen haberse homologado a las imágenes de los santos y de otros objetos rituales introducidos por el catolicismo (cruces católicas, custodias, etc.).

En el caso de la comunidad centro de San Mateo, es más que probable que el origen histórico del pequeño grupo de especialistas rituales congregados dentro de la pequeña institución de los *cantores*, sea colonial. En términos generales esta institución corresponde a la figura de la *capilla*, es decir, a las instituciones coloniales responsables de brindar los servicios musicales dentro de las iglesias católicas.

Pero el grupo de *cantores* de San Mateo del Mar no solamente es el responsable de brindar los servicios religiosos cotidianos en la iglesia católica, sino que también constituye una línea de participación dentro de la estructura cívico religiosa que tradicionalmente gobierna a la comunidad. El cargo de *maestro de capilla* es ocupado por un miembro de los cantores, dura un año y es rotativo. Además, dentro de la jerarquía tradicional del cabildo, el *maestro de capilla* ocupa la segunda posición de abordo, apenas después del primer alcalde, otrora el jefe supremo en turno y máxima figura investida de autoridad. Alcalde primero, maestro de capilla y presidente municipal, tradicionalmente son los responsables de velar por el orden local, así como de dirigirse a los *mombasüik* / los hombres cuerpo nube /, en un periodo del año muy específico, para solicitarles el agua de temporal, el bienestar para la población de la barra y, en general, la buenaventura para todo el mundo.

El *maestro de capilla* en turno tiene la responsabilidad cotidiana de solicitar a las imágenes de los santos y a los mismos *mombasüik*, vida, trabajo, salud y bienestar. Todos estos aspectos se englobarían dentro de la traducción libre de la categoría *vida y monapaküy*, es decir, el nombre que recibe la súplica ritual que el maestro de capilla hace todos las madrugadas del año al terminar el rosario en la iglesia de la comunidad centro. *Vida y monapaküy* es la única parte en huave dentro de los rosarios.

Los *cantores* pertenecen a su grupo de manera vitalicia, toda vez que desde niños fueron entregados a los santos de la iglesia, por sus padres y en calidad de ofrenda. Desde el escalafón más bajo (como acólitos), y desde la temprana edad de diez años, en promedio, los viejos cantores de hoy se iniciaron en el conocimiento de la ritualidad consuetudinaria en torno al culto a los santos y los

*mombasüik*. Rezar, pronunciar parlamentos especiales, sahumar en momentos específicos, tocar campanas y otros objetos sonoro ceremoniales, construir artefactos rituales para ceremonias determinadas, ornamentar las imágenes en las ocasiones de fiesta, cantar y, en síntesis, llevar el compute del calendario ceremonial. Todas estas son algunas de las actividades que desempeñan estos especialistas.

De los cantores surge el maestro de capilla, el fiscal y los sacristanes, quienes, junto con los *mongot monopoots* / topiles de la iglesia / y otros varones designados por asamblea popular (los *monlüy teampoots*), serán los responsables de resguardar y limpiar la iglesia, así como de brindar y organizar durante todo un año parte de las actividades rituales de carácter público o semipúblico que tengan como cede la iglesia de San Mateo o que involucren a los santos resguardados en la misma. Todo un año quiere decir toda un ciclo o una vuelta del calendario ceremonial.

Las actividades religiosas realizadas por los responsables de la iglesia no pasan por la intervención del párroco, quien desde hace pocas décadas reside en la vicaría de la comunidad centro. El párroco representa y promueve entre la feligresía de todas las comunidades de la barra la versión oficial de la iglesia católica. En contraste, la gestión de la religión consuetudinaria pasa por la institución de los *cantores*. Como podrá advertirse la comunidad católica de la sociedad huave en realidad puede comprenderse como un pequeño campo dentro del cual hay por lo menos dos posiciones: 1) la del párroco y los grupos religiosos locales de cuño relativamente reciente (grupos de rezadores de ambos sexos y catequistas, principalmente); 2) la posición de toda la comunidad apegada, digamos, a la versión consuetudinaria del catolicismo <sup>7</sup>.

Entre estas dos posiciones (versión oficial del catolicismo representada por el párroco y la religión o catolicismo consuetudinario) lo que está en disputa es la legitimación de lo que es considerado como sagrado y lo que no lo es (Bourdieu,

---

<sup>7</sup> Según el testimonio del sacerdote argentino Roberto Giglia, quien durante varios años fue el párroco residente con sede en San Mateo, algunos de los elementos que han marcado una distancia entre el catolicismo oficial y la religión consuetudinaria, se debe al hecho de que el párroco es *mool* / foráneo o extranjero /. Además, el catolicismo oficial promueve su fe en español (la lengua del colonizador), a diferencia de las otras religiones y sectas cuyos líderes religiosos pertenecen a las comunidades de esta sociedad y profesan su fe en *huave* u *ombeayüts*. Por otro lado, la misa es uno de los espacios claves para el cura católico; es, digamos, su espacio. A través de su discurso (y de las acciones que promueve por la vía de los catequistas) el sacerdote residente ataca dos frentes: 1) contrarrestar la preferencia creciente de los pobladores por otros credos y 2) incidir para que quienes asisten a las misas hagan una "lectura" "verdaderamente cristiana" de la ritualidad que emana de la religión consuetudinaria. En general, los párrocos no participan en la ritualidad consuetudinaria.

1971). Esta disputa se traduce en una ocupación conflictiva del espacio de la iglesia católica de San Mateo, lugar en el que se resguardan los santos históricos, objetos rituales, se desarrolla gran parte de la ritualidad consuetudinaria y, en última instancia, constituye la sede del poder político y religioso que recae sobre los *cantores*. Las relaciones entre estas dos posiciones han ido desde el encarcelamiento de un párroco que pretendió normar las formas consuetudinarias del culto, hasta una relación de cordialidad y cierta distancia entre ambas posiciones <sup>8</sup>.

Veamos ahora propiamente el canto. Para los huaves de la barra el canto es uno de los gestos devocionales de primer orden. Es una actividad cotidiana y forma parte medular de un par de actividades religiosas de suma importancia: 1) los *rosarios* que todas las madrugadas del año se realizan dentro de la iglesia de la comunidad centro y 2) los rosarios que se realizan en los *velorios*, es decir, en los ritos mortuorios que de manera muy recurrente se llevan a cabo en los contextos domésticos. En cualquiera de los dos eventos hay una intervención complementaria de voces masculinas y femeninas. En el primero de ellos la responsabilidad de los rezos y los cantos recae sobre el grupo de cantores que en ese momento ocupen los cargos de *maestro de capilla*, *fiscal* y *sacristán* o sacristanes, y en el par de mujeres adultas (las *mimüm monünch*) que responden a los primeros. En los *velorios*, por su cuenta, cánticos y rezos son la responsabilidad de un especialista ritual que no necesariamente es miembro de los *cantores* y de un grupo de dos a cinco mujeres ex profeso convocadas para ello.

Localmente el repertorio de cantos es clasificado según su función y se agrupa en tres categorías generales: 1) himnos para los santos o para eventos ceremoniales muy específicos, 2) alabanzas y cánticos de rosario y 3) himnos, cánticos y responsos para ceremonias fúnebres (levantamiento y enterramiento de difunto; y celebración de un *velorio*) (ver tabla 3).

---

<sup>8</sup> Hasta la primera mitad del siglo XX la sociedad huave de la barra no contaba con un párroco fijo. El párroco solamente acudía en las ocasiones de las fiestas religiosas principales, daba la misa y aprovechaba su visita para casar y bautizar a los pobladores. Salvo en estas ocasiones esporádicas la administración del culto recaía en la figura del maestro de capilla y el fiscal, quienes, además de administrar el sacramento del bautismo, hacían las veces de registro civil, llevando un registro de los nacimientos y las defunciones (Signorini, 1979: 22-23, 50-51 y 103-105). Aún hoy día los más apegados a la religión consuetudinaria dan cuenta al maestro de capilla de los nacimientos o los decesos dentro de sus familias.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Tabla 3  
CLASIFICACIÓN LOCAL DEL REPERTORIO DE CANTOS RELIGIOSOS

Himnos	Misterios, letanías y alabanzas del rosario	Himnos y respuestas para ceremonias fúnebres
En latín.	Misterios, letanías y otros cánticos en latín; alabanzas en español.	En latín.
Canto de varones.	Cantos de varones y mujeres.	Canto de varones.
Hecho por los <i>cantores</i> .	Hecho por <i>cantores</i> , especialistas rituales de <i>velorios</i> y por mujeres.	Por <i>cantores</i> .
Interviene uno o varios varones.	Uno o varios varones y una o varias mujeres.	Uno o varios varones.
Pueden ser monódicos, antifonales.	Son responsoriales.	Son monódicos.
En tonalidad mayor y menor.	Misterios, letanías con reminiscencia modal, alabanzas en tonalidad mayor y menor.	Con reminiscencia modal.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS GENERALES RELATIVAS A SUS USOS

Tiempos	Espacios	Tiempos	Espacios	Tiempos	Espacios
Miércoles, sábados y domingos.	En la iglesia.	Cotidianamente.	En la iglesia.	Para levantar y sepultar a un difunto.	En la casa del difunto, en las ermitas de las calles y en la ermita del panteón.
En fiestas y celebraciones específicas dedicadas a los santos.	Frente al altar doméstico de un celebrante, en la iglesia, a la orilla del mar.	En fiestas, procesiones y celebraciones específicas.	Frente al altar doméstico, afuera de las ermitas de las calles y en las lagunas desecadas cuando se va en procesión nocturna hacia el mar.		
		En la celebración de <i>velorios</i> .	Frente al altar doméstico.		

Es del todo probable que el origen histórico de los himnos dedicados a los santos y de los cánticos empleados en las ceremonias fúnebres, sea colonial. Sus formas guardan un parentesco con el *canto llano*, ampliamente empleado por los evangelizadores entre las poblaciones indígenas. Como veremos en los siguientes ejemplos, los cánticos se componen de melodías muy económicas, en donde el movimiento por grados conjuntos es muy recurrente y varias estrofas son cantadas sobre una misma línea o dibujo melódico. Por otro lado, es posible que los cánticos de los rosarios tengan un remanente de modalidad. A diferencia de los himnos y de las alabanzas, en los cuales es claramente perceptible la existencia de una nota fundamental y de un pequeño grupo de intervalos en torno a los cuales se organiza la melodía, en los cánticos en latín de los rosarios no es del todo evidente la existencia de una nota digamos central. Además, estos cánticos en latín son claramente diferenciables del resto de los cantos. Dicha diferenciación está marcada por el uso recurrente de melismas en las secciones de los varones, del mismo modo que por un cromatismo melódico muy característico.

Alabanzas, himnos y cánticos en latín, son resguardados por los cantores en sus *ofrecimientos*, esto es, en pequeños cuadernillos personales en los que estos mismos especialistas copian los cantos con un tipografía de estilo más bien antiguo. Sin embargo, a pesar de que la escritura de los cantos es un recurso mnemotécnico generalizado entre los cantores, ninguno de estos especialistas comprende el latín y por lo tanto el contenido textual de los himnos y cánticos del rosario. Entre los huaves de la barra el latín es una suerte de lenguaje especializado, en cierto modo esotérico. Todas las melodías de los cantos, o *tonos* –como se les denomina localmente–, son aprendidas de memoria.

Si bien el canto dentro de las actividades de la iglesia es una responsabilidad de los *cantores* y de las mujeres, también existen especialistas rituales independientes que pueden realizar una ceremonia relacionada con la muerte de una persona y en la que los cantos y los rezos son relevantes: los *velorios*. Recordemos que estas ceremonias mortuorias no corresponden al deceso real de una persona, sino a los rezos, súplicas cantadas y a las ofrendas de velas, incienso y alimentos varios que una familia realiza en honor de uno de sus difuntos y con la finalidad de ayudarlo a conseguir el bienestar de su *omeaats* / alma /, después de la muerte física. Según las representaciones locales en torno al cuerpo, todo individuo tiene un *omeaats*, el cual puede quedarse errando después de la muerte de un individuo<sup>9</sup>. Esta idea se haya relacionada con la

---

<sup>9</sup> A propósito de la muerte Signorini nos dice lo siguiente: “En la cultura huave [...] el muerto es algo que debe ser alejado, no tiene que inferir con el mundo de los vivos, su carácter sacro está

representación cristiana del purgatorio como aquél espacio simbólico en el que las almas de las personas difuntas deben pagar por sus faltas terrenales como condición ineludible para acceder a La Gloria. Localmente la idea del purgatorio se materializa en una pequeña escultura que representa a un individuo desnudo dentro de una suerte hoyo rodeado de llamas.

En los rosarios de los velorios, así como en los rosarios que cotidianamente realizan los *cantores* durante las primeras horas del alba en la iglesia de San Mateo, la intervención de las mujeres es imprescindible. De hecho, existe una noción implícita de complementariedad entre las voces masculinas y las femeninas. Siempre se garantiza la participación de mujeres y varones. Si bien los cantos investidos de mayor sacralidad se haya exclusivamente reservados para los varones (himnos), el canto dentro de un rosario sin la participación de las mujeres, sería considerado como *incompleto*. Dicho de otro modo, sería considerado como algo fuera del orden consuetudinario. Una vez que un especialista es contratado por una familia para conducir la ceremonia de un *velorio*, por ejemplo, este especialista se da a la tarea de conseguir al grupo de mujeres adultas que habrán de acompañarlo haciendo la parte correspondiente a la voces femeninas.

Por su cuenta, el cargo de las mujeres que contestan el rosario matutino dentro de la iglesia (*mimüm monünch*) hoy día es objeto de monetarización. Es decir, en principio la ocupación del cargo es una responsabilidad obligatoria para las mujeres católicas de la comunidad centro. Los topiles de la iglesia marcan esta responsabilidad entregando un pequeño bastón de mando (un *nine nangoraat*) por cada mujer que ha sido designada. Esta responsabilidad dura una semana y se rota en función del registro escrito que lleva el maestro de capilla de todas las familias y las mujeres católicas de San Mateo del Mar. Cuando una mujer concluye su semana, devuelve el *nine nangoraat* y da por concluida su semana.

---

cargado de consecuencias. Son testimonio de esto los innumerables ritos apotropaicos que en todas las sociedades tienen como objetivo el alejamiento total y definitivo de los muertos del escenario terreno, y que se manifiestan a través de actitudes de devoción, donativos, celebraciones que tienen la finalidad de alejar al difunto, de reafirmarle la *pietas* que se le debe, dando así a los vivos el derecho de alejarlo. Entre muerte y vida hay un hiato insuperable y no es posible ni sano confundir los términos. A pesar de esto, los muertos tratan a menudo de turbar este orden natural; o bien son los vivos quienes no se resignan a aceptar esta ley de la naturaleza, creando insuficiencias a nivel individual y peligros para el status social. Es necesario por lo tanto restablecer el orden de la cosas, mantener una antinomia entre muerte y vida que debe ser respetada para que los trabajos y los días puedan proseguir, un diafragma que, más allá de todo hecho natural, se coloca como perspectiva ética y deber religioso” (Signorini, 1979: 240-241).



Como estas formas de organización social y de participación en el culto consuetudinario han sido objeto de abandono sobre todo por parte de las nuevas generaciones, las autoridades tradicionales de la iglesia se ven en ciertas dificultades a la hora de cubrir estos cargos. Sin embargo, a cambio de una retribución económica, una mujer puede ofertar sus servicios como “responsora” y ocupar así el lugar de otra mujer que por razones diversas no puede cumplir con el cargo. Socialmente esto es aceptado, pero no siempre fue así. En otro momento cantar en la iglesia era un servicio, una responsabilidad social que no estaba mediada por ninguna retribución monetaria. Dicho de otro modo, en la actualidad existe un diminuto mercado dentro del cual se ofertan *saberes hacer* que en otro momento no muy lejano fueron formas de participación social no reguladas por el dinero.

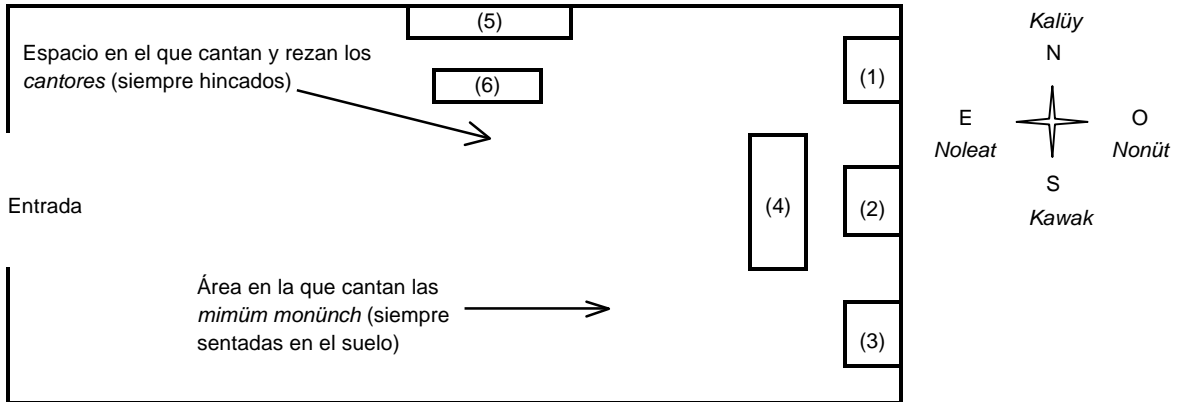
Las voces infantiles. Cuando la religión consuetudinaria era mucho más ferviente (muy probablemente hasta antes de la primera mitad del siglo XX), las voces infantiles de los cantores más pequeños se incorporaban a la sección de las mujeres. El comentario no es anecdótico, este hecho delata una oposición de sonoridades o tesituras que será una constante en el pensamiento musical de esta sociedad: la oposición entre *sonidos grandes* y *sonidos chicos*. En este caso particular dicho principio es subyacente, ya que a diferencia de otros contextos sonoro musicales –como lo veremos en posteriores capítulos– aquí las voces de las mujeres y de los varones no son nominadas en huave como voces grandes y voces chicas, respectivamente. Este principio de clasificación del material sonoro musical, ya lo vimos aparecer en la disposición espacial y el uso de las campanas. Como se recordará, el juego de cuatro campanas en realidad puede comprenderse como dos pares, cada uno de los cuales compuesto por una campana grande y otra chica (las dos campanas grandes de cada par, se hallan dispuestas espacialmente hacia el norte, mientras que las dos más chicas, están dispuestas hacia el sur). De igual manera, en capítulos posteriores veremos que la oposición complementaria de sonidos grandes y sonidos chicos, juega un papel estructurante en otras músicas de lo ceremonial.

En lo relativo al canto, dicho principio de clasificación se traduce en una separación literal y estricta entre las diferentes partes que actúan en una ocasión de canto. Es decir, hombres y mujeres nunca se mezclan, al contrario, todas las personas que intervienen se agrupan espacialmente en función de la parte que les corresponde cantar. Se trata pues de un principio de clasificación que no admite modificación alguna (ver cuadro 2). Por otro lado, como podemos ver en el cuadro 2, en el contexto de la iglesia las voces masculinas siempre se disponen en la parte norte, mientras que las femeninas siempre hacia la parte sur. Como las campanas (sonidos grandes al norte, sonidos chicos al sur).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro 2  
DISPOSICIÓN ESPACIAL DE QUIENES CANTAN

DENTRO DE LA IGLESIA DE SAN MATEO



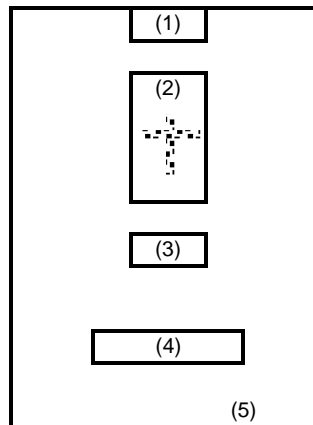
- (1) Imagen de San Mateo Apóstol.
- (2) Imagen de Cristo Crucificado.
- (3) Imagen de la Virgen de la Candelaria.
- (4) Altar.
- (5) Banca de las autoridades de la iglesia (maestro de capilla, fiscal, sacristanes y topiles).
- (6) Mesa sobre la que reposan los bastones de mando de las autoridades de la iglesia.

Hombres y mujeres siempre cantan viendo hacia el altar. En los rosarios cotidianos maestro de capilla y fiscal siempre con sus respectivos bastones de mando en mano.

Nótese la disposición espacial: hacia la parte norte las voces masculinas, hacia el sur las femeninas. Este principio de clasificación espacial también se refleja en la disposición de los santos del altar principal.

EN UN CONTEXTO DOMÉSTICO (CONTEXTO DE UN VELORIO)

- (1) Altar doméstico.
- (2) Mesa sobre la que se monta la ofrenda de un *velorio*. Sobre la mesa se forma una cruz de flores y albahaca, se prenden velas fabricadas localmente y ex profeso para la ocasión. En la parte baja se colocan flores, pilas de panes y chocolate, pequeños montones de tamales, refrescos y frutas.
- (3) Espacio en el que se pone el rezandero responsable de hacer los cantos.
- (4) Mujeres que responden.
- (5) Puerta de acceso al casa o aposento. En este contexto también se reproducía la disposición espacial de voces masculinas (al norte) y femeninas o (al sur) (Véase la rosa de los vientos del extremo superior derecho de este cuadro).



En otro momento no muy distante el patrón generalizado para la disposición espacial del *nden* / la sombra, la casa /, era de norte a sur. Por norma, el altar doméstico quedaba hacia el norte y la puerta de acceso al recinto hacia el sur. El objetivo de esta orientación era evitar la molestia ocasionada por los fríos vientos del norte que, de septiembre-octubre a principios de febrero, aproximadamente, noche y día barren con su fuerza toda la barra.

Después de la década de los sesenta del siglo XX la introducción del alumbrado eléctrico modificó sustancialmente la traza de los poblados más grandes, cambiando así el antiguo patrón de asentamiento y la orientación espacial de las casas.

En relación al manejo del material sonoro. En la práctica del canto tradicional huave no existe la noción de altura absoluta y la escala de sonidos empleados no se rige por un temperamento justo riguroso. Por otro lado, la totalidad de los cantos hechos dentro de la religión consuetudinaria huave, no se rigen por una pulsación, regular y constante. Hay una métrica, incluso una pulsación, pero estas no son estrictas. La progresión de un canto más bien depende de la intención que le imprima el cantor, cuando canta solo, o el cantor principal cuando intervienen varios y uno de ellos es quien en cierto modo conduce el canto.

Entre las personas que cantan hay un claro reconocimiento de la singularidad de los enunciados o contornos melódicos que distinguen a un canto. Como se anotó, estos dibujos melódicos localmente son nominados con la palabra en español de *tono*. Una misma letra o un mismo verso puede cantarse con diferente *tono*, es decir, con diferentes dibujos melódicos (esto sucede exclusivamente con los cánticos en latín dentro de un rosario, nunca entre los himnos y alabanzas).

Cuando intervienen varios cantores, uno de ellos establece, de manera un tanto arbitraria y en función de sus cualidades vocales, una nota fundamental, la cual funciona como una nota de partida. El segundo cantor o el resto de ellos debe ajustarse al registro que lanzó el primero. Si bien este punto de partida es impreciso, sí existe un margen o registro acústico más bien determinado por la tesitura de la voz de los varones, en general inscrita dentro del ámbito de la voz *tenor*. Por cierto, esta tesitura contrasta con la de las mujeres, en general voces muy agudas y con una prominente nasalización. Esta nasalización funciona como una marca estilística generacional. Es decir, el estilo de canto de las mujeres jóvenes no es nasal. Sea en jóvenes o adultas, en el canto de las mujeres la enunciación puntual del texto de los cantos es menos relevante que la enunciación del dibujo melódico. Las intervenciones de las mujeres producen un fuerte efecto heterofónico, toda vez que los desfases métrico-rítmicos y la emisión diferencial de notas entre las participantes, es del todo recurrente e incluso es característico del estilo general <sup>10</sup>.

Cuatro ejemplos que ilustran algunas de las características generales del canto huave. Los ejemplos corresponden a los himnos exclusivamente dedicados a las cuatro imágenes religiosas que hoy día son objeto de mayor devoción en la

---

<sup>10</sup> Por heterofonía entiende lo siguiente: "Designa la ejecución simultánea, pero un poco variada, de una misma referencia melódica, por dos o varias fuentes sonoras, voces y/o instrumento(s). La heterofonía se manifiesta de diversas maneras, según se trate de música medida o no. En el primer caso el fenómeno es menos "perturbador", sobre todo en lo que concierne al ritmo, ya que la armadura métrica contribuye a regular la sincronización. Algunas música heterofónicas presentan una estratificación extremadamente elaborada del ritmo, la cual corresponde a diferentes niveles de fragmentación o subdivisión de éste" (Arom, et., al., 2007 [2005]: 1089).

comunidad de San Mateo. Si bien en la mayoría de las comunidades huaves de la barra existen capillas con otros santos y festividades particulares, los santos de San Mateo del Mar son objeto de culto y devoción por parte de los católicos de toda la barra, independientemente de su comunidad de residencia (ver tabla 4).

Tabla 4  
LAS CUATRO IMÁGENES RELIGIOSAS OBJETO DE MAYOR DEVOCIÓN Y SUS HIMNOS

Santo	Himno
San Mateo Apóstol (santo epónimo y signo corporativo)	Exulte
Virgen de la Candelaria	Ave María Stella
Santísimo Sacramento	Cristo Lemne
Cristo en la cruz	Salve en Cruz

Estas cuatro expresiones musicales son profundamente significativas para la escucha local, ya que cada una de ellas se encuentra directamente asociada a los santos católicos que, a su vez, son homologados a los *mombasüik* / hombres cuerpo nube /. En los cuatro cuadros-partituras que se presentan a continuación, veremos algunas de las características generales del canto. Por su cuenta, en el cuerpo del texto se desarrollan algunas notas relativas a estos himnos en tanto símbolos musicales. Las partituras son *descriptivas* (Seeger, 1958), son *versiones croquis* de los cantos, su finalidad es mostrar la estructura general de los mismos y facilitar el reconocimiento y el análisis de los componentes formales que los caracterizan como formas sonoro significantes <sup>11</sup>.

El himno *Exulte* es una pieza *exclusivamente* dedicada a la imagen de San Mateo Apóstol. Como todo el repertorio de los himnos, es propio de varones y se canta en tres tipos de eventos: 1) en el contexto de una celebración semipública (fiesta de San Mateo Apóstol o en la elaboración ritual de las grandes velas ciriales para

<sup>11</sup> La idea de partituras *croquis* la retomo de S. Arom quien plantea que: "...nos hemos preguntado si la transcripción musical debía ser tan fina como nos fuera posible, si ella debía representar todos los detalles acústicos de la ejecución, o bien, si debía limitarse solamente a los elementos significativos. En otros términos, ¿debía ser ella el equivalente de una fotografía lo más fiel posible de la realidad sonora o, por el contrario, el de un croquis en el que solamente se mostrara los trazos pertinentes? Esta segunda actitud es la que nosotros preconizamos" (2007 [2005]: 260).

uso cotidiano en la iglesia); 2) en el contexto de los rosarios matutinos que se desarrollan en la iglesia católica de San Mateo del Mar, específicamente los días miércoles, sábados y domingos; y 3) en las *procesiones del perdón*, ocasión esta última en la que las autoridades tradicionales en turno solicitan el agua del temporal de lluvias a los *mombasüik* o naguales huaves. En las procesiones del perdón los cuatro himnos que veremos se cantan acompañados de una pequeña orquesta de metales (trompetas y saxofones), de madrugada, a la orilla del Mar Vivo, con súplicas y plegarias, con ofrendas de pétalos de flores y quema de copal (ver cuadro-partitura 1).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro-partitura 1  
VERSIÓN CROQUIS DEL HIMNO EXULTE (PARA SAN MATEO APÓSTOL)

Ésta y las siguientes partituras se leen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Los números adyacentes a cada pentagrama indican las veces que se repite o se realiza el canto (en este caso 6, en total). Cuando no se representa nada en alguna sección de los 6 pentagramas, esto indica que el enunciado, o una parte de éste, se realizó igual al que se encuentra en la parte superior (por ejemplo, del enunciado de 2A hasta el 6A, son iguales a 1A). Debido a que este tipo de canto no se rige por una métrica rigurosa, se emplea la siguiente escala de valores: muy breve (doble corchea), breve (corchea), muy breve + breve (corchea con puntillo), media (negra), larga (negra con puntillo) y muy larga (blanca). Esta escala de valores será la misma en las siguientes tres transcripciones. Por otro lado, en el canto huave digamos tradicional la altura es relativa, de tal modo que las alteraciones en la partitura no indican tonalidad alguna.

CARACTERÍSTICAS GENERALES

1. Puede ser interpretado por un solista, un dueto o un coro, al unísono o antifonalmente. Esto último sucede cuando lo interpreta un dueto o un grupo de varios cantores dividiéndose en dos grupos. Cuando esto sucede cada grupo interpreta una vez todo el canto (A,B,C y D) y luego interviene el otro grupo o cantor para hacer la misma melodía (A,B,C y D), pero con diferente texto. Sin embargo, estas alternancias nunca son del todo estrictas.

2. Su estructura general se compone de 4 pequeños enunciados: A, B, C y D (aquí segmentados a partir de los silencios y las repeticiones). Este canto siempre se repite 6 veces.

3. Cuando es realizado por más de dos personas, el resultado de este es *heterofónico*. Es decir, si bien todos los cantantes emiten un mismo contorno melódico, los desfases métrico-rítmicos y melódicos entre las emisiones de cada uno de los cantantes, son muy frecuentes. Por ejemplo, en los recuadros de los pentagramas 3 y 5, se hacen figuras melódicas y rítmicas diferentes, pero simultáneamente.

En este himno el efecto de la heterofonía es mucho más evidente en la sección D, enunciado dentro del cual el emplazamiento de los valores varía notablemente en cada una de las realizaciones y en donde cada cantante realiza, en cierto modo, de manera diferente el enunciado.

4. Una característica de este, y de todos los cantos que veremos en lo sucesivo, es el "empalmamiento" de los enunciados, o *tuilage*. Este recurso consiste en lanzar un enunciado antes de que termine el enunciado precedente<sup>12</sup>. Por ejemplo, antes de que la emisión del enunciado D llegue a su fin, otro cantor lanza el enunciado A, de tal suerte que la parte final de D y la parte inicial de A, se empalman por un instante. En este himno el *tuilage* se presenta con mucha frecuencia al pasar de D a A, indicado en la transcripción con el recuadro de la realización 2. El Re de este recuadro en realidad es una apoyatura, la cual viene casi inmediatamente después de que el último Fa del enunciado D es emitido. Hay *tuilage* en las realizaciones 2, 3 y 5.

<sup>12</sup> S. Arom y un grupo de investigadores elaboran una tipología de las formas en que se manifiesta la *plurilinealidad*, es decir, todas aquellas formas musicales que no son monódicas (2007 [2005]). En este artículo los autores plantean que la *monodía* es toda música ejecutada al unísono o a la octava. Por el contrario, todo aquello que no es monódico es polifónico, es decir, es una manifestación *plurilineal* o en la que participan varias fuentes sonoras. La tipología elaborada por ellos contempla ocho formas en las que se manifiesta dicha plurilinealidad: 1) heterofonía, 2) *tuilage*, 3) bordón (pedal), 4) homorritmia, 5) contrapunto, 6) imitación, 7) *hoquet* y 8) polirritmia. De estos planteamientos he retomado la idea del *tuilage* como un tipo textura o plurilinealidad.

Los himnos como símbolos. En el contexto de los rosarios matutinos (entendido este como un marco social de producción y escucha), éste y los tres himnos que revisaremos, solamente se cantan tres veces a la semana (miércoles, sábados y domingos), uno detrás del otro y siempre hacia la parte final del rosario. Mientras se está cantando un himno –Exulte, por ejemplo– los topiles o los ayudantes de estos deben sahumar la imagen correspondiente con más profusión. Topiles y ayudantes, como se anotó, no son especialistas, sino legos, sobre todo al inicio de la vuelta del calendario ceremonial, es decir, cuando recién han entrado en funciones y aún no conocen casi nada de la ritualidad que se desarrolla en el templo de San Mateo. Es muy común que al inicio, topiles y ayudantes no identifiquen bien la identidad de los santos, menos aún los *tonos* o dibujos melódicos de los himnos que especial y exclusivamente están dirigidos a ellos.

Cuando se está cantando el himno de una imagen, alguien debe postrarse frente a esa imagen, hincarse y sahumar prolijamente hasta que termine el himno. Por ejemplo, mientras se está cantado el himno Exulte topil o ayudante debe dirigirse a San Mateo Apóstol y debe permanecer frente a él hasta que finalice su himno y comience el de otra imagen. Pero topiles y ayudantes suelen perderse en este trance, sobre todo al inicio, cuando no conocen bien los dibujos melódicos de los himnos. Si el responsable de sahumar se pierde y no sabe a dónde dirigirse, el maestro de capilla, el fiscal o el sacristán (o sea, los *cantores*), lo llamarán al orden sirviéndose de una campanilla de mano para llamar su atención y de un sistema comunicativo bien eficiente: con señas (“aquél, éste, a tu izquierda, a la derecha”). En este marco de producción y escucha lo que aprendemos los no especialistas son varias cosas importantes: 1) se conoce la identidad de los santos; 2) se conocen los *tonos* (dibujos melódicos); 3) se conoce que cada santo principal tiene su tono y no deben confundirse.

En este marco social la construcción del sentido de estos dos gestos rituales (cantar y sahumar) está hilvanada enteramente por el sonido. Los no especialistas progresivamente nos vamos familiarizando con las características formales que singularizan a cada himno. Y gracias a la fuerza de la repetición, lo que al principio era una secuencia sonora indiscernible, se convierte poco a poco en una secuencia claramente segmentada. Y estos segmentos se convierten en himnos y estos himnos se convierten en símbolos sonoros que representan a santos.

Al final de su cargo (es decir, al final de una vuelta del ciclo ceremonial), topiles y ayudantes no serán especialistas, pero algo habrán aprendido de la ritualidad relacionada con los santos, los periodos ceremoniales y las ceremonias de petición de lluvia. Al final de su periodo se integrarán de nuevo a sus actividades cotidianas normales. Ocasionalmente volverán a estar en la celebración de las

mimas fiestas y ceremonias, volverán a escuchar los mismos cantos y observarán el desarrollo de los mismos gestos (“cuando se canta ese himno se está evocando a un santo en específico y entonces habrá que hincarse, habrá que sahumar profusamente”).

El himno *Ave María Stella* es dedicado exclusivamente a la Virgen de la Candelaria. Tal vez sería más preciso decir que este es el himno de la Virgen. En ciertos eventos *cantar* los himnos, o *escuchar* que los canten, es claramente uno de los gestos devocionales cargados de mayor intensidad religiosa. Para un celebrante devoto, el canto de un himno, o de los himnos dedicados a los santos, puede ser la apoteosis, la ganancia afectiva que obtiene a cambio un gran esfuerzo económico que la mayoría de las veces involucra a toda su familia nuclear y gran parte de su parentela. Si bien la audiencia no participa cantando, estas situaciones sociales suelen ser muy emotivas, aunque generalmente no se llega al llanto.



**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro-partitura 2  
VERSIÓN CROQUIS DEL HIMNO AVE MARÍA STELLA (PARA LA VIRGEN DE LA CANDELARIA)

The musical score consists of two staves, numbered 1 and 2. Above the first staff, the tempo is marked as ♩ = 80-85. The score is divided into sections labeled A, B, C, and A1. Within these sections, specific parts are labeled C1, C2, and T. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The second staff follows a similar pattern, with labels A1, C1, and A. The score ends with a double bar line.

C1 = coro 1  
C2 = coro 2  
T = todos

En este caso, el espacio en blanco del segundo sistema (debajo del enunciado B) no indica que el enunciado B se repite. La partitura representa entonces todo un ciclo del canto, el cual se repite 6 o 7 veces.

CARÁCTERÍSTICAS GENERALES

1. Como en el resto de los cantos en este los valores de las notas se hayan supeditados a la enunciación del texto y la organización melódica-rítmica no se rige por una pulsación isócrona estricta.
2. La distribución vocal es muy sencilla, ya que no es común el empleo de voces. Hay pequeños coros, pero en general se hace una sola voz. Muy excepcionalmente algunos cantores hacen una segunda voz (tercera), pero esto sucede solamente cuando intervienen dos cantores y en donde cada uno de ellos hace una voz y ambas progresan por movimiento paralelo.
3. Su estructura general es de 5 pequeños enunciados (A, B, C, A1 y C1), dos de los cuales comparten el material melódico (A-A1 y C-C1).
4. Debido a que el canto no se haya sujeto a una pulsación isócrona y regular, el resultado es también es heterofónico, sobre todo cuando intervienen más de dos cantores. Ahora bien, tanto en este como todos los himnos, se trata de una heterofonía involuntaria, ya que los cantores no persiguen el resultado acústico que finalmente se produce.
5. El *tuilage* (o empalme de las voces) es completamente regular y este se manifiesta, sobre todo, entre los enunciados del C a A1, de C1 a A. Algunas veces también se presenta de A1 a C1.
6. En las partes donde el *tuilage* es muy presente puede producirse un efecto armónico, debido a que cuando un coro lanza su enunciado antes de que termine el anterior, las "voces" se empalman ocasionando entonces la sensación de un efecto armónico producido entre dos fuentes sonoras (al pasar de C a A1). Sin embargo, estos efectos son involuntarios y muy frecuentemente los intervalos no son justos.
7. La heterofonía es mucho más evidente cuando en cada uno de los coros o grupos, intervienen más de dos personas. En estas ocasiones los desfases métricos, así como la emisión de notas no exactamente iguales, es mucho más notorio.
8. Existen algunos recursos de variación melódica tales como la subdivisión de valores para descender por grados conjuntos, o el prolongamiento de los mismos y sin subdivisiones que recurran al empleo de notas de paso.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro-partitura 3  
VERSIÓN CROQUIS DEL HIMNO CRISTO LEMNE (PARA EL SANTÍSIMO SACRAMENTO)

---

♩ = 60-70 aprox.

The musical score consists of two staves, labeled 1 and 2. Staff 1 is in treble clef and staff 2 is in bass clef. The music is written in a simple, rhythmic style. Above the first staff, five brackets labeled A, B, C, D, and E indicate the structure of the melody. Above the second staff, two brackets labeled A1 and B1 indicate the structure of the accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Igual que en el ejemplo anterior el espacio en blanco del segundo sistema (el que se haya debajo de C y D) no quiere decir que C y D se repitan sin variación. Al contrario, los espacios en blanco del segundo sistema indican que C y D no se repiten, sino que el canto pasa de B1 a E. Al terminar E se concluye con un ciclo de todo el canto y se regresa al inicio (A). El canto se repite 7 veces.

---

**CARACTERÍSTICAS GENERALES**

---

1. La estructura general se compone de 7 pequeños enunciados (A, B, C, D, A1, B1 y E). A1 y B1 están hechos con el mismo material musical de A y B, respectivamente.
  2. Como todos los himnos, este puede ser cantado por una sola persona, por un dueto o por un coro. Cuando interviene más de una persona el canto es antifonal, ya que un cantor o un dueto o un grupo de ellos, realizan una vez todo el canto, y después el otro cantor o grupo realiza una vuelta completa del mismo.
  3. Como en los otros cantos, los enunciados involucran pocos grados. El canto se compone de varias estrofas pero todas son cantadas con los mismos enunciados melódicos. En realidad esto sucede en todos los cantos, sean himnos, otros cánticos de rosario o alabanzas.
  4. Como en el resto de los himnos aquí la progresión por grados conjuntos es del todo recurrente.
-

Este último es el himno del *Santísimo Sacramento*, localmente asociado a la *custodia* u ostensorio, es decir, al artefacto metálico que en el catolicismo ortodoxo forma parte del rito de la eucaristía. Por una relación morfológica, localmente es asociado al numen solar y su celebración corresponde a la fiesta del Corpus Christi.

Sobre las cualidades vocales de los *cantores*. Los cantores son conscientes de las diferentes cualidades vocales de los integrantes del grupo (voces potentes, brillantes, quedas, desafinadas –“no conoce bien el tono”–, etcétera). De modo que siempre buscan acompañarse de aquellos con quienes mejor se acoplen. En la elección de sus compañeros se guían por sus afinidades personales, pero también por sus preferencias estéticas, las cuales pasan por la valoración de las cualidades vocales de sus afines. Para los cantores, un acoplamiento musical satisfactorio es igual a mayor lucimiento, emoción y en última instancia devoción manifiesta a los santos.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro-partitura 4  
VERSIÓN CROQUIS HIMNO SALVE EN CRUZ (PARA CRISTO CRUCIFICADO)

♩ = 60-70 aprox.

Igual que en las dos transcripciones anteriores, en esta los espacios en blanco no indican que el enunciado A se repite sin variación en el sistemas 2 y 3. Una vez llegado a A2 del sistema 5, el canto concluye un primer ciclo. Se repite 3 veces.

CARACTERÍSTICAS GENERALES

1. En relación comparativa a los himnos precedentes, la estructura general de éste es más compleja. El himno se compone de dos grupos de enunciados entre los cuales hay cierta afinidad (A y B, con sus respectivas primas). En este sentido los enunciados ubicados verticalmente no son equivalentes (salvo B del sistema 1 y 4), simplemente los he organizado así para poner de relieve que comparten algunos o la mayoría de sus elementos componentes.

2. Igual que el himno de la partitura 3, este lo canta primero una persona y luego es repetido por otra.

3. Hay una clara predominancia de una nota fundamental, representada en la transcripción por el Fa. Sea ascendente o descendente, las progresiones por grados conjuntos tienden a resolver a ese grado, que líneas arriba he referido como nota fundamental o punto de partida.

Este himno es dedicado a la imagen de *Cristo crucificado*, se canta en los rosario matutinos de los viernes, sábados y domingos que se realizan en la iglesia de San Mateo del Mar, así como en las *procesiones del perdón* (solicitud de lluvia) y en la manufactura ritual de las treintaidós velas ciriales que deben realizar los dos sacristanes. Estas velas son empleadas durante todo un año en los rosarios matutinos de la iglesia de la comunidad centro. La realización de las dieciséis *miteat kandeal* / las velas del señor / (San Mateo Apóstol) y de las dieciséis *mimüm kandeal* / las velas de la señora / (la Virgen de la Candelaria) es una responsabilidad de los *cantores* –a quienes pertenecen los sacristanes– y, sin llegar a ser tan oneroso como el de las mayordomías, su realización sí representa un gasto económico grande para las familias de los sacristanes. Por norma, el cabildo entero debe hacerse presente en la ceremonia de realización de estas velas.

Resumamos en un esquema la propiedad de los cuatro himnos principales (ver tabla 5).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Tabla 5  
CARACTERÍSTICAS GENERALES Y PARTICULARES DE LOS HIMNOS

GENERALES					
1.	Cada uno de ellos tiene una estructura de alternancias fija, es decir, la manera y el lugar en el que cada cantor o coro debe intervenir, no se modifican.				
2.	Sin embargo, un cantor puede apoyar al otro en una sección en la que, en principio, no le correspondería intervenir. Claramente, estos apoyos se realizan con la finalidad de infundirle más emotividad al canto.				
3.	El canto puede tomar las siguientes modalidades: 1) puede ser monódico cuando interviene un solo cantor; 2) monódico pero con <i>tuilage</i> cuando intervienen 2 cantores; y 3) antifonal y con <i>tuilage</i> , cuando intervienen dos pequeños coros.				
4.	Otro de los elementos que caracterizan a este canto huave es el empleo muy recurrente del <i>portamento</i> , ya sea descendente o ascendente.				
PARTICULARES					
Aspecto	Exulte	Ave María Stella	Cristo Lemne	Salve en Cruz	
- Se repite 6 veces.					
- Se repite 6 o 7 veces.		X			
- Se repite 7 veces.			X		
- Se repite 3 veces.					X
- Antifonal. Dos solistas o dos pequeños coros que alternan y en donde cada parte realiza una vuelta completa del himno.	X		X		X
- Antifonal. Dos solistas o dos pequeños coros se alternan en la realización de las secciones del himno. Entre las dos partes hacen una vuelta completa.		X			
- La última vuela cantan al unísono, como para reforzar.	X		X		X
- Ocasionalmente un cantor apoya al que está realizando el canto, aunque no sea, digamos, su turno. Esto se hace a la guisa.	X		X		X
- Puede suceder que los dos cantores canten todas vueltas al unísono. En estos momentos el efecto heterofónico es más perceptible.	X		X		X

Recapitulación. El canto es un gesto devocional directamente relacionado con dos actividades totalmente cotidianas en la vida de la sociedad huave: 1) el culto a los santos católicos, que como se mencionó, se hayan homologados a los antepasados míticos instauradores del orden positivo de las cosas (los *mombasüik*); 2) las celebración de los *velorios*, estos últimos comprendidos como parte medular de la ritualidad del ciclo de vida de un individuo. El canto es uno de los elementos que intensifica la experiencia afectiva de los númenes locales más poderosos de lo sagrado.

Cada uno de los cuatro himnos revisados es asociado con una imagen y las imágenes de los santos o artefactos rituales resguardados en la iglesia de San Mateo, y por lo menos dos de estos santos (San Mateo Apóstol y la Virgen de la Candelaria), son homologados a la representación de los naguales huaves o *mombasüik*. Un escucha competente no solamente puede trazar la relación entre *tono* e imagen, además, el reconocimiento de los tonos puede denotarle todo un momento del año en específico, marcado por la fiesta particular en honor al santo al cual dicho tono se haya asociado.

Finalmente, estos son los marcos sociales de producción y escucha del canto religioso huave: 1) la ritualidad cotidiana en el contexto de la iglesia de la comunidad centro; 2) la ritualidad de las procesiones de petición de lluvias; 3) los ritos de duelo, aquí incluidos el levantamiento, la velación y el entierro de un difunto, así como el ciclo de *velorios* que abre su deceso; y 4) las fiestas en torno al culto a tres de las cuatro imágenes religiosas principales: San Mateo Apóstol, Virgen de la Candelaria y Corpus Christi.



Foto 11. Los *montsünd naab* encabezando una comitiva que acude a la iglesia a entregar la ofrenda al santo.





Foto 12. Los *montsünd naab* tocando en casa de mayordomo, afuera del espacio en el que se encuentra el altar doméstico.



Foto 13. Grupo de *miteat potch*, / oficiantes de la palabra o consejeros /, platicando con un tocador de tortuga, en un descanso durante la elaboración de una vela.



Foto 14. En primer plano un par de *miteat potch*. Al fondo las autoridades en el contexto de la elaboración de una vela.



Foto 15. Grupo de mujeres entrando a la iglesia con los objetos que serán repartidos en el *convite*. A la izquierda las autoridades, a la derecha los *montsünd naab* junto al Juez de los pescadores.



Foto 16. A la izquierda un mayordomo espera junto con su ayudante a la entrada de la iglesia después de haber entregado su ofrenda. A la derecha, como parte del *convite* una joven mujer reparte regalos entre la concurrencia.

### 3. Sonidos de orden II

El calendario de fiestas en honor a los santos.  
Tres mayordomías.  
Los *montsünd naab* / los que tocan los tambores /.  
El caparazón de tortuga (*poj*).

---

#### 1

EL CALENDARIO DE FIESTAS EN HONOR A LOS SANTOS. Es probable que en otro momento, cuando la práctica de la religión consuetudinaria era mucho más fuerte, haya existido una relación mucho más orgánica entre los *ciclos productivos* y los *ciclos ceremoniales*, así como entre las formas de organización social y la administración del poder público. En sentido estricto esta última relación aún se mantiene, pero la práctica de esta religión, ciertamente pierden terreno.

En la comunidad centro de San Mateo la administración del poder público pasa por una estructura jerárquica que combina funciones cívicas y religiosas. Los altos cargos de esta estructura (primer alcalde, maestro de capilla y presidente municipal), actuaban, y aún actúan, en calidad de mediadores entre los *mikual kambaj* / los hijos del pueblo / y los *mombasüik* o las representaciones locales de lo sagrado<sup>1</sup>. Hasta donde les resulta funcional algunas de las comunidades más grandes (Huilotepec y Colonia Juárez, por ejemplo) reproducen parte de la estructura de gobierno de la comunidad centro. En esta última hay una religiosidad pública que se opera a través del culto a los santos y a los antepasados míticos, a través de los primeros. A pesar de que esta religión ya no es la única oferta dentro del campo religioso local, sí es la religión hegemónica<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Es común que las personas de las colonias, agencias y rancherías, se refiera a San Mateo como *Kambaj* / el pueblo /, así como es del todo común que los pobladores de San Mateo reconozcan a los colonos del resto de las pequeñas o medianas comunidades como *mikual kambaj*, es decir, como personas que son hijas *del pueblo*, que provienen de él o que allí encuentra su origen histórico. En este sentido, la comunidad de San Mateo no solamente es la cabecera de todo el municipio, sino que adquiere una clara connotación de *centro*.

<sup>2</sup> Si bien desde el siglo XIX mexicano el liberalismo promovió la libertad de culto, rompiendo con ello la hegemonía que hasta entonces había guardado la iglesia católica, y abrió las puertas del campo religioso al protestantismo, la influencia de éste último no se dejaría sentir entre los huaves sino hasta la década de los cuarenta. Desde esta década Milton Warkentin, lingüista protestante del Instituto Lingüístico de Verano (ILV), trabajó en San Mateo del Mar. A partir de los cincuenta Albert y Emily Stairs, continuaron los trabajos lingüísticos y el proselitismo religioso en la misma comunidad. Estos últimos hacen el primer diccionario en huave (1981) y traducen partes de la biblia también al huave, además de que emprenden una labor de recopilación de literatura oral. No está dentro de mis propósitos esbozar siquiera las variables locales que

Para mediados del siglo pasado se documenta la realización de veintidós fiestas religiosas de carácter público, o semipúblico, que giraban en torno al culto a los santos en San Mateo. Esto quiere decir que prácticamente durante todo del año había festividades (ver tabla 6)<sup>3</sup>. Tal como lo refiere Italo Signorini de las veintidós fiestas solamente cinco eran consideradas como *mayordomías*, y el resto como *cofradías*. Las cinco mayordomías eran San Mateo Apóstol, Virgen de la Candelaria, San Juan evangelista, Natividad y *Corpus Domini* o *Corpus Christi* (1979: 107-108)<sup>4</sup>. Estas festividades estaban cargadas de mayor prestigio, representaban un gasto mayor y no se podía acceder a ellas de manera directa, sino que había que pasar por una serie de “prerrequisitos”, en gran medida determinados por los principios de progresión jerárquica (Signorini, 1979: 110-115). Es decir, para tener una mayordomía, primero era necesario realizar tres fiestas de menor rango, es decir, tres *cofradías*.

---

expliquen la conversión al protestantismo y otras religiones en esta sociedad. En todo caso, lo que me interesa plantear son los siguientes puntos: 1) que –como vimos en el capítulo precedente– la comunidad de los católicos no es homogénea; 2) que, por un lado, existe una religiosidad popular, asumida localmente como católica y la cual se haya directamente relacionada con la administración del poder público; esta es la religión consuetudinaria y su origen es colonial; 3) que, por otro lado, existe otra religiosidad católica mucho más apegada a la influencia del párroco local, es decir, más apegada a la ortodoxia católica; y, finalmente, 4) que existen otros credos religiosos no católicos, con templos, asociaciones, calendarios litúrgicos, rituales y no pocos seguidores. La presencia del protestantismo daría origen a una dinámica social irreversible, marcada básicamente por la fragmentación y el conflicto. En el transcurso de los años otros credos religiosos no católicos han ido llegando a la sociedad huave, todo ello ha contribuido a generar disenso social. Finalmente, según algunos estudios, parte de la popularidad del protestantismo y de las otras religiones entre las sociedades indígenas en gran medida se debe a que su práctica no implica los aspectos más bien onerosos de las religiones históricas y de origen colonial, aspectos “tales como la envidia institucionalizada y los gastos excesivos de las fiestas” (Dow, 1990 [1973]: 106-107). Las transformaciones sociales que han operado la presencia de las otras religiones entre las sociedades indígenas es todo un tema de estudio.

<sup>3</sup> Para realizar la tabla 6 me basé en la tabla de I. Signorini (1979: 109), pero he alterado el orden de las fiestas siguiendo el sentido cronológico de los meses y he agregado la columna derecha la cual corresponde a los periodos ceremoniales principales. Signorini habla de la existencia de 25 fiestas, pero en el cuadro solamente consigna 22. En esta obra se encuentra una detallada descripción sobre el sistema de mayordomías (1979: 110-115).

<sup>4</sup> A propósito de la diferencia entre *cofradías* y *mayordomías* en otras partes de México, Guillermo de la Peña hace la siguiente distinción que en parte se ajusta al caso de San Mateo: “Hasta mediados del siglo XIX existía una clara distinción entre la *cofradía* –un grupo corporado, poseedor de bienes, que se encargaba colectivamente del culto a un santo– y la *mayordomía* –una distinción individual de duración limitada, que implicaba que el incumbente se encargaba personalmente de una celebración...” (2004: 24).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Tabla 6  
SISTEMA DE FIESTAS Y CALENDARIO CEREMONIAL

Nº	Fiesta	Fecha de realización	Fecha de entrega	Nº de mayordomos	Periodo ceremonial
1	<b>Madre de la Virgen de la Candelaria de Ixhuatán</b>	2 de febrero	8 de febrero	2	Cuaresma y 1er ciclo petición de lluvias
2	Transfiguración del Señor	6º viernes de Cuaresma	Domingo de Pascua	1	Semana santa
3	Madre Santísima de los Dolores	6º viernes de Cuaresma	Domingo de Pascua	1	
4	S. José Resurrección	Sábado Santo	Domingo de Pascua	1	
					2º ciclo de petición de lluvias (procesiones del perdón)
5	Santísima Trinidad	1º Domingo después de Pentecostés	Domingo de Pascua	1	
6	Nuestro Amo y Señor Jesús Cristo	<i>Corpus Domini</i>	Domingo de Pascua	2	
7	S. Juan de Dios	8 de marzo	Domingo de Pascua	1	
8	S. Salvador	18 de marzo	Domingo de Pascua	1	
9	SS. Cruz de Nuestro Señor Jesús Cristo	3 de mayo	Domingo de Pascua	1	
10	S. Isidro Labrador	15 de mayo	1º de agosto	1	
11	<b>SS. Sacramento</b>	<i>Corpus Domini</i>	24 de agosto	2	
12	Preciosa Sangre de Nuestro Señor Jesús Cristo (Jesús Nazareno)	1º de julio	Domingo de Pascua	1	
13	<b>Natividad</b>	8 de septiembre	27 de septiembre	1	
14	S. Nicolás Tolentino	10 de septiembre	Domingo de Pascua	1	
15	Exaltación Santa Cruz	14 de septiembre	Domingo de Pascua	1	
16	<b>S. Mateo Apóstol</b>	21 de septiembre	Domingo de Pascua	1	
17	Virgen Rosario	7 de octubre	Domingo de Pascua	1	
18	S. Nicolás Penitencia (de las Ánimas)	1º de noviembre	Domingo de Pascua	1	
19	Virgen Concepción	8 de diciembre	Domingo de Pascua	1	
20	Virgen Soledad	18 de diciembre	Domingo de Pascua	1	
21	Santo Niño	25 de diciembre	Domingo de Pascua	1	
22	<b>S. Juan Apóstol y Evangelista</b>	27 de diciembre	27 de septiembre	1	



Además de que el acceso a las mayordomías estaba reglamentado, los altos cargos de la jerarquía cívica-religiosa se hallaban socialmente reservados para los individuos que hubieran realizado tres de las cinco mayordomías principales, hecho que limitaba las posibilidades reales de participación en las altas esferas del sistema y por lo tanto de la adquisición de prestigio, entendido este como capital social <sup>5</sup>.

Cuando el sistema de fiestas fue vigoroso, este articuló intrincadas formas de organización social, las cuales pasaban por una serie de pequeños grupos como los siguientes: 1) grupos responsables de atender una de las fuentes principales de financiamiento del culto a los santos (los ganados bovinos y caprinos propiedad de los santos principales); 2) grupos como los *monrap* (pregoneros) y los *mongot* del ayuntamiento (topiles), quienes articulaban las dos líneas de participación de la jerarquía (la cívica y la religiosa), así como a estas dos líneas con la comunidad en general (por cierto, el *teat mayor* era el jefe de los *mongot* del cabildo y en él recaía la responsabilidad de asignar o negar las mayordomías y cofradías, ver Signorini, 1979: 99); 3) grupos ceremoniales (malinches o *maliüns, das, montsünd naab* y los caballeros o *monlüy kawüy*; Signorini, 1979: 105), cuyas expresiones dancísticas, musicales y rituales, como veremos, formaban y aún forman parte central del culto. Todas estas agrupaciones se hallaban directamente relacionadas con el funcionamiento de la estructura cívico-religiosa y en realidad constituían verdaderos espacios de participación social, fundamentalmente para los varones (Signorini, 1979: 93-127).

De las veintidós fiestas religiosas hoy día solamente se realizan tres: Virgen de la Candelaria, Santísimo Sacramento (*Corpus Christi* o *Corpus Domini*) y San Mateo Apóstol (santo patrón). 1, 11 y 16 de la tabla 6, respectivamente. Esporádicamente se realiza la festividad de la Cruz Verde del Mar Tileme, durante el periodo de Cuaresma. Por cierto, dicha fiesta correspondería a una cofradía y no fue censada por Signorini (1979). Las tres fiestas que hoy día se realizan con regularidad, están relacionadas con tres ciclos ceremoniales (Cuaresma, Semana Santa y Periodo Pascual) en los que la participación de los altos cargos de la jerarquía cívico-religiosa, es importante. Veamos los tres ciclos ceremoniales para volver al último al análisis de las tres fiestas de carácter semipúblico que pasan por las mayordomías.

---

<sup>5</sup> Para estudios concretos sobre el sistema de cargos ver Signorini (1979: 93-127) y Millán (2007: 21-109).

Al observar la tabla seis, salta a la vista la recurrencia del Domingo de Pascua como una fecha particularmente importante en la transferencia de los cargos religiosos. Es probable que esta intensa actividad de transferencia de responsabilidades tuviera como uno de sus objetivos marcar fuertemente el fin del periodo de la Cuaresma y la Semana Santa. Es curioso que precisamente haya sido con el tema de la resurrección de Jesucristo y su ascensión al cielo. Desde el catolicismo oficial la Cuaresma y la Semana Santa son un largo periodo de expiación de culpas y este ha sido interpretado por Veneranda Rubeo (2000) precisamente como el largo periodo en el que los huaves de San Mateo se preparan para recibir el don supremo del agua de temporal.

Durante la Cuaresma las autoridades cívico-religiosas (presidente municipal, alcalde primero y segundo) acuden tres veces consecutivas y por separado, a tres puntos específicos para solicitar al dios católico y a los *naguales* –las todo poderosas representaciones locales de lo sagrado– el don supremo, la bendición en tiempo y forma del agua de temporal. De noche, descalzos y en silencio, estas autoridades se dirigirán a implorar *vida y monapaküy* / salud, vida y bienestar / para todos los habitantes de las comunidades huaves y del mundo entero. Como veremos en su momento, la Semana Santa es un periodo de intensa actividad ceremonial en la que se asiste a la representación de un desorden cósmico ocasionado por la muerte de Cristo (Rubeo, 2000). La reinstauración del orden positivo de las cosas es marcada con la resurrección de Cristo y su ascensión al cielo.

Como ya se comentó, la primera mitad de cada año corresponde al periodo de secas, al periodo de mayor escasez de producto pesquero, al mismo tiempo que al periodo en el que las actividades ceremoniales públicas, como se comenta, se destinan a la solicitud del agua de temporal. Sin agua para el cultivo, sin pastizales para el ganado y con poca pesca en las grandes lagunas, este es un periodo de escasez que la acción ritual busca revertir.

Los tres sábados consecutivos después de la Semana Santa, tienen ocasión una de las actividades ceremoniales públicas probablemente más jubilosas y emotivas para los huaves de la barra apegados a la religión consuetudinaria: las *procesiones del perdón*. Más adelante veremos este punto con más detalle, por ahora solamente se dirá que estas solicitudes son dirigidas a los *mombasüik* o *naguales huaves*. Como se ha señalado reiteradamente, los *mombasüik* localmente son homologadas a las imágenes cristianas de San Mateo Apóstol y de la Virgen de la Candelaria, hecho que explica por qué de las veintidós fiestas religiosas de otro momento, curiosamente han pervivido las dedicadas a estos dos santos. Cuando el periodo pluvial es regular suele llover en alguna de las tres

procesiones del perdón, al menos así lo explicita el fervor de los participantes. Cuando esto sucede, las imágenes que han sido portadas en andas hasta la orilla del mar, se mojan al igual que el resto de la concurrencia. Si las cosas marchan bien, el periodo de secas puede llegar a su fin. Las lluvias están en puerta, pero aún nada está garantizado, ya que en última instancia la benevolencia de los *mombasüik* depende del recto comportamiento de los *mikual kambaj* / los hijos del pueblo /, de sus gestos devocionales cotidianos, del respeto a las normas instituidas y de sus ofrendas cotidianas de flores, copal, velas, rezos y cantos.

Si se observa con atención el calendario de fiestas no es difícil advertir que toda su organización reposa sobre dos grandes periodos climáticos que dividen el año: el periodo de lluvias y el de secas. Como puede apreciarse en la tabla seis, durante el las secas el número de celebraciones dedicadas a los santos hasta cierto punto disminuía, justo cuando la pesca, los productos del campo y la recolección de huevos de tortuga en la playa del Océano Pacífico, era proporcionalmente menor en relación comparativa con el periodo de lluvias.

Por el contrario, la segunda mitad del año corresponde al ciclo de mayor productividad económica, hecho que explica por qué la actividad festiva se intensificaba en ese periodo (cuatro de las cinco mayordomías se realizaban en la segunda mitad del año). Con las primeras lluvias la semilla prende en la tierra, los campos reverdecen, el ganado tiene más alimento y el producto abunda en mares y lagunas. Precisamente, dos de las tres fiestas religiosas que se realizan hoy día corresponden a este periodo: Corpus Christi y San Mateo Apóstol.

## 2

TRES MAYORDOMÍAS. La fiestas religiosas cumple una función socioeconómica importante al interior de la comunidad de personas que formalmente se asumen como católicos. Como hemos visto, se trata de un catolicismo que a través del culto a los santos católicos también venera a las representaciones locales más poderosas de lo sagrado: los *mombasüik* / hombres cuerpo nube / o nagueles.

Hoy día, cuando un individuo y su familia asumen una mayordomía, inmediatamente se activa una red de solidaridades económicas que pasa por los vínculos de parentesco, consanguíneos y rituales. Estas solidaridades económicas se manifiestan en especie, dinero, tiempo o energía de trabajo y tienen la característica del *don* y el *contra-don*. En la organización de estas festividades se tiene la costumbre de *anotar todo* lo que proporcionan las personas, de modo que

se lleva un registro puntual de lo que, llegado su momento, será necesario devolver a una persona específica y a su familia <sup>6</sup>.

Si bien los días de la fiesta religiosa representan una ruptura de las actividades cotidianas de la familia celebrante, esto no necesariamente es así para el grueso de la población. Para quienes no son próximos a la familia celebrante o no participan más en la religión consuetudinaria, la vida cotidiana transcurre con normalidad. Sin embargo, para los católicos o no católicos de toda la barra, estos días no pasan desapercibidos. Las fiestas de San Mateo del Mar son las tres fiestas religiosas más importantes de toda la barra y funcionan como tres puntos importantes de referenciación temporal para la percepción local del transcurso del año.

En la fiesta del Corpus Christi, por ejemplo, cuando los “contingentes” de celebrantes y autoridades transitan por las calles de la comunidad centro, atraen fuertemente la atención de la concurrencia. Estos desplazamientos son muy sonoros y es justamente esta sonoridad la que atrae la atención de los pobladores locales así como de los vecinos de otras comunidades quienes asisten para presenciar las partes públicas de la celebración, como la representación de la danza ritual de *omal ndiük* / la cabeza de la serpiente /.

Por su cuenta, la fiesta del santo patrón San Mateo Apóstol implica la suspensión de las clases en las escuelas. Es la fiesta del santo epónimo, del signo corporativo de toda la sociedad de la barra. Si bien no todo mundo participa directamente en la casa del mayordomo, sí puede participar en las partes más bien públicas y hasta cierto punto profanas de la celebración religiosa, como los bailes populares, la quema de toros y castillos en el centro de San Mateo.

En la fiesta de la Virgen de la Candelaria en el centro del poblado se instala una suerte de feria, muy pequeña, pero muy evidente y bulliciosa. Pequeños comerciantes venidos de otras comunidades y ciudades que no son de la barra, instalan temporalmente sus puestos de comida, de cerveza, de objetos religiosos o de uso doméstico. En el Istmo de Tehuantepec existe una devoción manifiesta a la virgen de la Candelaria de San Mateo del Mar, razón por la que esta festividad recibe muchos visitantes foráneos. Por la noche, los altavoces de los juegos mecánicos en cierto modo musicalizan el centro del pueblo. El baile popular de conjunto, es obligado.

---

<sup>6</sup> Para un análisis puntual de los distintos términos de intercambio ver Millán (2007: 111-119 y 133-137).

La realización de cualquiera de estas tres fiestas supone la participación de un mayordomo y su familia, pero cuando no hay mayordomo el ayuntamiento en turno asume la responsabilidad de costear y organizar cualquiera de las tres fiestas principales. Cuando esto sucede, el festejo es más frugal. Para la economía de las familias la responsabilidad de asumir una mayordomía representa un gasto fuerte. Sin embargo, las fiestas religiosas de los huaves tienen un carácter más bien modesto. De manera periférica a las ofrendas que realiza un mayordomo durante los días de la celebración, la gente sencilla de la localidad y de las comunidades vecinas expresa su devoción ofrendando a los santos pequeñas velas, veladoras y ramilletes de flores y albahaca. Durante la fiesta del santo patrono (en septiembre) es común que los campesinos ofrenden algunas plantas de maíz tierno que han desprendido de sus milpas.

Las tres fiestas principales que se realizan hoy día seguramente no tienen el esplendor que tuvieron en otro momento, pero aún hoy su organización es muy intrincada. La decisión de tomar una mayordomía no es la expresión voluntariosa de un individuo, sino el acuerdo ponderado de toda la unidad familiar ya que lo que está en juego es la economía de todo el grupo. La planeación de una fiesta se lleva a cabo en el transcurso de varios meses y su organización implica la sabia participación de varios especialistas rituales, dentro de los que destacan los *miteat potch* / oficiantes de la palabra o consejeros /. Conforme progresa el tiempo y se aproxima la fecha de la fiesta, los mayordomos trabajan cada vez más estrechamente con los *miteat potch*. Se realizan visitas para solicitar servicios y apoyos, se determinan materiales, cantidades y todos los utensilios indispensables para la realización efectiva de la celebración. Se llevan a cabo juntas protocolarias con otros especialistas para puntualizar los pormenores de la construcción o disposición de los enseres y los alimentos rituales, se nombran responsables y se delegan actividades.

Todas estas diligencias suelen estar mediadas por interlocuciones particulares – siempre en *ombeayiüts*–, formas de habla ritual en las que la *costumbre* –así, en español– es constantemente evocada como una suerte de mandato instituido a través de las representaciones de lo sagrado. Llegado el día de la fiesta las actividades se intensifican y la congregación de la parentela de los mayordomos hace mucho más evidente la red de solidaridades económicas que subyace a la toda su organización. Cualquiera de las tres fiestas supone un tremendo gasto para la familia nuclear directamente implicada, pero aún con este desembolso, la celebración no sería posible sin la solidaridad económica de otras familias quienes, como se anota, contribuyen con especie, dinero o tiempo de trabajo. Sea en este tipo de festividades o en celebraciones de carácter privado (como los

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

*velorios*), sobre la red construida por los vínculos de parentesco hay un flujo constante de solidaridades económicas.

Veamos sinópticamente actores y procesos generales de las tres fiestas en honor a los santos (ver tablas 7 y 8).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Tabla 7  
LOS ACTORES CENTRALES DE LAS TRES FIESTAS PRINCIPALES EN HONOR A LOS SANTOS

ACTOR	ACCIONES
Celebrantes.	Los <i>celebrantes</i> son los mayordomos, cuando los hay, o los varones designados por los alcaldes y el regidor de cultura cuando nadie asumió el cargo. Son los responsables de portar y entregar al santo parte de las ofrenda de velas y flores. Son los principales organizadores de la fiesta.
Los <i>miteat potch</i> / oficiantes de la palabra o consejeros /.	Son un pequeño grupo de especialistas quienes orquestan y en general conducen el desarrollo de la fiesta. Hacen las velas, arreglan altares, reparten los alimentos ceremoniales, elaboran y adornan artefactos rituales, pautan los tiempos, los gestos e indican los procedimientos rituales.
Autoridades tradicionales.	La participación del cabildo es del todo relevante, su actuación es profundamente ceremoniosa y de hecho puede decirse que, al igual que el altar doméstico, ocupan el centro de la escena ritual. Junto con los celebrantes, son objeto de todas las atenciones. Estos también son responsables de portar y entregar al santo, parte de la ofrenda de velas y flores.
Rezanderos, <i>cantores</i> y <i>mondind</i> / músicos de instrumentos de aliento-metal / (trompetas y saxofones).	Sus servicios son imprescindibles ya que sus intervenciones inauguran algunos de los momentos y gestos cargados de mayor emotividad religiosa. Sus rezos, cantos y música son especialmente ofrecidos como ofrenda a la imagen celebrada.
Los <i>montsünd naab</i> / los que tocan los tambores / (flautas, tambores y caparazones de tortuga).	Su sonoridad acompaña toda la festividad. Algunas de sus piezas marcan o segmentan partes significativas de todo un proceso festivo ceremonial. En la fiesta del Corpus Christi estos actúan en junto con los <i>caballeros</i> y/o <i>monlüy kawüy</i> / los que corren a caballo /.
Los <i>caballeros</i> (caballeros principales, sabaneros y cargadores) y/o <i>monlüy kawüy</i> .	Grupo ceremonial que solamente actúa en la fiesta del Corpus Christi. Hay dos <i>caballeros</i> principales, quienes representan a un par de extranjeros elegantemente ataviados Ellos son los únicos que montan a caballo durante la fiesta del Corpus. Cada <i>caballero</i> tiene un <i>cargador</i> y un <i>sabanero</i> y cada uno de estos últimos tiene dos suplentes. Cargadores, sabanero y suplentes trabajan en coordinación con los <i>montsünd naab</i> , emitiendo silbos, gritos y batiendo un par de <i>skil</i> o <i>rek</i> (las baterías de 12 o 13 cencerros fuertemente atados a una larga correa de cuero).
Los <i>maliüns</i> o malinches.	Grupo ceremonial cuya danza es devocional y se representa en las tres fiestas principales.
Danzantes de <i>omal ndiük</i> / cabeza de la serpiente /.	Grupo ceremonial que solamente representan esta danza ritual en la fiesta del Corpus Christi.
Los responsables de la preparación de los alimentos.	Principalmente son las mujeres, aunque la participación de los varones en ningún sentido es menor. En el desarrollo de la fiesta las mujeres no se mezclan con los varones, siendo los <i>miteat potch</i> , como se dijo, quienes median entre mujeres y varones, éstos últimos concentrados en el espacio en donde se realiza la ritualidad; esto es, en el recinto en el que se halle el altar doméstico, o a un costado de este.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Tabla 8  
FASES GENERALES DE LAS FIESTAS EN HONOR A LOS SANTOS

MOMENTO	ACTIVIDADES
Velación de la cera	Una noche antes de la facturación ritual de las velas, en la casa del celebrante se vela la cera que habrá de emplearse al día siguiente. La velación consiste en rezos, cantos de varones y mujeres, consumo de alimentos ceremoniales e intensa quema de copal. Los <i>montsünd naab</i> pueden participar ofreciendo unas cuantas piezas.
Elaboración de velas	Su facturación es profundamente ritual y se hace una semana o doce días antes del mero día de la fiesta. Las velas son parte medular de la ofrenda que un celebrante y las autoridades tradicionales entregan a una imagen religiosa. Las velas se hacen en la casa del celebrante y son toda una ocasión ceremonial en la que deben hacerse presentes el cabildo entero y las autoridades de la iglesia. Se consumen alimentos ceremoniales, se hacen fuertes libaciones de mezcal y se fuma tabaco profusamente. Los especialistas realizan cánticos y la música de los <i>montsünd naab</i> , y los sonidos producidos por los <i>caballeros</i> , si se trata del Corpus Christi, acompañan todo el proceso.
Entrega de velas	Una vez que se han concluido las velas en la casa del celebrante, todos los participantes parten en cortejo rumbo a la iglesia de San Mateo, en donde algunas de las velas recién elaboradas serán entregadas a las autoridades religiosas en turno (maestro de capilla, fiscal, sacristán y los <i>monopoots</i> , todos aquellos varones que por mandato popular se encuentren cumpliendo servicio en la iglesia). Estos desplazamientos son muy notorios. Al transitar por las calles todos los participantes se hayan al centro de la escena social. Si la economía del celebrante lo permite este desplazamiento público se acompaña con la sonora participación de una pequeña banda (metales, platillos, tarola y tambora). Además, la participación de los <i>montsünd naab</i> es obligatoria. Estos encabezan el cortejo con una pieza especial.
Periodo intermedio	Desde el día en que las velas son elaboradas las actividades organizativas se intensifican e inicia una suerte cuenta regresiva que culmina con el día de la <i>víspera</i> , es decir, un día antes del día de la fiesta. Este periodo intermedio es mayor o menormente significativo dependiendo de cada celebración. En el caso específico de la fiesta del Corpus es un periodo de intensa actividad ceremonial y, como veremos, sonoro-musical. De hecho, este periodo tiene una denominación local: el <i>potsonjongwiüts</i> . Durante este periodo en el altar doméstico se van quemando parte de las velas realizadas para la ocasión.
La <i>víspera</i>	Refiere al día precedente al día de la fiesta. En la <i>víspera</i> , todo el cuerpo de autoridades tradicionales (cabildo y autoridades de la iglesia) se concentran en la casa del celebrante. Es curioso, pero el grueso de las actividades rituales se realizan éste día y en general son las mismas que se realizan cuando las velas son facturadas: consumo de alimentos ceremoniales, libaciones de mezcal y consumo de tabaco, quema de copal, rezos, música y cantos en honor a la imagen celebrada. En el altar doméstico este día se queman parte de las velas facturadas para la ocasión.
El día de la fiesta	Este día las autoridades tradicionales se vuelven a concentrar en la casa del celebrante. Se repiten gestos y protocolos de celebración. Al tiempo que esto acontece, los <i>miteat potch</i> queman parte de las velas en el altar doméstico.
Entrega de ofrenda de velas y flores	Celebrantes, autoridades, grupos ceremoniales, concurrencia y algunos otros actores propios de cada celebración, parten de la casa del celebrante rumbo a la iglesia de San Mateo a entregar las velas o a la realización de una misa diurna. Además de la importancia de la entrega de la ofrenda, destaca el hecho mismo del desplazamiento público de todo el cortejo, el cual se realiza como cuando la elaboración de las velas, pero este día es mucho más fastuoso. Músicas, danzas, rezos y cánticos, quema de copal; todo y todos a la vez.
<i>Convite</i>	Este se realiza después de que el celebrante y las autoridades tradicionales han entregado la ofrenda de velas y flores a la imagen en cuestión. En el atrio de la iglesia, mujeres y varones ofrecen al vuelo modestos presentes de uso doméstico o para el juego. Pelotas y jicaras de plástico son alegre y férreamente disputadas por la concurrencia. Quizá, este sea uno de los pocos momentos abiertamente lúdicos de toda celebración religiosa.
El cierre	Después del convite los gestos ceremoniales más significativos llegan a su fin y cada uno de los participantes se retira. En el contexto de la casa del celebrante, aún habrán de realizarse una serie de gestos que tienen como objetivo cerrar ritualmente todo el largo proceso festivo el cual activó las redes de solidaridad económica que corren por los vínculos de parentesco consanguíneos y rituales. Estos son de los muy pocos momentos en los que las mujeres <i>deben</i> consumir mezcal. A su manera, suele haber un ambiente festivo, la celebración y el cargo llegó a su fin.



Es probable que hasta las primeras décadas del siglo XX el entorno natural, rico en cierto tipo de productos naturales, haya permitido la práctica de un extenso ciclo de fiestas dedicado al culto a los santos. La fiesta dedicada a la veneración de alguna de las imágenes religiosas implicaba costear los alimentos ceremoniales, la bebida, la construcción o compra de parafernalia ritual, de las ofrendas de flores y la facturación ritual de las velas requeridas, llegado el momento de la fiesta. Esto implicó la fiesta cuando se hallaba circunscrita estrictamente al protocolo de la ritualidad consuetudinaria.

La gran mayoría de los sonidos que estudiaremos aquí y en los siguientes capítulos, cobran su plena razón de ser dentro de las celebraciones religiosas. Fiestas en honor a los santos, procesiones, peticiones de lluvia, celebración del calendario litúrgico cristiano, actividades y eventos todos punteados por expresiones sonoras que son significativas para esta sociedad.

### 3

**LOS MONTSÜND NAAB / LOS QUE TOCAN LOS TAMBORES /**. Esta expresión designa al grupo de varones en quienes recae la responsabilidad social de brindar uno de los servicios musicales de mayor relevancia dentro de la práctica de la religión consuetudinaria. Aquí se agrupan quienes tocan las flautas, los tambores y los caparazones de tortuga percutidos con un par de cuernos de venado. Junto con los *cantores*, estos ofrecen los servicios musicales de mayor relevancia ritual en las festividades dedicadas a la veneración de los santos y en la celebración local del calendario litúrgico cristiano (Cuaresma y Semana Santa, fundamentalmente). Los *montsünd naab* encabezan procesiones, movilizan autoridades, mayordomos y ofrendas los días de celebración, amenizan el espacio de la fiesta, acompañan danzas rituales, convocan a asambleas y, el primer día de cada año, participan en la institución de las nuevas autoridades tradicionales municipales (alcaldes y suplentes).

A juzgar por los testimonios de sus miembros más veteranos y experimentados, durante las primeras décadas del siglo pasado, y hasta mediados del mismo, el número de tocadores de flautas, tambores y caparazones de tortuga era mucho más elevado que el día de hoy. Poco más de cincuenta individuos, aproximadamente. Sin dificultades cubrían los servicios musicales de las múltiples celebraciones que se realizaban a todo lo largo del año. En la actualidad son menos de diez y suelen tener complicaciones para atender apropiadamente todas las actividades en las que de cierto modo están socialmente obligados a participar. Pensemos que las fiestas en honor a los santos, por ejemplo, involucran varios

días y las más de las veces participar en ellas puede ser extenuante. Hoy día estos músicos deben redoblar esfuerzos para cumplir con la responsabilidad social que implica ser portador de un saber hacer imprescindible y muy valorado para la celebración de las festividades religiosas. Para un varón, ausentarse durante uno, dos o tres días de sus actividades económico productivas de base (pesca, albañilería, etcétera), puede representar una seria dificultad familiar, sobre todo cuando se es cabeza de familia.

Por otro lado, la actividad de esos músicos tiene un connotación claramente lúdica. Los miembros de esta agrupación gustan de tocar y no nada más porque en este hecho encuentran una manera de expresar su propia devoción religiosa hacia los santos. Tocar también es una actividad estética que pasa por lo placentero. Estos músicos claramente disfrutan las fiestas y participar en ellas les proporciona una ganancia afectiva ya que en general gozan de la estima y del reconocimiento social. Los *montsünd naab* tienen la *poderosa competencia de producir formas sonoras estéticas y significantes que ofrecen y comparten con sus audiencias*. En cierto modo, este hecho les confiere carisma.

Dotaciones instrumentales. El repertorio instrumental empleado por estos músicos delata con toda claridad distintos registros de historicidad. Por un lado, la diada indisoluble de flauta y tambores parece tener un origen hispánico, mientras que el los caparazones de tortuga percutidos con un par de cuernos de venado, indiscutiblemente son de origen precolonial<sup>7</sup>. Los huaves emplean dos tipos de flautas: chica y grande (*nine ind* y *nadam ind*). Ambas son de carrizo (*najchow*) y la primera de ellas cuenta con dos orificios frontales y uno en la parte posterior; la segunda cuenta con seis orificios frontales y uno posterior. Las dos son de embocadura, con aeroducto y filo interno. La chica se toca con una mano (la derecha) y la grande con las dos. Hoy día solamente existen cinco flautistas y solamente dos de ellos construyen flautas. Dentro de los cinco flautistas el conocimiento y por lo tanto el manejo del repertorio es muy variable, yendo desde quienes solamente conocen piezas aisladas o piezas para un evento particular (como la danza de la serpiente, por ejemplo), hasta quien conoce y en principio puede tocar los distintos repertorios que se requieren para musicalizar todos los

---

<sup>7</sup> Las opiniones al respecto del origen de los instrumentos musicales empleados por estos músicos no son homogéneas. Arturo Warman planteó que los tambores son de origen militar, sugiriendo entre líneas que son hispánicos, mientras que flautas y caparazones serían precoloniales (1972). Para Hiram Dordelly, “flautas y caparachos tienen origen prehispánico, los tambores son afroides y su música está basada, primordialmente, en las tonalidades tradicionales europeas” (1984: 5). Finalmente, Guillermo Contreras evita la polémica al señalar simplemente que la dotación instrumental tiene una filiación precolombina, hecho “demostrado por la presencia de instrumentos prehispánicos como la concha de tortuga percutida con cuernos de venado” (2000a: 409).

eventos festivos y rituales de la totalidad del calendario ceremonial. Evidentemente, cubrir una vuelta de todo el calendario implica conocer un amplio repertorio de piezas, así como los tiempos y los espacios en los que deben realizarse.

En relación a los tambores. Estos son dos bимembranófonos cilíndricos, tensados con cuerdas de plástico y de manera cruzada. Actualmente las membranas de los tambores son de cuero de chivo, pero en otro momento fueron de cuero de venado, material muy socorrido para la obtención de membranas desde épocas precolombinas entre diferentes sociedades indígenas del país (Contreras, 2000b: 543). Los *montsünd naab* emplean dos tipos de tambores: el tambor grande y el tambor chico (*nadam naab* y *nine naab*). El grande mide poco más de medio metro de largo y el grosor del cilindro tiene un diámetro aproximado de cincuenta centímetros. Al percudirlo el músico emplea una sola mano (la derecha), lo hace directamente sobre el parche y para ello se sirve de un solo y grueso mazo de madera. Por su cuenta, el tambor chico, mide cuarenta centímetros de largo y el diámetro del cilindro es de treinta centímetros, aproximadamente. Este también se percute directamente en uno de los parches, pero con un par de pequeñas y delgadas baquetas, lo cual implica que el músico utilice sus dos manos. Los *montsünd naab* pueden ejecutar los tambores estando sentados, parados o caminando. Cuando se camina o se está parado, los músicos se cuelgan el tambor sobre su respectivo hombro derecho y gracias a una correa adherida a los tambores. Cuando se está sentado, el tambor grande se reposa sobre una de las piernas y se sostiene con la mano que no se percute; el tambor chico también se reposa en una pierna (la izquierda) y se sostiene con el antebrazo izquierdo.

La combinación de los instrumentos empleados por los *montsünd naab* depende siempre del repertorio y el repertorio depende, a su vez, de la ocasión (ver tabla 9).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Tabla 9  
DOTACIONES INSTRUMENTALES Y REPERTORIOS DE LOS *MONTSÜND NAAB*

DOTACIÓN	REPERTORIO
Flauta chica y tambores.	Piezas para convocar las asambleas. Piezas para acompañar procesiones. Piezas para fiestas mayores (mayordomías). Piezas para fiestas menores (cofradías). Piezas para el juego del <i>garabato</i> .
Flauta chica, tambores y caparazones de tortuga.	Piezas para fiestas mayores (mayordomías). Piezas para fiestas menores (cofradías).
Flauta grande y caparazones de tortuga.	Piezas para el paseo de la tortuga (o búsqueda de los padrinos de la <i>poj</i> / la tortuga /).
Flauta grande y tambores.	Piezas para la danza de la serpiente. Piezas para <i>das</i> (grupo dancístico ceremonial hoy día extinto). Pieza para la Semana Santa (jueves santo velación en el campanario, solo con tambor grande).

En relación a sus repertorios. Toda la música que hacen los *montsünd naab* se relaciona directamente con el culto a los santos y el poder de las autoridades tradicionales. Nunca intervienen en los ritos ligados al ciclo de vida de un individuo y las piezas que hacen, localmente son denominadas como *sones*. La gran mayoría de los *sones* no tienen nombres, más bien adquieren su denominación en función del actor ritual al que una pieza está destinada o en función de un momento específico dentro del curso de un evento concreto. Por ejemplo, *mison tar* / el son de los negros o enmascarados /, corresponde a una pieza destinada a esos personajes, quienes actúan durante el Jueves de Corpus Christi; o *mi son achiim kadeal* o simplemente *achiim kadeal* / oler la vela /, para referir el momento en que todos los varones presentes en la realización ritual de las velas que serán entregadas y quemadas como ofrenda a un santo, deben pasar y santiguarse frente a las velas recién facturadas y dispuestas sobre una mesa y al centro de la escena social en el contexto de la casa del celebrante. Breve, la denominación de las piezas musicales de los *montsünd naab*, más bien remite a los *destinatarios* de la pieza (personajes rituales) o a *situaciones* específicas (oler la vela, llevar a las autoridades, traer la vela, paseo de las mulas, corte de la cabeza de la serpiente, etcétera).

Estos músicos agrupan los *sones* en repertorios exclusivos para una situación o evento y *sones* que no necesariamente son exclusivos y que por lo tanto pueden realizarse en muchos eventos. Así, como viene de anotarse hay un grupo de

piezas que marcan o designan una situación concreta dentro de un proceso ritual. Hay repertorios exclusivos para *la danza de la serpiente*, *el juego del garabato*, para *convocar a asamblea*, para las procesiones, etcétera. También hay piezas y repertorios enteros que en principio solamente deben tocarse en ciertas celebraciones, como las mayordomías principales. Por otro lado, los *montsünd naab* emplean un categoría en la que agrupan un número indeterminado de piezas cuyo carácter más bien es festivo, no están destinadas ni a un personaje ritual, ni a una situación o momento cargado de profunda emotividad propiamente ritual. Estos son los sones de *cofradías* y en sentido estricto no constituyen un repertorio, es una suerte de cajón de sastre. Por cierto, aquí se agrupan la gran mayoría de los sones que sí tienen un nombre (La gaviota, El ceniztli, La culebra, etcétera) (ver tabla 10).

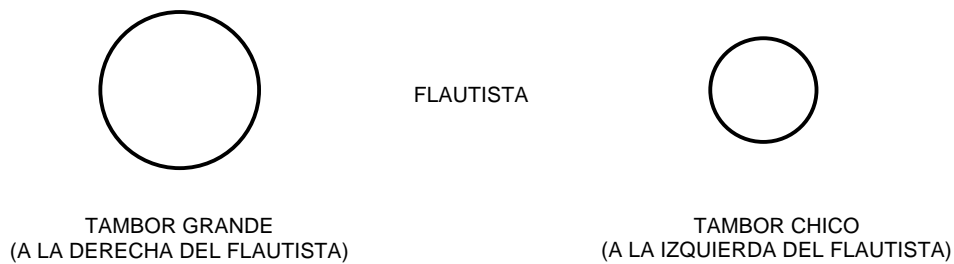
Tabla 10  
CLASIFICACIÓN LOCAL DE LOS REPERTORIOS DE LOS *MONTSÜND NAAB*

Piezas aisladas para marcar momentos específicos	Repertorios para un evento particular	Piezas para una celebración grande ( <i>mayordomía</i> )	Piezas para celebraciones menores ( <i>cofradías</i> )
Para movilizar a las autoridades. Para iniciar la vela. Para cerrar facturación de velas. Para entregar la ofrenda de velas. Para acompañar procesiones.	Convocar las asambleas. Danza de la serpiente. Juego ritual del <i>garabato</i> . Búsqueda de los padrinos de <i>poj</i> .	Virgen de la Candelaria. San Mateo Apóstol. Corpus Christi (solamente en estas fiesta debían emplearse los caparazones de tortuga).	En honor a imágenes de menor rango (fiestas hoy día casi inexistentes). En estas piezas no suelen emplearse caparazones de tortuga.

Como ya se habrá notado, entre los *montsünd naab* una vez más se encuentra aquella representación local del sonido que opone dos sonoridades (lo grande y lo chico). En este caso tal representación está declinada en el uso musical de dos tambores de distintos tamaños los cuales son concebidos como opuestos, pero complementarios. Salvo dos ocasiones muy específicas –por cierto asociadas al desorden y a la muerte de Cristo–, los tambores nunca se tocan por separado. Por otro lado, existe una norma rigurosa en torno a la disposición espacial de estos músicos a la hora de sus actuaciones: el flautista siempre se posicionará al centro, el *nadam naab* / tambor grande / a la derecha y el *nine naab* / tambor chico / a la izquierda del flautista, respectivamente (ver figura 5). Más adelante veremos algunas de las implicaciones de esta distribución espacial del material sonoro.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Figura 5  
DISPOSICIÓN ESPACIAL DE LOS *MONTSÜND NAAB* (VISTOS DE FRENTE)

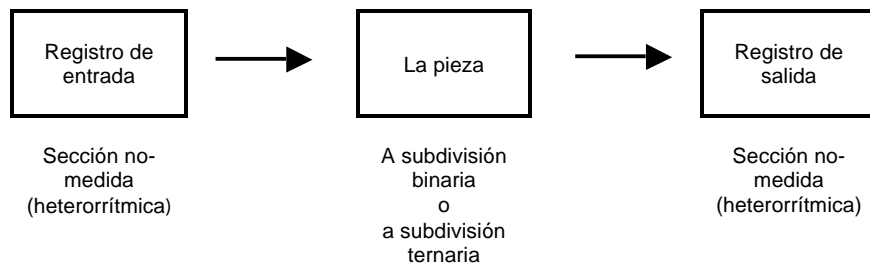


Sobre su música en sí. La gran mayoría de las piezas que realizan estos músicos tienen una estructura general idéntica. Las piezas o sones, se dividen en tres partes o secciones: 1) registro de entrada, 2) la pieza propiamente y 3) el registro de salida. La parte introductoria y la de salida, localmente son denominadas con esa palabra (*registros*) y sus características musicales son similares entre sí, al mismo tiempo que diferentes y contrastantes en relación con la sección propiamente de la pieza. Los *registros* son secciones no medidas, es decir, no están sujetas a una pulsación regular tomada como unidad de medida y su resultado global es heterorritmico, ya que los desfases percusivos entre las fuentes sonoras son muy regulares e incluso podría decirse que son característicos de estas secciones. Sin embargo, los registros son secciones ordenadas ya que sus realizaciones se rigen por principios bien estrictos en relación a la intervención de cada una de las fuentes sonoras (flauta, tambores y, si es el caso, caparazones de tortuga). Después del registro de inicio vienen la realización de la pieza y una vez que el flautista decide poner fin a la pieza en turno, emite una señal e inmediatamente realiza el registro de salida.

Salvo dos o quizá tres excepciones, toda las piezas huaves se rigen por una pulsación isócrona tomada como unidad de medida, y esta pulsación puede ser a subdivisión binaria o ternaria. Aquí nos referimos a la parte intermedia (la pieza), es decir, propiamente a la expresión sonora o forma sonora significativa que le confiere singularidad a un son determinado (ver figura 6).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Figura 6  
ESTRUCTURA GENERAL DE LAS PIEZAS DE LOS *MONTSÜND NAAB*



Como estudiaremos un poco más adelante, lo que en una situación social determinada funciona como un signo, principalmente es la parte de la pieza. La realización y el reconocimiento de una pieza puede *indicar* la ejecución de un gesto muy específico que los escuchas locales determinan con mayor o menor precisión dependiendo siempre de sus competencias. Por ejemplo, realizar, escuchar y reconocer una pieza específica puede indicar que es el momento en el que el cuerpo de las autoridades tradicionales debe partir o está partiendo de la iglesia hacia la casa del celebrante. Por otro lado, también existen diferentes tipos de *registros* los cuales son empleados para indicar el momento o fase de un proceso ritual específico (registro para la pieza que habrá de acompañar *la entrega de la ofrenda de velas del mayordomo*, por ejemplo). Incluso, el tipo de registro utilizado podría indicar de qué fiesta religiosa se trata (*registro para la pieza que habrá de acompañar la entrega de la ofrenda de velas del mayordomo de la Virgen de la Candelaria*). Las competencias para reconocer los distintos tipos de registros básicamente se circunscribía a los miembros de los *montsünd naab*. Hoy día, solamente uno o dos de sus miembros activos tienen estas competencias de escucha y más bien se está estandarizado el uso de un solo registro para las distintas piezas.

Por otro lado, los repertorios de estos músicos son variados e involucran distintas formas de organización del tiempo musical, formas que le confieren un estilo muy singular a su música. Además de la diferencia musical entre los registros y las piezas, dentro de éstas últimas son muy comunes las *hemíolas* o *sesquiáltera*, ya sea a la vertical o a la horizontal. Las hemíolas (o relaciones de 2 contra 3) a la vertical se establecen entre la articulación rítmica de las percusiones (en las piezas a subdivisión ternaria) y la articulación rítmico-melódica de los flautistas que de manera recurrente tienden a enunciar binariamente. Por su cuenta, en las

piezas en las que se presentan sesquiálteras a la horizontal, todas las fuentes sonoras realizan, al mismo tiempo, una sección binaria dentro de un contexto rítmico ternario <sup>8</sup>.

Ahora bien, en todas las piezas las melodías son jerárquicamente preponderantes en relación a las percusiones, pero nunca se realizan melodías sin percusiones. Todas las melodías se componen de un número determinado de pequeños enunciados melódicos y cada una de las piezas tiene una estructura sintáctica determinada que, en general, tiende a variar poco. En lo que corresponde a las percusiones, cada pieza tiene un número determinado de patrones métrico rítmicos los cuales no se modifican. Tanto para el melodista, como para los percusionistas, la improvisación no es un criterio culturalmente pertinente. De lo que se trata es de realizar una pieza tal y como lo instituye la costumbre y el objetivo es lograr una acoplamiento estricto. Para ello el flautista debe ceñirse a la estructura sintáctica propia de la pieza y los percusionistas deben realizar los patrones correspondientes a las distintas secciones o enunciados que componen una pieza. Hay piezas que no involucran cambios, es decir, que solamente emplean un solo patrón métrico-rítmico, pero hay piezas que involucran cambios de patrones, hecho que requiere tanto del conocimiento de los mismos, como de una atenta escucha por parte de los percusionistas para realizarlos en los momentos precisos.

Los marcos sociales de producción y escucha en los que actúan estos músicos corresponden principalmente a las fiestas, como hemos visto. Y las fiestas religiosas suelen ser situaciones en la que distintos factores como el consumo de alimentos ceremoniales y grandes libaciones de mezcal, por ejemplo, contribuyen a intensificar la experiencia emotiva, religiosa y estética de la fiesta. Más aún, la música misma es un expresión estética movilizadora de sentidos y que, por lo tanto, coadyuva contundentemente en la intensificación emotiva de la fiesta y del rito dentro de esta.

Piezas que marcan o segmentan. Uno de los aspectos más significativos de los *montsünd naab* es que estos marca con piezas musicales algunas de las fases generales de las fiestas en honor a los santos (ver tabla 8, p. 87). Este tipo de piezas son formas sonoras significantes que indican momentos concretos de un

---

<sup>8</sup> Arturo Chamorro hace las primeras transcripciones de esta música huave (1984: 112-113). Transcribe fragmentos de dos piezas registradas por Arturo Warman en 1972. Chamorro describe algunas de las características de esta música en la cual infiere cierta influencia de la música africana, fundamentalmente pautada por el manejo de la rítmica y la distribución del material sonoro en tambores de diferentes tamaños (1984: 225, 254). Además de las descripción rítmica de las distintas partes de las piezas de estos músicos (registro de inicio y final como secciones heterorrítmicas), es el primero en señalar la presencia de *birritmia*.



proceso. Tomemos por ejemplo la elaboración de las velas. Todo este importante proceso se realiza en un día y generalmente en la casa del mayordomo. Para tal efecto los *montsünd naab* emplean cuatro piezas claves: 1) pieza para movilizar autoridades tradicionales rumbo a la casa del celebrante; 2) pieza para indicar el inicio de la facturación de las velas; 3) pieza para indicar el final de las mismas; y 4) pieza para llevar parte de las velas recién elaboradas a la iglesia (esta pieza cambia dependiendo del santo en cuestión).

A propósito de esta cualidad de las expresiones sonoras, David Le Breton nos dice lo siguiente: “El sonido posee la virtud de romper la temporalidad anterior y crear de entrada un nuevo ambiente, de delimitarlo y unificar un acontecimiento entre sus manifestaciones. La ruptura acústica traza una línea de demarcación y transforma la atmosfera de un lugar [...] El comienzo o el final de un ritual, aún en periodos diferentes dentro de una misma ceremonia...” (2009 [2006]: 125-126). Justamente esto sucede con este tipo de piezas de los *montsünd naab*. Durante la elaboración de las velas estos músicos pueden realizar un innumerable número de piezas ya que su participación es un componente estético-religioso imprescindible en la ambientación sonora del evento. Pero, a una señal expresa del *miteat potch* que se encuentre coordinado la celebración, los músicos realizan alguna de las piezas señaladas y, efectivamente, se genera un nuevo ambiente. En tanto la escucha es una suerte de filtro, los participantes competentes reconocen la pieza en cuestión e inmediatamente genera en ellos una respuesta concreta: disponerse a partir en comitiva, dar inicio a la elaboración de las velas, venerar las velas ya concluidas, partir en comitiva para entregar parte de las velas en la iglesia.

Se trata pues de expresiones que actúan como símbolos musicales para todos aquellos escuchas que los conocen y que los reconocen. Así, los escuchas locales más competentes pueden establecer relaciones directas entre pieza (forma sonora significativa) y situación social específica (partir, iniciar, venerar y entregar). Para los escuchas menos competentes el sonido de conjunto de las piezas de los *montsünd naab*, invariablemente denota celebración religiosa. En cualquiera de los dos casos los marcos sociales de producción y escucha (es decir, las fiestas y ceremonias) constituyen para los participantes aquellas situaciones sociales en las que primordialmente se transmiten y se aprenden conocimientos relativos a la ritualidad, a las representaciones religiosas y a la relación que los *ikoots* (los nosotros) habrán de establecer con ellas.

En este sentido, estos símbolos musicales –como los cuatro himnos dedicados a las imágenes principalmente veneradas en San Mateo del Mar– también son centrales en la transmisión y construcción de conocimientos culturales.

Finalmente, las expresiones sonoras que realizan los *montsünd naab* pueden adquirir una complejidad y una riqueza muy singular, sobre todo cuando son utilizados los caparazones de tortuga y los *montsünd naab* actúan de manera conjunta con los *caballeros* o *monlüy kawüy*, quienes silban, gritan y producen un ruido metálico con las baterías de cencerros llamadas *rek* o *skil*. En expresiones sonoras como estas, son varios los aspectos que están actuando como signos. Además de las características formales que singularizan a una pieza (enunciados melódicos, patrones métrico-rítmicos), las características tímbricas de cencerros, silbos, gritos y de los caparazones de tortuga también vehiculan significaciones que, como estudiaremos, son socialmente relevantes para los huaves de la barra. Lo veremos, por lo pronto revisemos uno de los instrumentos musicales que sin duda caracteriza fuertemente a la música de los *montsünd naab*: *poj* / el caparazón de tortuga percutido con cuernos de venado /.

#### 4

EL CAPARAZÓN DE TORTUGA (*POJ*). Además del simbolismo asociado a las *poj*, el uso musical que los huaves hacen de los caparazones de tortuga opera dos tipos de representaciones, una relacionada con la organización del tiempo y la otra con la organización del espacio musical. En adición, su uso musical delata una noción clave dentro de la concepción musical huave: *el principio de alternancia regular entre dos registros sonoros concebidos como opuestos y complementarios (lo grande y lo chico)*.

A lo largo del tiempo las sociedades humanas se han representado de distintas formas el material sonoro dado en la naturaleza de las cosas. Una cosa es el comportamiento físico del sonido, pero otra muy diferente, las formas como una sociedad particular lo comprende. ¿Cómo se representan musicalmente el material sonoro los *montsünd naab*? ¿Cómo sistematizan, clasifican, jerarquizan y simbolizan dicho material? <sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> A propósito de la relación entre *representación* y la *acción*, Maurice Godelier nos dice lo siguiente: “Los fenómenos culturales de representación no son fenómenos que puedan ser separados de lo material en la vida social [...] no puede haber acción sobre la naturaleza que por consecuencia no implique una representación, es decir, de lo mental, del pensamiento. El pensamiento es un sistema, pero éste no existe más que bajo la apariencia de formas de pensamiento dispersas; debajo de estas apariencias siempre hay un sistema subyacente más o menos bien organizado y coherente de representaciones. Y es la permanencia de esos sistemas de representación, su erosión lenta en la historia lo que es interesante para los historiadores, ya que su erosión lenta significa que ellas permanecen activas durante mucho tiempo: ellas continúan siendo un programa de acción para las personas, porque representaciones significa, por supuesto, formas de acción –los elementos ideales de una forma de acción sobre los otros, sobre la naturaleza y sobre sí mismo” (2003 [1977]: 2-3).

En Mesoamérica el caparazón de tortuga de río percutido con otro objeto fue utilizado como instrumento musical por varios pueblos precolombinos. Así lo demuestran las evidencias arqueológicas, ya que el caparazón de tortuga aparece en representaciones pictográficas, figurillas de cerámica y algunos códices <sup>10</sup>. De hecho, son varios los autores que han considerado al caparazón de tortuga como el antecedente directo de uno de los instrumentos precolombinos emblemáticos de las sociedades mesoamericanas: el *teponaztli* (ver Mendoza y Castañeda 1991 [1933]: 209-213, 215 y XIV y Contreras, 2000b: 536) <sup>11</sup>. Durante la vida colonial el uso musical del caparazón de tortuga tuvo continuidad en algunas de las sociedades indígenas de origen mesoamericano. Zapotecos (Oaxaca), Tepehuas (Veracruz), Chontales (Tabasco), Tzeltales (Chiapas) y huaves (Oaxaca), son los pueblos que con diferentes técnicas hoy día la siguen utilizando en sus músicas dichas tradicionales (Contreras, 2000b: 540-541).

En relación al instrumental precolombino, en el cual se inscribe el origen histórico de la concha de tortuga de río, el análisis interpretativo de algunas soluciones constructivas permite algunos autores elaborar ciertas ideas que aquí nos resultan significativas. En el instrumental precolombino destaca, por ejemplo, la idea de concebir y modelar instrumentos musicales en una sola pieza (Contreras, 2000b: 526). En el caso específico del caparazón de tortuga esta noción se haya presente, toda vez que la configuración natural del caparazón de la tortuga hace que este sea un objeto sonoro constituido de una sola pieza, pero con el cual se producen dos sonidos distintos en relación a su altura.

Según las fuentes arqueológicas, en las sociedades precolombinas hubo una variedad instrumental que abarcó diferentes familias, existiendo un cierto

---

<sup>10</sup> En relación a los diferentes usos musicales dados a los caparazones de tortuga durante el horizonte precolombino y aún en la actualidad, Fernando Nava nos dice lo siguiente: “*La concha de tortuga*. Es un instrumento natural del cual se conocen en México 3 usos musicales: a) como idiófono de lengüetas (tipo xilófono) [...], b) como caja de resonancia [...] y c) como sonaja [...]. En la antigua Mesoamérica fue empleada por oaxaqueños y peninsulares de Yucatán, y las culturas de Occidente, como un xilófono percutido con cuernos de venado, y como resonador para los raspadores de Nayarit. De estas prácticas solo se conserva su ejecución percusiva entre huaves y zapotecos del Istmo. En el Noroccidente no aparece reseñada como xilófono. En tiempos recientes, se usan dos conchas como resonadores del arco musical seri. En esta zona se aprecia, en exclusiva, su empleo como sonaja, entre seris, pimas y kiliwas, aunque ya prácticamente en desuso. Como sonaja, parece no haberse conocido en Mesoamérica” (2000: 69).

<sup>11</sup> El *teponaztli* es un idiófono precolombino, de medianas proporciones y construido a partir de un tronco ahuecado de madera. Sobre la parte superior cuenta con un par de lengüetas transversales. El largo y el grosor de dichas lengüetas permitían y/o permiten imprimir diferentes distancias acústicas entre ellas. Su uso en Mesoamérica fue ampliamente extendido (Castañeda y Mendoza 1991 [1933]: XIV; Chamorro, 1984: 25-30, 67-71, 100-101; Nava, 2000: 69).

predominio de idiófonos y aerófonos, y no existe evidencia arqueológica de cordófonos. En el caso del caparazón de tortuga, idiófono de percusión directa, se pueden reconocer varias formas de ejecución: se percutía con las manos, con astas de venado o con baquetas; se tocó apoyada en el suelo, con un rodete, sostenida en un brazo y percutido con el otro, o colgada con un cordón de tal manera que quedará suspendida a la altura de la cintura. Ésta última es técnica empleada en la actualidad por huaves y zapotecos en el Istmo mexicano.

De caparazón a instrumento musical. Entre los huaves de la barra el *opang poj* / caparazón / utilizado como instrumento musical, se obtiene por lo menos de una variedad de tortuga de agua dulce localmente conocida como *nalexarapoj* (*trachemys scripta* o *jicotea*). Esta variedad de tortuga habita en lagunas y estanques de baja profundidad que durante el temporal de lluvias se forman cerca de las principales comunidades de la barra. También habitan en las riberas del Río Tehuantepec, el cual desemboca en el Océano Pacífico, muy cerca de las comunidades de Huazantlán del Río y Colonia Cuauhtémoc. Los *montsünd naab* tienen una preferencia por las tortugas hembras, probablemente porque estas, a diferencia de los machos, son más grandes y su plastrón es más plano <sup>12</sup>.

La caza no controlada y la desecación periódica de estanques y lagunas que se vienen sucediendo durante las últimas décadas, son algunos de los factores que han repercutido negativamente en la población de esta variedad de tortugas. Hoy día, la obtención de un ejemplar adulto es realmente difícil. Su captura es completamente ocasional y, al igual que la obtención de su caparazón, está exenta de cualquier tratamiento de carácter ritual. El animal se degüella y se le extrae la carne para separarla del caparazón. Con la finalidad de rendirlo fuerte y lustroso, el caparazón es laqueado con la propia sangre de la tortuga y luego es puesto a secar al sol, poniendo especial cuidado en no mojarlo para que no devenga blando perdiendo entonces sus cualidades sonoras <sup>13</sup>. Una vez secado a los rayos del sol, al caparazón se le adhiere una delgada correa hecha de pabilo o de plástico, la cual servirá para que el ejecutante se posicione adecuadamente el instrumento a la hora de su ejecución.

---

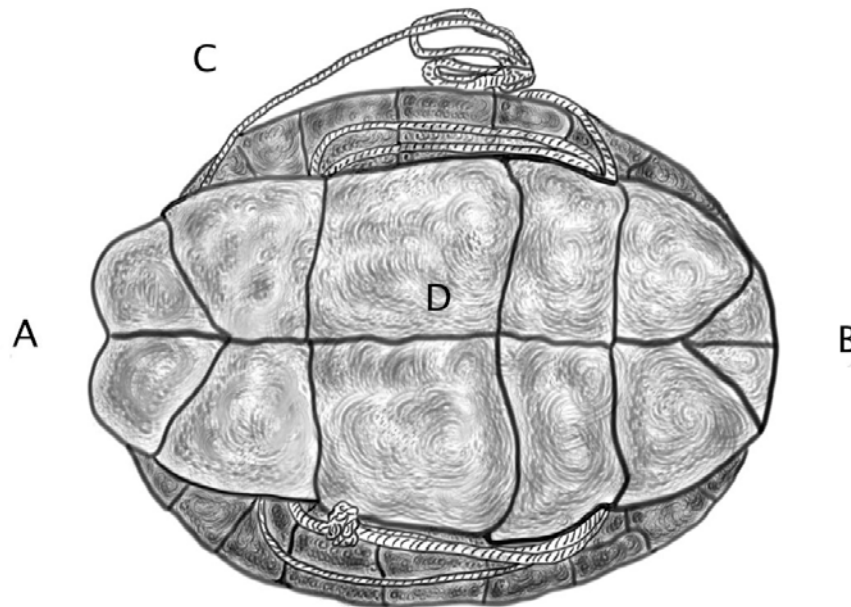
<sup>12</sup> En lengua huave existe toda una nomenclatura para designar los diferentes tipos de tortugas marinas y de agua dulce que habitan en la micro región (Stairs, 1981: 277 y 413).

<sup>13</sup> Según A. Chamorro, las conchas de tortuga de río y pantanos tienen un sonido "brillante y claro", a diferencia de las conchas de tortuga marinas las cuales "poseen un sonido opaco debido a que la parte dorsal se encuentra revestida de una mayor cantidad de placas de substancia córnea que hace que su sonido se absorba; la tortuga de río, por el contrario, posee menor cantidad de dicha substancia, lo que permite una sonoridad más brillante" (1984: 79).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Los caparazones empleados como instrumentos musicales aproximadamente miden treinta centímetros de largo, por diez centímetros de alto, tomando como puntos de referencia cada uno de los extremos del plastrón, por un lado, y la base del plastrón y la parte más alta del espaldar, por el otro (ver dibujo 1).

Dibujo 1  
CAPARAZÓN DE TORTUGA (POJ) CON CORREAS PARA COLGARSE



#### PARTICULARIDADES FORMALES DEL CAPARAZÓN

La cavidad celómica de una tortuga es el interior de su caparazón, lugar en el que resguarda sus órganos internos. En términos generales el caparazón se compone de dos partes opuestas: el espaldar y el plastrón o peto, ambas unidas por las partes centro-laterales llamadas puentes.  
C = Espaldar (forma abovedada).  
A, D y B = el plastrón.  
D = Zona media del plastrón (los cuatro "rectángulos" centrales).

A = Lóbulo trasero del plastrón correspondiente a las cuatro placas izquierdas del dibujo (este extremo corresponde a la parte por la que la tortuga saca sus cola y sus extremidades traseras).  
B = Lóbulo delantero del plastrón, correspondiente a las cuatro placas derechas del dibujo (este lóbulo corresponde al extremo por el que la tortuga saca su cabeza).

En el dibujo anterior (dibujo 1) se pone de relieve la estructura del plastrón –la parte digamos baja, del caparazón de una tortuga–, toda vez que ésta es la superficie sobre la cual se percute. De manera natural el plastrón de una tortuga proporciona un par de lengüetas: lóbulo trasero (A) y lóbulo delantero (B). De estos dos, el primero es el más delgado y es el que produce el sonido más grave. Por el contrario, el lóbulo delantero es más espeso, un poco más chico que el anterior y es el que produce el sonido más agudo. Estos sonidos reciben el nombre de *nadam* y *nine*, respectivamente (grande y chico).

Las cualidades formales de los caparazones son aprovechadas musicalmente no sólo por los *montsünd poj* / los tocadores de la tortuga /, sino por todo el conjunto de los *montsünd naab*, ya que la conciencia de la oposición de los dos sonidos de las *poj*, es un punto de apoyo en el proceso de orquestación de cualquiera de las piezas en las que sean empleados los caparazones.

Por otro lado, si bien *opang poj* designa específicamente al caparazón, entre los especialistas (los *montsünd naab*) y el común de las personas, la palabra generalizada para designar a los caparazones empleados como instrumentos musicales, es *poj* / tortuga /. En cierto modo, el hecho de llamar al instrumento *poj* / tortuga / y no *opan poj* / el caparazón /, le confiere un cierto sentido animado a dicho instrumento.

*Poj*, timbre y técnica de ejecución. Dadas sus características, un caparazón no solamente proporciona dos lengüetas con las que se pueden producir dos sonidos, sino que su propia estructura ofrece una poderosa caja de resonancia la cual permite que las percusiones sean particularmente sonoras. Recordemos que *poj* se percute con un par de pequeños *miweak xikwüy* / cuernos de venado /; es decir, *poj* se percute con un par de objetos cuya consistencia natural es dura y hasta cierto punto pesada<sup>14</sup>. Es posible que, al origen, el sentido práctico del uso de los cuernos de venado haya sido el resultado de una búsqueda relacionada con la proyección del sonido<sup>15</sup>. Percutir con una asta sobre un caparazón de tortuga

---

<sup>14</sup> La variedad de venado (*odocoileus virginianus*) del cual se obtienen los cuernos para percutir las conchas de tortuga no habita en esta microrregión, de modo que los cuernos históricamente se han obtenido a través del comercio regional.

<sup>15</sup> A propósito del uso del caparazón D. Castañeda y Vicente T. Mendoza plantean lo siguiente: "...el empleo de la concha de tortuga, como pequeño instrumento de percusión, se presenta en todos los pueblos primitivos que a su alcance tuvieron al quelonio que le da origen [...] Sobre esta última parte [el peto] golpeaban con la mano o con hasta de ciervo de venado" (1991 [1933]: 209). Se tocó con una sola asta de venado, sobre el suelo o encima de un rodete y en algunas regiones con la mano izquierda metida sobre la cavidad celómica (1991 [1933]: 213).

produce un timbre más bien “seco” y no muy rico en armónicos <sup>16</sup>. Es curioso, pero en huave no existe terminología específica para nominar las cualidades específicas del sonido y del timbre producido con las *poj*. Simplemente se dice que el sonido de los ejemplares hembras es *najneaj* / mejor, bueno, bien, bonito / <sup>17</sup>. Hay que subrayar que el aspecto culturalmente pertinente en el uso musical del caparazón de tortuga percutido con cuernos de venado, precisamente es su *timbre*. El caparazón nunca se percute con otros objetos que no sean cuernos de venado y los caparazones nunca se sustituyen por un par de botes o cajas de distintos tamaños, por ejemplo.

Por su cuenta, la técnica de ejecución es la siguiente. Sirviéndose de una correa que pasa por cada uno de sus hombros y por la cavidad celómica del caparazón, el ejecutante se cuelga la *poj* de tal manera que el instrumento quede posicionado en la parte frontal, a la altura de la cintura y con el peto hacia arriba. Esta particular manera de colgarse el instrumento le permite al *montsünd poj* / tocador de tortuga /, mantener las dos manos libres y percutir con ambas sobre las lengüetas. Nunca se toca sentado, siempre de pié, ya sea caminando o en reposo (ver dibujo 2).

---

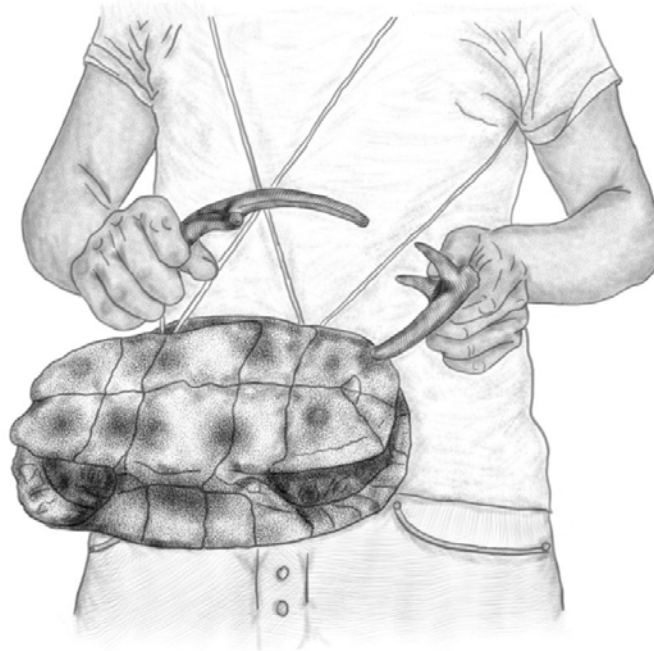
<sup>16</sup> Respecto al timbre, S. Arom dice lo siguiente: “términos generalmente empleado para designar el aspecto cualitativo —el “color”— de un sonido. El *timbre* permite distinguir los sonidos provenientes de fuentes sonoras distintas cuyas intensidades, duraciones y alturas son, por otro lado, idénticas. El timbre constituye el más complejo de los parámetros musicales, estando determinado por una multitud de factores implicados en la producción del sonido, tales como la calidad del ataque, la presencia de ciertos armónicos a diferentes intensidades, la modulaciones de las frecuencias y de los armónicos en el tiempo” (2007a: 415). Por otro lado, Arturo Chamorro plantea que “el timbre se encuentra en estrecha relación con la textura del material de fabricación, permitiéndonos de este modo distinguir sonajas, tambores, raspadores y otros instrumentos hechos de piedra, hueso, madera, cuero, etc., los cuales poseen características tímbricas muy particulares” (1984: 99).

<sup>17</sup> Es probable que esta preferencia por las hembras en realidad se deba a que en la variedad de tortugas de las cuales se obtienen los caparazones, las hembras son más grandes en relación a los machos.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Dibujo 2  
MONTSÚND POJ / TOCADOR DE TORTUGA /

---



---

CARACTERÍSTICAS DE EJECUCIÓN

---

DERECHA

- Lengüeta grave.
- Cola de la tortuga.
- La mano derecha del tocador percute en las dos lengüetas.
- Los golpes en esta lengüeta siempre corresponden con los golpes del *nadam naab* / tambor grande /.
- Sea en una o en la otra lengüeta, los golpes con la mano derecha siempre materializan la pulsación.

IZQUIERDA

- Lengüeta aguda.
  - Cabeza de la tortuga.
  - La mano izquierda solamente percute en la lengüeta izquierda.
-



La musicología de los *montsünd naaab* es muy clara: *la mano derecha del montsünd poj lleva el nadam naab / tambor grande /, la mano izquierda el nine naab / tambor chico /*. La mano derecha *corre*, es decir, puede percudir en las dos lengüetas (grande y chica), la izquierda es fija (sólo percute en la izquierda o chica). La relación espacio (derecha–izquierda) y sonido (grande–chico) es muy importante en el proceso de orquestación de todo el conjunto de los *montsünd naab* a la hora de la realización de las piezas musicales. Lo que el enunciado inicial refiere es que las percusiones con la mano derecha sobre la lengüeta derecha siembre deben coincidir con las percusiones del tambor grande, de tal suerte que la relación visual entre caparacheros y tocadores de tambor es del todo importante para la obtención de un resultado satisfactorio. Cuando los ejecutantes de las *poj* (que por lo menos deben de ser dos) conocen bien la pieza que habrá de realizarse, no tienen mayores dificultades en realizar los patrones rítmicos correspondientes a cada pieza (los cuales están predeterminados) e introducir oportuna y adecuadamente el principio de alternancia entre una y la otra lengüeta, de tal modo que el acoplamiento con las realizaciones rítmicas de quien esté tocando el tambor grande, sea digamos justo o preciso. Por el contrario, cuando un *montsünd poj* no está muy seguro de dónde acomodar las percusiones grandes (aquellas que deben coincidir con las intervenciones del tambor grande), lo que suele hacer es mantenerse muy al pendiente de lo que hace el otro o los otros *montsünd poj*, pero sobre todo el tocador del tambor grande. Solamente a manera de ejemplo, veamos una pieza musical de los *montsünd naab* y observemos cómo estos músicos organizan su discurso musical, en general, y cómo utilizan musicalmente al caparazón de tortuga, en particular (ver cuadro-partitura 5).

CUADRO-PARTITURA 5  
EJEMPLO DE PIEZA DE LOS *MONTSÜND NAAB*, *PIEZA AXIIM KANDEAL* / *OLER LA VELA* /

♩. = 110-120

The score is divided into 11 numbered phrases. The top two staves (1 and 2) are for flutes. The Tach and Ct staves show rhythmic patterns with 'DDI' markings. The Tg staff shows rests corresponding to the Tach and Ct activity.

La partitura se lee de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.

Tch = tambor chico.

Ct = caparazones de tortuga.

Tg = Tambor grande.

1. En los Ct, en la línea superior se indican las percusiones en la lengüeta izquierda (chica / aguda) y en la línea inferior las percusiones en la lengüeta derecha (grande / grave). Sobre las figuras rítmicas se indica la mano con la que se percute (DDI).

2. Las melodías de estos músicos se realizan sobre la base de patrones métrico-rítmicos establecidos. En este caso la pieza se realiza sobre dos patrones, ambos de cuatro pulsos a subdivisión ternaria. En este sentido, las barras largas indican la extensión del periodo de tiempo (cuatro pulsos) y las chicas una acentuación regular.

3. Desde las representaciones musicales locales hay una tendencia a combinar un registro acústico concebido como chico, con otro concebido como grande. Esta concepción tiene su aplicación más evidente en los patrones métrico rítmicos de las percusiones. Para todas las percusiones el patrón rítmico representado debajo del enunciado 1 se repite en los enunciados 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 y 11. Dentro de este patrón de tiempo los eventos rítmicos de los dos primeros pulsos se desarrollan más en el orden de lo chico. Por el contrario, en los dos pulsos restantes del periodo los eventos se desarrollan en el orden de lo grande. Mientras los Ct percuten en la lengüeta izquierda, el Tg hace dos silencios. Cuando Tg interviene, los Ct percuten sobre la lengüeta derecha (grande / grave).

5. Esto es justamente lo que traduce el enunciado local ya referido: "la mano derecha del *montsünd poj* lleva el tambor grande, la mano izquierda, el tambor chico.

6. Pero esto no siempre es estricto, como se observa en el segundo patrón empleado por los percusionistas en esta pieza (enunciado 2 y 6). Aquí, la fórmula de los dos primeros pulsos se repite y mientras los Ct percuten sobre la lengüeta aguda, el Tg realiza un golpe ocasionando un sentido contramétrico. Este patrón, por cierto, se caracteriza por una relación de 2 contra 3, durante toda su extensión. Mientras Tc y Ct subdividen la pulsación ternariamente, el Tg lo hace binariamente.

6. La pieza se compone de 11 pequeños enunciados melódicos los cuales se realizan sobre la base de los patrones métrico-rítmicos. La segmentación de los enunciados melódicos es complicada ya que varios de ellos comparten con otros parte de su material melódico. Algunos enunciados admiten una segmentación interna marcada por silencios recurrentes (enunciado 3, 4, 5, 10 y 11). Para su segmentación me he guiado más por el criterio de alternancia entre sonidos chicos y grandes, así como por el periodo de tiempo en el que se inscribe esta alternancia.

7. El flautista realiza del enunciado 1 al 11 y de allí vuelve a la mitad del 2 (segundo sistema) y realiza los enunciados 3 y 4 completos. Una vez que llega allí puede regresar al enunciado 1 o, por el contrario, ir al 5, llegar al 11 y de allí de nuevo al segundo sistema. Este es un pequeño margen de variabilidad para el flautista.

8. Esta es la parte central de la pieza, la que se repite cíclicamente.

El sonido de *poj* y el universo sonoro ceremonial. Aunque hoy día no se cumple al pie de la letra, entre los *montsünd naab* más viejos y experimentados existe una prescripción en relación al uso de las *poj*: solamente debían tocarse dentro del periodo que va del tercer viernes de cuaresma (celebración de la vela para fiesta de la Cruz Verde del Mar Tileme) hasta la fiesta de Corpus Christi. Este periodo de uso coincide con el momento del ciclo ceremonial en el que gran parte de las actividades rituales de carácter público o semipúblico están destinadas a solicitar el agua de temporal<sup>18</sup>. Además, el final de su uso coincide con el inicio de las lluvias (ver figura 1, p. 14).

La tortuga empleada como instrumento musical es claramente un animal terrestre, que se esconde o se entierra durante el periodo de secas y reaparece durante el periodo de lluvias, por cierto, época de su reproducción. Así, el tipo de caparazones empleados como instrumentos son directamente asociados por las huaves a contextos acuáticos, asociación que muy probablemente se deba al hecho de que el tipo de tortugas de las que se extraen los caparazones, habitan, como se comentó, en estancos, riveras y pequeñas lagunas temporales que se generan durante la estación pluvial. Dicho en otros términos, la relación entre el timbre de las *poj* y el agua de temporal, pasa primero por la imagen misma del caparazón, el cual invariablemente es asociado a las tortugas de agua dulce.

El timbre de las *poj* es habitual para los escuchas huaves y su sonido inmediatamente es relacionado con las fiestas en honor a los santos y toda la ritualidad que estas ponen en la escena social.

---

<sup>18</sup> Hoy día, las *poj* también se emplean en las festividades que están fuera de este periodo, en septiembre para la fiesta del santo patrón San Mateo Apóstol y en febrero para la Virgen de la Candelaria, en el caso de la comunidad de San Mateo del Mar. Casi la totalidad de las personas que se integran en los *montsünd naab* viven en San Mateo del Mar, de modo que cuando son solicitados para brindar sus servicios musicales en la elaboración de una vela ritual, con motivo de una fiesta patronal de alguna de las capillas de las comunidades de la barra, los *montsünd naab* se ven obligados a trasladarse y a salir, por lo tanto, de San Mateo. A diferencia de hace algunos años, hoy día estos servicios son remunerados, de tal modo que una de las múltiples tareas de un mayordomo es visitar al *montsünd naab* que de facto funja como líder del pequeño grupo, para solicitarle los servicios y fijar el monto que recibirán a cambio. La cantidad suele ser muy módica, sobre todo si se considera que estos músicos prácticamente dedican todo un día prestando sus servicios en una celebración. En todo caso, la remuneración de los servicios musicales da cuenta de la génesis de un mercado en el que se oferta y se demanda un saber hacer muy particular: *saber hacer la música* vinculada a la *costumbre*, es decir, a la veneración de los santos entendida esta como uno de los pilares de la práctica de la religión consuetudinaria y de la vida de una comunidad de la barra. Si se trata de la comunidad centro de San Mateo y si se trata de una festividad que se ubica fuera del periodo permisivo para el uso las *poj*, el líder del grupo acuerda con el mayordomo si habrán de emplearse o no los caparazones. Este no es un dato superfluo, las *poj* se emplean por par, de modo que el monto que un mayordomo está obligado a remunerar no es el mismo si se trata de tres personas (flauta, tambor chico y tambor grande) que si se trata de cinco (flauta, tambor chico, tambor grande y dos tocadores de *poj*).

Sobre su simbolismo. Durante la celebración del Corpus Christi, las *poj* tienen un tratamiento ritual. Posteriormente veremos que la fiesta del Corpus, en realidad es todo un periodo, que va desde la facturación de las velas (Domingo de Pentecostés) que el celebrante o mayordomo habrá de quemar y entregar como ofrenda en la iglesia de San Mateo, hasta el Jueves de Corpus. Todo este periodo dura doce días y es denominado como el *potsojongwiüts*. Como veremos en capítulos posteriores, durante todo este periodo los *montsünd naab* actúan cotidianamente, al medio día y en la noche. Al medio día en el campanario y en la noche nuevamente en el campanario y luego en la casa del celebrante. Durante el periodo del *potsojongwiüts*, las *poj* descasarán en el altar doméstico del celebrante, espacio en el que se reza, se canta, se sahúma y se queman parte de las velas que han sido elaboradas para la ocasión.

En otro momento, el Domingo de Pentecostés, y después de la fabricación de las velas, se realizaba una actividad lúdico ritual denominada *la búsqueda de los padrinos de poj* o *el paseo de poj*. El evento se desarrollaba por la noche y consistía en lo siguiente: de entre los miembros de los *montsünd naab*, se conformaban dos grupos, cada uno de ellos compuesto por un flautista y dos caparacheros o tocadores de *poj*. A la señal del estallido de un cohete en el cielo, de la casa de cada uno de los dos mayordomos que implicaba la fiesta del Corpus, salían los grupos de músicos. Se encontraban en un punto específico del centro del pueblo (el *calvario*) y de allí se dirigían afuera de la iglesia, de donde partía la búsqueda de los familiares. Además, la música de cada grupo era acompañada por una suerte de recitación en huave que un especialista realizaba para la ocasión. La interpretación del simbolismo contenido en este recitado aún es bastante oscuro, sin embargo, a través de la evocación recitada de las figuras de autoridad, como los alcaldes y los santos, se solicitaba la solidaridad de las personas por la vía de la construcción simbólica de vínculos consanguíneos y de parentesco ritual a través de la figura de *poj* / la tortuga / <sup>19</sup>.

La *búsqueda de los padrinos de poj* o *paseo de poj*, consistía en un recorrido por las calles de San Mateo del Mar el cual era musicalizado por los *montsünd naab* y narrado por el verso de los pregoneros. Las personas que aceptaran la paternidad o el padrinazgo de la *poj*, establecían un vínculo de parentesco simbólico con alguno de los dos mayordomos y debían, por lo tanto, solidarizarse

---

<sup>19</sup> En el 2005, año en que inicié mis primeras estancias de campo en San Mateo del Mar, ya no se practicaba este evento y ya no vivía ninguna de las personas que recitaban este pregón. Para algunas versiones sobre el pregón del paseo, ver Ramírez, (1987: 178-182); Millán, (2007: 181-182). Recientemente, en las Primeras Jornadas de Estudios Huaves, realizadas en el mes septiembre del 2010 en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Flavia Cuturi realizó una interpretación del texto del paseo el cual recopiló hace varias décadas. El texto presentado en esa ocasión aún no ha sido publicado.

económicamente en especie. En este rito, entonces, se subrayaba la importancia social de entablar relaciones de reciprocidad. Localmente, esposos, padres, compadres, ahijados y hermanos aluden a sentidos pertenencia de los individuos y a una noción corporativa de *akualaak* integrada por “parientes y afines” y por “parientes rituales como los padrinos y los compadres” (Signorini, 1979: 129). Una vez que se le encontraban padres y padrinos –y de manera secundaria hermanos o tíos–, las *poj* eran presentadas en los altares de los celebrantes mayordomos, efectivamente como sucede con los recién nacidos (ver Ramírez, 1987: 172 y 179; Millán y García, 2003: 90; Millán, 2007: 162-163).

La búsqueda de los padrinos de *poj* ha sido interpretada como una suerte de “socialización de la tortuga” y cuyo periodo de uso musical es comprendido como su periodo de vida (Millán y García, 2003: 91). En este sentido, Millán y García refieren que *poj* “nace en la primera fecha [cuarto viernes de cuaresma, en la fiesta de la Cruz Verde del Mar Tileme, la cruz de los pescadores] y muere en la segunda [Corpus Christi]” (2003: 90). Según estos autores, el tratamiento ceremonial de *poj* denota que ésta, en oposición a *ndiük* (una gran serpiente mítica que amenaza con desbarrar a la barra acarreado las aguas ciclónicas) atraviesa por un proceso de socialización, en tanto que “pasa de la orfandad a la familia y de la familia al altar” (90). Estos autores reafirman esta interpretación al señalar que la socialización ceremonial del *poj* alude a la “lluvia domesticada” (2003: 91) y se encuentra en relación de oposición a la amenaza de la lluvia no controlada de la cual es portadora *ndiük* / serpiente / (91; y ver Millán 2007: 163-166).

Efectivamente la celebración del Corpus Christi, en la cual se inscribía el paseo de la tortuga y la “socialización de *poj*”, coincide con el inicio de la temporada de lluvias, inicio que simbólicamente es marcado en la representación de la danza de *omal ndiük* / la cabeza de la serpiente /, el Jueves de Corpus. En esta danza el personaje de *neajeng* / el flechador /, ocupa el lugar de un *monteok* / rayo /. *Neajeng* le corta la cabeza a *ndiük* / la serpiente /, neutralizando así el peligro de las inundaciones y, en efecto, “domesticando la lluvia” (Millán y García, 2003: 91; y ver Lupo 1994, 2015).

Finalmente, no es fortuito que en otro momento el sonido musical de las *poj* apareciera en escena solamente durante el periodo en el que las actividades de petición de lluvias se intensificaban, al mismo tiempo que había una suerte de preparación espiritual para recibir las primeras lluvias del año. Hoy en día el sonido de los caparzones puede escucharse a todo lo largo del año, pero siempre en los contextos festivo vinculados a la práctica de la religión consuetudinaria. Del tercer viernes de cuaresma hasta el Jueves de Corpus la

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

presencia de su sonido aumenta en el curso de la vida cotidiana. El sonido musical de las *poj* es un sonido símbolo que invariablemente remite a las fiestas en honor a los santos. Por último, dentro del repertorio de los diferentes sonidos de lo ceremonial, el timbre de las *poj* contrasta notablemente con otros elementos sonoros, que, como veremos, son el soporte de otros significados relevantes para esta sociedad.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.



Foto 17. Maestro de capilla tocando el *narixiind* / voz del Diablo /, desde una de las bóvedas de la iglesia de San Mateo del Mar. Una madrugada de viernes de Cuaresma, viendo hacia el oeste.





Foto 18. Los tres topiles de la iglesia, cada uno de ellos con su *xoodi* / judío /, durante la Semana Santa.



Foto19. Detalle de la cabeza de un *xoodi* / judeo /.



Foto 20. Procesi3n de Semana Santa. La m3sica los *monind* / tocadores de instrumentos de aliento metal /, acompa1an los c3nticos de las autoridades de la iglesia.



Foto 21. Maestro de capilla, cantado en compañía de los *monind*. Procesoión de Domingo de Ramos, Semana Santa en San Mateo del Mar.



Foto 22. Detalle de dos *narxiind*.

## 4. Sonidos de desorden

La Cuaresma y la Semana Santa.

El *narixiind* / voz del Diablo /.

La *manchiük nimeech* / campana del Diablo /.

El *grillo*.

---

El *narixiind*, la *manchiük nimeech* y el *grillo*, son tres artefactos sonoros empleados ritualmente en dos periodos muy específicos del año: el largo periodo ceremonial de la Cuaresma y la Semana Santa ¿Qué lugar ocupan los sonidos producidos con ellos dentro del universo sonoro ceremonial? ¿Qué significados y que saberes son asociados a las sonoridades producidas con ellos? Antes de aproximarnos al desarrollo de estas ideas recordemos que todos los elementos que componen el universo sonoro ceremonial huave, cobran su pleno sentido dentro de la práctica de la religión consuetudinaria. Antes de revisar cada uno de estos objetos conviene exponer el contexto general en el que son empleados <sup>1</sup>.

### 1

LA CUARESMA Y LA SEMANA SANTA ¿Qué son estos periodos dentro de todo el calendario ceremonial? Primero, las festividades o ceremonias públicas y semipúblicas que se celebran a todo lo largo de un año pueden comprenderse como una totalidad. Localmente esta totalidad es percibida como un *calendario cíclico* el cual es segmentado a partir de las fiestas y ceremonias más significativas en la actualidad: 1) fiesta de la Virgen de la Candelaria, 2) periodo de Cuaresma y Semana Santa, 3) procesiones de petición de lluvias y 4) fiesta del Corpus Christi; y 5) fiesta del santo patrón San Mateo. Para los pobladores de la barra estas fiestas y ceremonias funcionan como puntos que orientan y organizan la percepción local del tiempo, así como la sucesión de las estaciones climáticas. Como se ha señalado, para los huaves de la barra el conocimiento de los cambios estacionales guarda una relación directa con los procesos productivos relacionados con la agricultura, la ganadería, la recolecta de huevos de tortuga y la pesca de peces y camarón.

---

<sup>1</sup> En la literatura especializada sobre los huaves de San Mateo, existen descripciones etnográficas detalladas sobre estos periodos ceremoniales. Notablemente destacan los trabajos de Veneranda Rubeo (2000) y Saúl Millán (2007: 143-152). Si bien estos autores repararon en la importancia de las expresiones sonora que revisaremos en este capítulo, sus inquietudes se concentran más en la descripción puntual y la interpretación de todo el periodo, y no tanto en las expresiones sonoras como tal.

Para un pescador, o para un campesino, el logro positivo de sus actividades productivas depende del conocimiento más o menos preciso de por lo menos tres factores: 1) del inicio, duración y fin de las *lluvias* y las *secas*, como los dos únicos periodos estacionales del año; 2) de los ciclos lunares; y 3) del comportamiento de los vientos (nortes y sur)<sup>2</sup>. Estos conocimientos fácticos son el resultado de la observación que los huaves de varias generaciones ha realizado sobre su propio entorno natural. Estos conocimientos han sido filtrados por el pensamiento religioso.

Así, el resultado satisfactorio de las actividades productivas de los huaves sí depende del refinamiento progresivo de sus saberes fácticos, pero sobre todo depende de la voluntad de las potencias de lo sagrado, como los *mombasüik*, a quienes las autoridades tradicionales deben dirigirse para solicitar agua, *vida* y *monapaküy* / salud, bienestar y vida /. El arribo en tiempo y forma del temporal de lluvias no se desprende del juego automático de la operación ritual (Durkheim, 1912, V. I: 40-41), sino de los rezos, el comportamiento recto, las ofrendas y los sacrificios que en nombre de todos los *mikual kambaj* / los hijos del pueblo /, deben realizar las autoridades tradicionales (alcaldes, maestro de capilla y presidentes municipal).

Así, el gran periodo ceremonial de Cuaresma y Semana Santa, que se ubica en la primera mitad de cada año, en el fondo tiene un claro sentido propiciatorio. Los primeros meses del año corresponden a la estación de secas, de modo que una sequía prolongada pondría en riesgo los ya de por sí exiguos cultivos y disminuiría los pastizales disponibles para la engorda del ganado caprino y vacuno. De igual manera, desecaría considerablemente el Mar Tileme y la Laguna Superior, aumentaría los niveles de salinización de sus aguas, hecho que redundaría en escases de producto y en un efecto mortífero sobre todo para los peces pequeños. Por el contrario, una lluvia sobreabundante arruinaría los cultivos y dificultaría las actividades pesqueras debido al incremento de los niveles freáticos de las lagunas. Los huaves pescan en las orillas de las lagunas y las técnicas empleadas actualmente por la mayoría, necesariamente requieren de una baja profundidad del agua que les permita manipular las trampas a la hora de montarlas y de

---

<sup>2</sup> A propósito de las mareas del Océano Pacífico ver Signorini (1997), Ramírez (1987: 43) y Millán (2007: 19). Extrañamente, los huaves casi no pescan en el Océano Pacífico, aunque lo hacen, la principal actividad pesquera se realiza en las aguas mucho más calmas y menos profundas de las lagunas del norte. En otro momento parte de las actividades pesqueras se realizaron en la laguna *Kiriw*, circundante a San Mateo. El efecto combinado de los vientos del sureste y las mareas, hace posible que en un punto específico de la playa el oleaje alcance a la laguna *Kiriw*, introduciendo de este modo el camarón y convirtiendo a esta laguna en un criadero natural de camarones (Signorini, 1997).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

recolectar las presas. Un nivel del agua que aproximadamente exceda el metro y medio de profundidad les impediría realizar estas actividades. Si bien el sentido profundo de la ritualidad que se realiza durante la Cuaresma y la Semana Santa es propiciar el agua de temporal, la presencia de este líquido debe de ser equilibrada.

Para la ortodoxia católica durante la Cuaresma y la Semana Santa se representa el periodo final de la vida de Jesucristo. En todo este momento ritual se condensan algunos de los contenidos ideológicos más relevantes para el catolicismo (ver tabla 11). Parte del simbolismo de la Cuaresma se relacionan con la penitencia y la expiación de las culpas por parte de los fieles. Es un periodo asociado al luto y en cierto modo al silencio, ya que históricamente en muchas sociedades practicantes de catolicismos particulares ha existido la prohibición expresa de hacer, escuchar o bailar música.

Tabla 11  
FECHAS Y SIGNIFICADOS DE LA CUARESMA Y LA SEMANA SANTA SEGÚN LA ORTODOXIA CATÓLICA

Cuaresma (Periodo de 40 días que Jesús pasó en el desierto)							
La semana santa (Pasión, muerte y resurrección de Jesucristo)							
(Martes de carnaval)	Miércoles de Ceniza	Domingo de ramos	Miércoles santo	Jueves santo	Viernes santo	Sábado santo	Domingo de resurrección (o domingo de pascua)
		Después de 40 días en el desierto Jesús entra en Jerusalén. Inicia la semana santa.	La última cena de Jesús con los apóstoles.	Judas Iscariote traiciona a Jesús.	Captura, martirio y muerte de Jesús.	Jesucristo en el sepulcro.	Jesús resucita y asciende al cielo. Fin de la semana santa.



La cristianización de las sociedades indígenas novohispanas supuso diversas reinterpretaciones locales, *grosso modo*, de un mismo repertorio de imágenes, objetos, temáticas, calendarios y sonoridades introducidas por los evangelizadores. Este corpus de símbolos cristianos fue localmente declinado de diversas maneras. Así, las sociedades indígenas encontraron en el calendario litúrgico católico, y en las celebraciones a los santos instituidas por los evangelizadores, una serie de puntos de referenciación temporal distribuidos a lo largo del año y los cuales parecen haberse combinado con los conocimientos locales en torno a los climas de los contextos bióticos de distintas sociedades, así como con las maneras de computar del tiempo.

Para la sociedad huave, en específico, durante toda la Cuaresma hay una serie de gestos rituales directamente relacionados con el agua de temporal. Cada uno de los seis viernes de Cuaresma algunos de los santos de la iglesia son llevados en procesión por las calles centrales de San Mateo y a todo lo largo de la trayectoria se vierte un camino de agua dulce y sobre el piso se esparce un tipo de lirio acuático (*najkül*). Los cortejos pasan por tres arcos rituales de medianas proporciones especialmente contruidos por las autoridades tradicionales. Estos artefactos se llaman *markesantes*, son contruidos con largas varas de madera, su travesaño es adornado con *najkül* y guardan una relación con el computo de la Cuaresma, la Semana Santa y del periodo posterior: el segundo ciclo de peticiones de la lluvia de temporal (ver cuadro 3)<sup>3</sup>.

El simbolismo de fondo de *nangaj nüt* / el sagrado tiempo o la Semana Santa / está directamente relacionado con la economía del agua. Durante este periodo se representa un drama de dimensiones cósmicas el cual consiste en una suerte de lucha entre dos fuerzas opuestas: las del orden y las del desorden; el escenario principalmente es el centro de San Mateo del Mar. Estos contenidos se tematizan, precisamente, a través de la persecución, muerte/entierro y resurrección/asunción de Cristo. Los *xoodis* / judíos, demonios o el Diablo / representan a las fuerzas nefastas que apresan y dan muerte a Cristo, siendo éste último la encarnación de las fuerzas del orden y del bien. La muerte de Cristo es interpretada como la ausencia de la ley positiva instaurada por los naguales y como el reino temporal de las fuerzas nefastas asociadas al exterior. De igual manera localmente no se denota propiamente la crucifixión de Cristo, sino su *entierro*. En el trance del entierro y la resurrección de Cristo interviene la figura de un *gallo* (pequeña figurilla de madera), el cual aparece como una suerte de aliado de Cristo. La

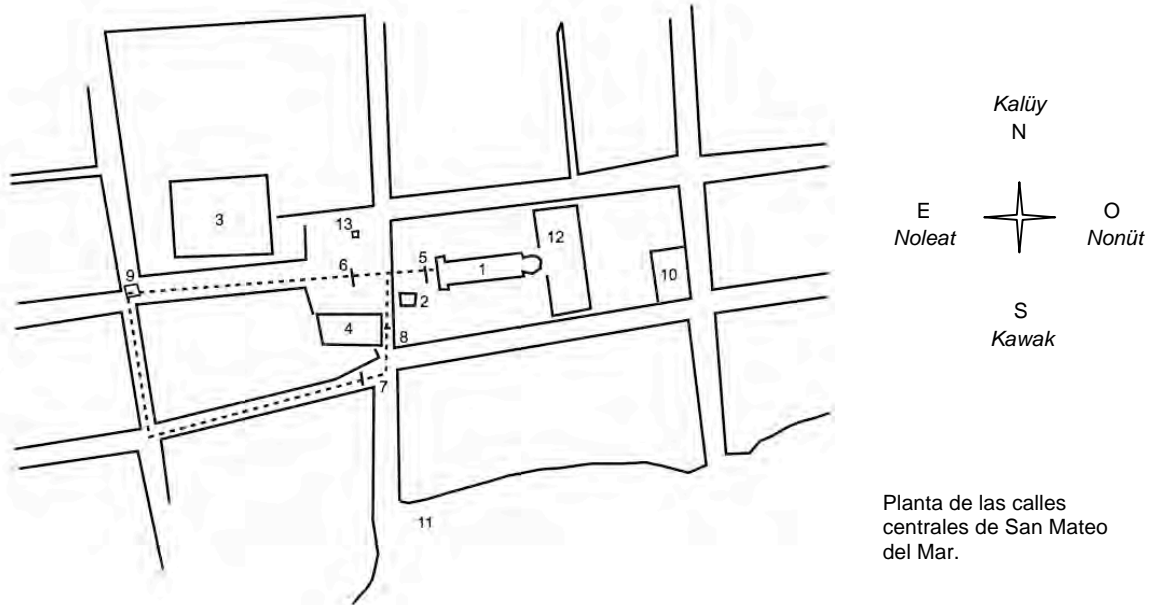
---

<sup>3</sup> Los *markesantes* representan una constelación celeste que lleva el mismo nombre (Lupo, 1991 [1984]: 225; Millán, 2003 y García: 48) y es adornado, durante toda la cuaresma, con lirio acuático, *najkül*, y con otras plantas como el *ok* / coyol /, durante el Miércoles y el Jueves Santo, siempre por los alcaldes municipales y sus suplentes.

narrativa local explica la presencia del gallo de la siguiente manera: cuando Jesucristo estaba enterrado/preso pidió ayuda a varios animales para que le ayudaran a escapar/liberarse. Pero el Diablo les había dicho a todos ellos que emitieran su respectivo sonido natural (ladrar, rugir, gritar, etc.) si Cristo pretendía escapar. Todos los animales obedecieron al Diablo emitiendo su sonido natural ante la petición de ayuda por parte de Jesús; todos a excepción del gallo, quien accede a ayudarlo. El gallo desclava/desentierra/libera a Cristo y utiliza unas escaleras para ayudarlo a subir al cielo. Cuando Jesucristo iba en la última escalera el gallo *cantó* para comunicar que Jesús había ascendido al cielo (para ver algunos espacios y objetos de la ritualidad de estos periodos, ver cuadro 3).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro 3  
EL ESPACIO DE LA RITUALIDAD DURANTE LA CUARESMA Y LA SEMANA SANTA

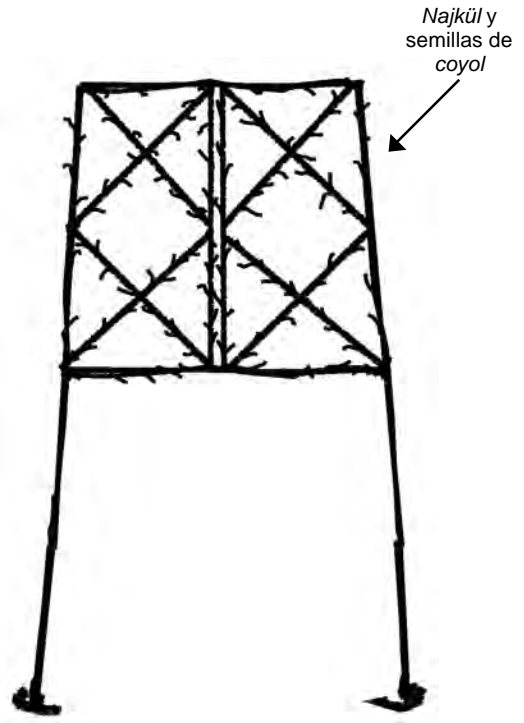


1. La iglesia.
2. El campanario.
3. El mercado.
4. La alcaldía y la presidencia municipal.
5. *Markesante*.
6. *Markesante* central.
7. *Markesante* (se pone durante la Semana Santa)
8. *Markesante* (de Cuaresma, se quita y se pone en lugar 7).
9. Calvario.
10. Casa del Pueblo.
11. Laguna Kiriw.
12. Curato (residencia del párroco).
13. Lugar donde se desarrolla el juego del *garabato*.

La línea punteada marca la trayectoria de las procesiones de Cuaresma. Su movimiento es en el sentido contrario a las manecillas del reloj. Las imágenes de los santos salen de la iglesia, pasan debajo de los *markesantes* (5, 6 y 8).



**MARKESANTE DE CUARESMA**  
Aprox. 2.5 m. de alto por 2.5 de largo.



**MARKESANTE DE SEMANA SANTA**  
Aprox. 5 m de alto por 2.5 de ancho (en su base).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Estos contenidos mítico narrativos encuentran su correspondencia en una serie de objetos muy sencillos que precisamente son empleados en la representación del entierro de Cristo durante el Viernes Santo. Un par de pequeñas escalerillas rojas y un gallo de madera de tamaño más o menos natural, son utilizados en la procesión del Santo Entierro. La resurrección/desentierro/asunción de Cristo se traduce como el regreso del orden. Ahora veamos la secuencia completa de todo un periodo de Cuaresma y Semana Santa (ver cuadro 4).

Cuadro 4  
PERIODO DE CUARESMA Y SEMANA SANTA (2010)

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
Febrero						
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28						
Marzo						
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			
Abril						
4				1	2	3

RELACIÓN DE ACTIVIDADES  
CUARESMA (del 16 de febrero al 28 de marzo)

FEBRERO	MARZO
<p>Domingo 14</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Juego del <i>garabato</i> (en el centro del pueblo, ver punto 13, tabla 3).</li> </ul> <p>Miércoles 17</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Miércoles de ceniza.</li> </ul> <p>Viernes 19</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Desde las primeras horas del día se toca el <i>narixiind</i> / voz delgadita o voz del Diablo /; es decir, desde la media noche del jueves. Se toca en la parte alta (bóvedas) y en la parte baja de la iglesia.</li> <li>Por la mañana se ponen los <i>markesantes</i> (artefactos rituales) adornados con <i>najkül</i> / lirio acuático /.</li> <li>Por la tarde se realiza la primer procesión con santos en andas. La trayectoria de la procesión se riega previamente con agua dulce (ver tabla 3).</li> </ul> <p>Viernes 26</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Se toca el <i>narixiind</i> (igual que el viernes anterior).</li> <li>Todos las mañanas de los viernes de Cuaresma los policías topiles del ayuntamiento deben cambiar el <i>najkül</i> de los <i>markesantes</i>.</li> <li>Por la tarde, segunda procesión.</li> <li>Los topiles policías encabezan la procesión y sobre el rastro húmedo sobre el que pasan las personas y los santos, estos policías lanzan lirio acuático (<i>najkül</i>) sobre el piso.</li> </ul>	<p>Viernes 5</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Se toca el <i>narixiind</i> (igual que los viernes anteriores).</li> <li>Elaboración ritual de las velas para emplear en la fiesta de Cruz Verde del Mar Tileme (fiesta asociada a los pescadores y al <i>juez de los pescadores</i>).</li> <li>Con esta celebración se inicia el periodo prescrito para utilizar musicalmente a las <i>poj</i> / tortugas percutidas con un par de cuernos de venado /.</li> <li>En este día "nacen" los <i>tar</i> / enmascarados o negros / (personajes cuyo rostro social se haya borrado y son asociados a lo que está fuera del orden social).</li> <li>Tercera procesión, con los mismos gestos que los viernes precedentes.</li> </ul> <p>Viernes 12</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Se toca el <i>narixiind</i> (igual que los viernes anteriores).</li> <li>Cuarta procesión, mismo gestos.</li> </ul> <p>Sábado 13</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Fiesta de la Cruz Verde del Mar Tileme. Se desarrolla en la casa del mayordomo. Misma ritualidad y protocolo que todas las fiestas (presencia de todo el cabildo y de las autoridades de la iglesia, consumo de alimentos ceremoniales y mezcal, música de los <i>montsünd naab</i> (tambores, flautas y <i>poj</i>).</li> </ul>

---

MARZO

Domingo 14

- Cambio del cargo del *juez de los pescadores* (en el campanario). Hasta donde llega mi conocimiento, las funciones de este juez son dirimir las diferencias o querellas que pudieran surgir entre los pescadores. Durante el año que dure su cargo, el nuevo juez debe resguardar en su altar doméstico un juego de tambores (chico y grande) y un par de caparazones de tortuga con sus respectivos juegos de cuernos de venado (*poj*). Estos son los instrumentos de los *montsünd naab* y el juez debe proporcionarles estos instrumentos sólo en el contexto de esta fiesta. Todos los miércoles, sábados y domingos de todo el año, los instrumentos musicales reciben un cierto trato ritual ya que forman parte integral del altar doméstico del juez. En estos días (miércoles y sábados) se cambian las ofrendas florales y todo el altar debe sahumarse. Este gesto se hace en la iglesia, en la alcaldía y en los altares domésticos. El cargo del juez es rotativo entre las tres unidades políticas centrales de San Mateo (1ª, 2ª y 3ª secciones).

Lunes 15

- Con una procesión a la capilla del Mar Muerto (esto es, a la orilla norte de San Mateo), termina la fiesta de la Cruz Verde. Cantos de alabanzas de los *cantores* y música de los *montsünd naab*.

Miércoles 17

- Los suplentes de los dos alcaldes llevan cruces de madera a la orilla sur del pueblo (allí deben de permanecer 40 días después de la Semana Santa).

Viernes 19

- Se toca el *narixiind* (igual que los viernes anteriores).
- Quinta procesión, mismos gestos.

Sábado 20

- Los sacristanes lavan y pintan las pequeñas cruces empleadas en las procesiones. Dichas cruces permanecen todo el año en el costado norte de la iglesia de San Mateo.
- El pequeño grupo coporado de los *hermanos* (12 en total) bajan y lavan ritualmente una gran cruz de madera que se haya dentro de la iglesia. Esta agua es considerada como sagrada. El baño se realiza debajo del *markesante* que se haya justo afuera de la puerta principal de la iglesia (ver punto 5, tabla 3). El agua de este baño ritual es acarreada por mujeres viudas. En botellas de plástico las personas suelen recuperar parte de esta agua que se ha contagiado de la sacralidad de la cruz.

Domingo 21

- Se cubren las imágenes y las cruces de la iglesia. Este gesto se reproduce en los altares domésticos y en la alcaldía municipal, lugar en el que se hayan varias imágenes de santos.

Viernes 26

- Se toca el *narixiind* (igual que los viernes anteriores).
- Sexta procesión, mismos gestos.

Sábado 27

- Todos los varones con cargo en la iglesia hacen las palmas (*teat nit*) que se utilizarán el Domingo de Ramos.

---

RELACIÓN DE ACTIVIDADES  
SEMANA SANTA (del 28 de marzo al 4 de abril)

---

MARZO

Domingo 28

- Domingo de Ramos. Desde la ortodoxia católica, este día refiere el día en que Jesús entró a Jerusalén, después de haber pasado 40 días en el desierto. En San Mateo solamente se hace una procesión.

Lunes 29

- Elaboración ritual de las velas que habrán de emplearse durante toda la Semana Santa. Debe participar toda la estructura del gobierno tradicional. Cantos de los *cantores* y música de los *montsünd naab*.

Miércoles 31

- Se elaboran las extensiones de los *markesantes*, las cuales son unas estructuras de varas de madera, amaradas con mecates y adornadas con *najkül* y un frutillo oloroso llamado *coyol*. Esta es responsabilidad de los alcaldes y sus suplentes, es decir, las autoridades. Estos artefactos se guardan dentro de la iglesia.

- Se elaboran los *xoodis* / *judíos* / y se ponen dentro de la iglesia. Los *xoodis* son cuatro monigotes de paja, manos y cabeza de madera que representan a los *judíos/demonios* y uno de ellos representa a Poncio Pilatos. Tres de estos monigotes son elaborados por los tres topiles en cargo en la iglesia, y el *xoodi Pilatos* o *demonio* es construido por el comandante de los policías municipales.
- Por la noche se realiza el primer oficio de *tinieblas* dentro de la iglesia. Se tocan las campanas normales. Una pequeña orquesta de metales acompaña los cánticos en latín de los *cantores*.

ABRIL

Jueves 1

- Por la mañana, la imagen de San Nicolás Penitencia es sacada de la iglesia y se lleva al campanario, en donde se pone dentro de una pequeña casilla de petates. Al mismo tiempo se coloca al *xoodi-Pilatos* justo afuera del campanario, en claro signo de vigilancia.

## ABRIL

### Jueves 1

- Por la noche de este día debe tocarse el *grillo*, justo en la velación de San Nicolás Penitencia dentro del campanario.
- Al medio día se representa la *última cena* afuera de la alcaldía (ver punto 4, cuadro 3). Cristo es representado por el alcalde mayor. La representación es muy sencilla: Cristo y los 12 apóstoles se sientan a la mesa servida con frutas, chocolate y panes; pero la norma indica que no deben comer nada. Es una batalla contra la tentación de comer.
- Al atardecer los alcaldes y el presidente municipal entregan sus bastones de mando al párroco de la iglesia y las campanas dejarán de tocarse.
- Otrora, de este momento hasta el sábado siguiente, en el que son devueltos los bastones a las autoridades, reinaban los *reputados* (grupo que por sus abusos de poder fue suprimido por asamblea).
- Por la noche se montan las extensiones sobre los *markesantes* y uno de estos artefactos es reubicado, justo detrás del palacio municipal (ver punto 7, cuadro 3). Además, se siembran ramas de fresno a todo lo largo del trayecto de las procesiones.
- Segundo oficio de *tinieblas* dentro de la iglesia.
- Dentro de la iglesia se toca la *manchiük nimeech* / campana del Diablo o matraca /.
- El *sepulcro* o *santo entierro* (una urna de madera sobre la que yace una representación de Cristo muerto), y la pequeña estatuilla del *gallo* de madera que siempre acompaña al primero, se cambian de lugar: de la parte frontal norte a la parte media de la nave de la iglesia, justo al costado de la mesa en la que despacha el maestro de capilla.
- Niñas y mujeres adultas colocan grandes cantidades de pétalos de flores y flores enteras debajo del sepulcro.
- Por la tarde se representa *el santo entierro*. Se trata de una procesión que sigue el trayecto habitual (ver cuadro 3). Todo el cabildo debe participar. Una vez que el cortejo fúnebre pasa por el *markesante* del centro, los *xoodis* son llevados al *markesante* ubicado el punto 7 en el cuadro 3. Una vez que todo el cortejo pasa por éste último punto, los *xoodis* son quemados a orillas de la laguna *Kiriw* (ver punto 11, cuadro 3).
- Procesión nocturna en la cual se hace un rosario entre capilla y capilla.

### Sábado 3

- Se llama a misa con la matraca.
- Por la tarde se tocan las sagradas campanas, se hacen estallar cohetes en el cielo y se descubren las imágenes de la iglesia y de la alcaldía. La imágenes de los altares domésticos también se descubren.
- Los bastones de mando son devueltos a las autoridades.
- Por la noche se vela a la imagen de San José en el *calvario* y a la Virgen Dolorosa en la Casa del Pueblo. Los *montsünd naab* tocan en ambos lados, durante toda la noche.

### Domingo 4

- Domingo de pascua.
- La Semana Santa se cierra con una procesión matutina. Los santos que fueron velados en espacios diferentes durante la noche anterior, avanzan hacia un punto de encuentro. Este punto es justo el *markesante* del centro del pueblo (ver punto 6, cuadro 3). Pétalos de flores, sonidos de campanas, sonidos de la pequeña orquesta y la música de los *montsünd naab*. Es la apoteosis. La orquesta acompaña a la imagen femenina y los *montsünd* a la masculina. Ambas figuras se encuentran justo debajo del *markesante*, allí la gente las levanta y las imágenes se dan un *bese*, al tiempo que las mujeres les lanzan pétalos.
- En el contexto de la Semana Santa los *montsünd naab* solamente participan en la elaboración de las velas el Lunes Santo, en la velación nocturna de la noche anterior (sábado 3 en el 2010) y en esta procesión con la que se cierra la celebración de la Semana Santa.

### Viernes 2

- Se toca el *narixiind* (igual que los viernes anteriores).
- El santo que pasó la noche en el campanario es devuelto a la iglesia. Los cuatro *xoodis* / judíos o demonios, diablos /, se sacan de la iglesia y se amarran sobre cuatro postes que flanquean al *markesante* central (ver punto 6, cuadro 3).
- La procesión se llama con la *manchiük nimeech* / campana del Diablo /, la cual es tocada desde lo alto de la iglesia. Luego se hacen tres rondines en las calles principales del San Mateo tocando este artefacto. Los rondines se concluyen con ocho toques cortos de la matraca. La procesión se hace al medio día, con tres imágenes de santos: dos femeninas por el sur (acompañadas con matraca e instrumentos de metal), y una imagen masculina por el norte (sin ningún acompañamiento musical o sonoro). Ambas se encuentran en el *calvario* (ver punto 9, cuadro 3), en donde cada figura femenina es alzada en andas para simular que le dan 2 besos a la figura masculina; después de ello las tres imágenes regresan a la iglesia, siguiendo el sentido de las manecillas del reloj.

Esta es la secuencia de la celebración de la Cuaresma y la Semanas Santa. Como puede observarse, en general entre los huaves la Semana Santa se ciñe a las fechas y los gestos rituales señalados por la ortodoxia católica. Sin embargo, el telón de fondo de la ritualidad de todo este periodo, como se ha dicho, es la petición del agua de temporal. Una vez expuesto el contexto general en el cual son empleados los tres objetos sonoros que nos ocupan en este capítulo, revisemos cada uno de ellos por separado, centremos la atención en los sonidos producidos con ellos y, sobre todo, en los hechos simbólicos a los cuales refieren tanto los objetos como las expresiones sonoras producidos con ellos.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.



Dibujo 3. TOCADOR DE NARIXIIND.



## 2

EL NARIXIIND / VOZ DEL DIABLO /. Este objeto sonoro es una corneta de latón como las que emplean las bandas de guerra convencionales. Dado que no tiene pistones, los diferentes sonidos se producen a partir de los cambios de presión que el ejecutante ejerce sobre la boquilla. La embocadura puede ser de cobre o de latón y no es en forma de copa, sino plana. Su técnica de ejecución es singular: la boquilla no se posiciona en la parte central de los labios, sino hacia uno de los extremos de los mismos y la obtención de los sonidos es notable y explícitamente complicada, aún para los ejecutantes más experimentados. El *narixiind* solamente se emplea en dos momentos muy específicos del año: 1) en el combate ritual de *el juego del garabato* y 2) durante todas las noches de los viernes de Cuaresma. Cada uno de los dos eventos tiene sus propios toques y cada uno de estos, como veremos, tiene características particulares.

El *narixiind* en *el juego del garabato*. El juego del garabato es un combate ritual entre dos oponentes, quienes se confrontan el domingo anterior al Miércoles de Ceniza, es decir, el día de Carnestolendas. Tradicionalmente se enfrentaba un representante de los *mongot* o *topiles* de la alcaldía contra un *nench* / joven soltero /. En otro momento no muy lejano el cargo de *topil* era el escalafón más bajo a través del cual un individuo varón y casado debía comenzar su carrera dentro de la estructura cívico-religiosa. En este sentido el cargo de *topil* ya era parte del orden instituido. Por el contrario, y desde las concepciones locales de la persona, un individuo soltero en cierto modo es comprendido como incompleto y como alguien que está fuera del orden socialmente instituido. Los solteros no tienen derecho a participar en la estructura de gobierno. De modo que el simbolismo de fondo del juego del garabato, alude a la confrontación y/o tensión entre dos fuerzas opuestas, una asociada al orden y la otra al desorden ¿En qué sentido? Hacerse “hijo de dios” (Ramírez, 1987: 181-182), remite a la existencia implícita de un modelo ideal del ser social y en donde un individuo adquiere el estatuto de persona completa a partir de sus vínculos de parentesco consanguíneos y rituales, sobre todo por aquéllos que pasan por las alianzas matrimoniales y las relaciones de compadrazgo. Volvamos al juego del garabato.

En la actualidad la representación de este combate ha devenido casi en completo desuso. Hoy día su realización es más bien ocasional y en gran medida depende de los incentivos económicos que los participantes puedan recibir por parte del presidente municipal en turno. Pueden pasar varios años sin que se realice. El combate se desarrolla en el centro del pueblo (ver punto 13, cuadro 3), al costado de una cruz de madera dispuesta para el juego y adornada con los collares de flores con los que se adornan a los santos. El juego-combate se desarrolla en

presencia de todo el cuerpo de autoridades tradicionales. El juego consiste en un forcejeo que los dos contrincantes realizan a través de un artefacto denominado *cruz garabato*. Este artefacto es un palo de madera a cuya parte superior se le anexa un pequeño madero fuertemente amarrado con pabilo encerado. Entre este pequeño madero y el mago del garabato se forma una suerte de gancho en forma de equis (X). Durante el combate los contrincantes enganchan sus respectivos garabatos y tiran con fuerza cada cual hacía sí mismo y tratando de hacer que el contrincante rebese una línea imaginaria trazada en medio de ambos (ver Rubeo, 2000: 165 y 190; Millán, 2007: 143).

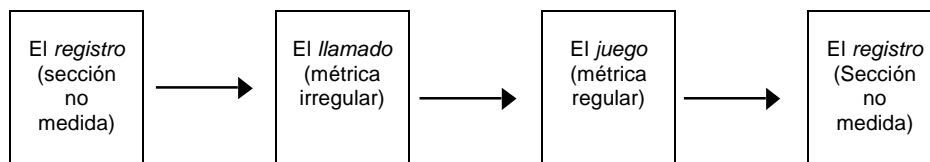
A diferencia del juego, el cual dura unos cuantos minutos, sus preparativos involucran varios días ya que las dos *cruz garabatos* que habrán de emplearse deben ser puestas al día y los contrincantes deben recibir las nociones elementales de cómo se forcejea. Por sencillo que parezca, combatir implica el manejo de una técnica corporal muy específica. Los especialistas del juego preparan los garabatos e instruyen por separado a cada uno de los dos grupos de quienes habrá de salir un solo representante. En el 2010 los policías del municipio ocuparon el lugar de los *topiles* y los encargados de la iglesia, el de los *monench* / los jóvenes solteros /. Todos los encargados de la iglesia eran casados, de modo que en realidad éstos sustituyeron al grupo de soleteros que en otro momento era nombrado para desempeñar varias actividades rituales dentro de este periodo.

De cada grupo se selecciona al más diestro y al más fuerte, a quien en cierto modo garantice que saldrá airoso del encuentro. Cada grupo es entrenado por un especialista sin denominación alguna en huave. Los preparativos de los grupos en realidad son ocasiones sociales en las que especialistas y neófitos interactúan en torno a conocimientos, experiencias y anécdotas sobre este ritual. Para los más jóvenes estas son las ocasiones que les permiten conocer de cerca y directamente las formas y las exégesis locales de la ritualidad.

Todo el juego es comprendido como un proceso cuyas fases son marcadas con diferentes piezas sonoro-musicales empleadas, localmente nominadas como *registro*, *llamado* y *juego*. Estas piezas son producidas con los siguientes instrumentos musicales y objetos sonoros: una pequeña flauta de carrizo, un par de tambores (uno grande y otro chico) y el *narixiind*. Los primeros instrumentos son tocados por los *montsünd naab*, mientras que el *narixiind* lo ejecutan principalmente los miembros de los *cantores*. Durante todo el combate los tambores proporcionan un basamento métrico-rítmico ininterrumpido sobre el que el tocador del *narixiind* y el flautista (*monind*) alternan sus intervenciones. ¿Cómo se produce este flujo métrico-rítmico y cómo se orquesta el conjunto? Revisemos brevemente cada una de las diferentes piezas (ver figura 7).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Figura 7  
FASES DEL JUEGO DEL GARABATO Y SECCIONES EN QUE INTERVIENE CADA TOCADOR DE INSTRUMENTO U OBJETO SONORO



---

Tocador de *narixiind*.

---

*Monind* / flautista /.

---

Basamento métrico rítmico de los *montsünd naab* / los tocadores de tambores /.

---

El *registro*. La apertura y el cierre de todo el evento lo realiza del tocador de *narixiind* y esto lo hace con una sección llamada *registro*. Esta sección es *no-medida*, es decir, que en su realización el tocador no se rige por una pulsación isócrona y constante tomada como unidad de medida de tiempo. La ausencia de una pulsación constante hace que el resultado global sea más bien heterorrítmico. Sin embargo, los registros no son secciones desordenadas. Por el contrario, para cada instrumento u objeto sonoro que intervenga en el registro, existe un orden de entradas, alternancias y salidas, invariable: el *narixiind* lanza el registro, inmediatamente después interviene el *nadam naab* / tambor grande /, realiza golpes espaciados y luego cede el turno al *nine naab* / tambor chico /, el cual también hace golpes espaciados. El tambor grande puede reaparecer hacia la parte final de todo el registro y los dos tambores hacen una especie de *accelerando* (ver cuadro-partitura 6).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro-partitura 6  
VERSIÓN CANTADA DEL REGISTRO DEL *NARIXIIND*

Lento.

N  
Tch  
Tg

N = la versión cantada del *narixiind*.

Tch = tambor chico.

Tg = tambor grande.

**El toque del registro.**

- Para ciertas ocasiones, como la del juego del *garabato*, los huaves ensayan el repertorio que habrán de utilizar. Estas ocasiones son relevantes ya que aquí los especialistas explicitan ideas y categorías relativas a su saber hacer. En este caso, los toques del *narixiind* son enseñados a los aprendices, cantándoseles.
- Este hecho delata que los toques que se hacen con este objeto sonoro en realidad se realizan teniendo en mente enunciados melódicos específicos. Dicho de otro modo, las realizaciones de los toques parten del conocimiento de un referente melódico *modelo*.
- Ahora, las versiones cantadas de los toques con *narixiind* en realidad se alejan bastante del resultado acústico de las realizaciones. Por lo tanto, en esta partitura se representa la versión modelo que el ejecutante tiene en mente a la hora de hacer el toque del *registro*.
- El registro se compone de 4 pequeños enunciados (A, B, C, D), claramente segmentados a partir de silencios cuyas prolongaciones son variables. El silencio del enunciado C, hacia la parte final, así como el de la parte intermedia de D, más bien corresponden a respiraciones cortas.

**Los tambores.**

- Las realizaciones de los registros son mucho muy variables en el caso de los tambores. Los únicos aspectos que restan como elementos estructurantes de estas secciones, son: 1) el orden de alternancias, 2) el acomodamiento espaciado de la figura rítmica, 3) la aceleración hacia la parte final de cada intervención y 4) el cierre con 5, 7 o más golpes, el último de los cuales es conclusivamente acentuado. Por lo tanto, lo que se presenta en la partitura es una de varias realizaciones posibles.
- En los registros el tambor grande puede reaparecer hacia la parte final y en cierto modo intentando acoplarse con el tambor chico o alternando con él, en la parte en la que se acelera. En cualquiera de los casos cuando esto sucede las realizaciones de los dos *montsüd naab* / tocadores de tambor /, nunca son coincidentes.
- Por lo tanto, los *registros* son secciones claramente heterorrítmicas y sobre todo son secciones contrastantes con las dos melodías que hace el *monind* / el flautista / y los toques que realiza el tocador del *narixiind*.

El registro de entrada y de salida contrasta con la parte del *llamado* y el *juego*, partes que son *medidas* pero que, como veremos, cada una de ellas está sujeta a diferentes formas de organización del tiempo musical. Antes de abordar este aspecto, es importante recordar que en todas las músicas ceremoniales de la sociedad huave la melodía es jerárquicamente más importante que las percusiones, cuando las hay. Por otro lado, en las piezas empleadas para el juego ritual del garabato, los tambores solamente proporcionan un basamento métrico-rítmico y quienes hacen las líneas melódicas se incorporan, poco más o menos, en la parte que mejor les acomode. Así, dicha base métrico-rítmica funciona como una suerte de flujo, el cual puede ser reajustado por los *montsünd naab*, en curso de ejecución y en función de las variaciones no intencionales que imprime cada uno de los responsables de hacer la melodía o el toque, cuando se trata del *narixiind*. Inmediatamente después de que se ha realizado el registro, el tocador del tambor chico empieza a marcar un patrón rítmico sobre el que habrán de montarse las realizaciones de quien toque el tambor grande.

El *llamado*. Es muy probable que en esta sección el flujo métrico-rítmico se realice desde una manera muy particular de contar el tiempo musical, conocida en la literatura etnomusicológica como formas *aksak* (Brailoiu, 1973 [1949], 1973 [1951]; Arom, 2004; Cler, 1994). Antes de abordar este aspecto, recordemos que el juego del garabato ha venido casi en completo desuso, lo cual implica que los tocadores de tambores más jóvenes, en realidad tengan muy pocas ocasiones en las que puedan practicar las piezas que acompañan al juego. A diferencia de lo que sucede con otros repertorios muy utilizados por estos músicos, al realizar las piezas para el garabato los *montsünd naab* no tienen en mente de manera estricta un mismo patrón métrico-rítmico, hecho que se traduce en notables dificultades al realizar las piezas y en constantes llamados al orden (por lo menos esto es lo que sucede en los ensayos). Como se anotó en el capítulo tres, la mayoría de los repertorios de los *montsünd naab* se rigen por el principio métrico de una *pulsación* isócrona, tomada como unidad de medida y por una *periodicidad* casi siempre regular. De este modo el posible uso de formas *aksak* en realidad sería una excepción que, hasta donde llega mi conocimiento, solamente sucedería en tres piezas de la totalidad del repertorio de estos músicos, dos de ellas empleadas en esta ocasión ritual.

En las músicas basadas en formas *aksak* el referente métrico no es una pulsación isócrona tomada como unidad de medida. En estas formas la percepción y la organización y del tiempo musical se rige por otra lógica. En las formas *aksak* lo que importa es la combinación y el acomodamiento de valores binarios y ternarios, así como el número global de valores fundamentales de un motivo métrico-rítmico, o *aksak*; por ejemplo:  $3+2+2 = 7$  valores fundamentales (♩). Simha Arom nos habla

de la existencia de dos *aksak* matriz ( $3+2 = 5$  y  $3+2+2 = 7$ ), sobre la base de los cuales pueden construirse diferentes *aksak* cuyas extensiones variarían en función de la intercalación y adición de valores binarios (2) o ternarios (3). Esto generaría múltiples acomodamientos y figuras de diferentes extensiones (Arom, 2004: 23). A diferencia de las músicas que se rigen por una pulsación isócrona constante, en donde el referente métrico primario precisamente es la pulsación, en las músicas que emplean formas *aksak*, la forma *aksak* empleada constituye el referente métrico-rítmico sobre el que se desarrolla la articulación melódica y rítmica.

Como se anotó, la parte del *llamado* parece realizarse desde una concepción *aksak* del tiempo. Pero, como se trata de un repertorio poco practicado y como la edad y la experiencia de los *montsünd naab* que intervienen es disímbola, entre ellos no parecen compartir de manera rigurosa un mismo referente métrico-rítmico (*aksak*) sobre la base del cual se realice el flujo métrico-rítmico de las percusiones. Esta incompatibilidad, y por lo tanto esta dificultad en la realización de las piezas, es mucho más evidente cuando interviene el flautista. Veamos primero la parte en la que interviene el *narixiind*. Inmediatamente después de que se hace el *registro* el tambor chico empieza a marcar un patrón métrico-rítmico que trata de establecer. En este trance la intervención de quien toca el tambor grande es clave, ya que los dos golpes que realiza corresponden a la relación 2+3. Conforme al análisis de los ensayos del juego del garabato, los dos patrones que tienden a establecerse son  $3+3+3+2+3$  y  $3+3+2+3$ , y en donde los golpes del tambor grande corresponden justamente a las dos últimas unidades (2+3) de cada figura, de los cuales el segundo golpe es acentuado (ver cuadro-partitura 7).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro-partitura 7  
VERSIÓN CANTADA DEL LLAMADO DEL JUEGO DEL GARABATO (NARIXIIND)

- La partitura se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.
- Al igual que la partitura 6 esta corresponde a la versión cantada y conviene recordar que *entre el referente melódico que tiene el tocador en mente y el resultado acústico final del toque, existe una distancia muy considerable*. Aún así, en las realizaciones de los tocadores es posible reconocer elementos formales que permiten validar que efectivamente quien toca el *narixiind* se está apoyando en una referente melódico que tiene en mente.
- Por otro lado, evidentemente entre la versión cantada y los patrones métrico-rítmicos que establecen los tocadores de tambores, no existe una correspondencia métrica estricta.
- Aquí predomina el patrón 3+3+2+3 (♩ = 260-270).
- Este toque se compone de 4 pequeños enunciados (A, B, C y D). El tocador de *narixiind* hace una realización completa del toque y cede el turno al flautista quien, a su vez, cederá nuevamente el turno al tocador del *narixiind* para que vuelva a realizar este mismo toque.

Los golpes del tambor grande no solamente son importantes debido a su sonoridad, los cuales, por cierto son muy fuertes. En curso de ejecución del *llamado* quien toca el tambor chico hace figuras rítmicas ternarias hasta que observa que el tocador del tambor grande percutirá el valor 2, seguido del 3 (2+3). Así, *la relación 2+3 funciona como una figura que a los tocadores de tambor les sirve como un punto de orientación*. Recordemos que, como se anotó líneas atrás, tanto el tocador de *narixiind* como el flautista se incorporan poco más o menos donde les resulte cómodo. Esto ocasiona que, ciñéndose a la enunciación melódica, los tocadores de tambores deban reajustar el emplazamiento de la relación 2+3. De modo que quien toca el tambor grande busca hacer coincidir sus intervenciones sobre todo con las partes conclusivas de los enunciados que hace tanto el flautista como el tocador de *narixiind* (ver cuadro-partitura 8).



**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro-Partitura 8  
LLAMADO PARA EL JUEGO DEL GARABATO EN LA FLAUTA

♩ = 260-270

REGISTRO (entrada y salida)      A      B

- Aquí se muestran 3 realizaciones de la intervención del *monind* / tocador de flauta de carrizo / (R1, R2 y R3). Los números debajo del pentagrama indican si la unidad métrica es binaria o ternaria. Entre paréntesis se indican las figuras que percute el tambor grande.
- Patrones métrico-rítmicos recurrentes:

- |                   |      |                                   |
|-------------------|------|-----------------------------------|
| (a) 3+3+2+3       | (11) | ← Valores operacionales minimales |
| (b) 3+3+2+3+2+3   | (16) |                                   |
| (c) 3+3+3+2+3     | (14) |                                   |
| (d) 3+3+3+2+3+2+3 | (19) |                                   |

- También suceden acomodamientos de valores como los que se observan hacia la parte final de los dos enunciados A de R3. En ambos enunciados prevalece el patrón (a), seguido de una relación 3+(2)+(3), en donde las dos últimas unidades corresponden a la percusión del tambor grande. En relación a los patrones (b) y (d) la reiteración de la relación 2+3 funciona como una suerte de remate de todo el enunciado.
- Patrón métrico-rítmico del tambor chico:

♩ = 260-270

D D I D D I D D I D I D D I

- La intervención del flautista se compone de un enunciado que funciona como una suerte de *registro* o introducción, el cual es seguido de 2 enunciados breves cada uno de los cuales se repite 2 veces; se cierra con el mismo registro con el que se abre.
- En la columna izquierda se muestra la relación de los patrones métrico-rítmicos que son más recurrentes, pero no exclusivos, ya que los percusionistas pueden adherir o intercalar valores diferentes (unidades binarias o ternarias). Es decir, quien está a cargo del tambor chico puede quedarse marcando figuras ternarias y esperar el momento en que el otro músico realice la relación 2+3 para seguirlo inmediatamente y ajustar así su realización.

- En principio este patrón sí admitiría una pulsación isócrona a subdivisión binaria y emplazada cada dos unidades minimales. Sin embargo esa "pulsación" no es el referente métrico de los tocadores de tambor, sino, precisamente, el patrón métrico-rítmico que en este caso correspondería a lo que Simha Arom llama un *pseudo aksak* (2004: 32).

En el *llamado*, flauta y *narixiind* se alternan sobre la base del flujo métrico-rítmico constante, pero la sucesión de una intervención y la otra es irregular, de modo que el flautista puede intervenir inmediatamente después del *narixiind* o puede dejar pasar varias segundos antes de hacerlo. Cuando sucede esto último se generan especies de “pausas” completamente circunstanciales y en las que *los tocadores de los tambores tienden a estandarizar los patrones 3+3+3+2+3 o 3+3+2+3, con una mayor recurrencia del último*. Es probable que la tendencia a estandarizar estos patrones en cierto modo indique que estos se hallan a la base. De modo que, poco más o menos, *narixiind* y flauta intervienen en algún punto del flujo pero sin importar verdaderamente dónde. Esto es lo que ocasiona que los *montsünd naab* reajusten sus realizaciones intercalando o adhiriendo valores. En este trance el emplazamiento de la relación 2+3, como se ha visto, es clave. Mientras dure la ejecución dicho reajuste es permanente y sobre todo atiende a lo que hace el flautista ya que la enunciación del tocador del *narixiind*, si bien se basa en un modelo ideal, en realidad es mucho más libre.

El *juego*. Este es el momento más relevante de todo el proceso y se marca con una pieza que contrasta notablemente con la sección anterior. Cuando cada uno de los jugadores o competidores acomoda la cruz garabato en su mano, los tocadores de tambor marcan otro patrón métrico-rítmico y sobre el cual se realizan dos melodías, una de ellas denominada como *son* (la del flautista) y la otra como *juego* (la del *narixiind*). El patrón métrico-rítmico de toda esta sección sí se rige por una pulsación y los *montsünd naab* encuentran menos dificultades a la hora de realizarlo. Es muy probable que esto se deba a que casi en la totalidad de sus repertorios estos músicos no emplean formas *aksak*, como en la sección precedente del *llamado*, sino que hacen de la *pulsación isócrona*, sea esta a subdivisión binaria o ternaria, y de *periodos* en general regulares, las piedras métrico-angulares de su quehacer musical. Los músicos más jóvenes están mucho más habituados con estas últimas formas de concebir, percibir y organizar el tiempo musical, siendo las pocas piezas probablemente basadas en formas *aksak*, más bien la excepción (ver cuadro-partituras 9) <sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Todos los materiales empleados para el análisis de *el juego del garabato*, fueron obtenidos en el 2010, fecha de mi mayor estancia de campo y fecha en la que se realizó el juego, después de cerca de 10 años de no realizarse. Músicos y especialistas rituales –como los organizadores del juego– constantemente manifiestan su desaliento de frente al poco o nulo apoyo económico que reciben por parte de la administración municipal. Otrora, ninguno de estos servicios pasaba por remuneración económica alguna. Eran formas de participación social inscritas en la práctica de la religión consuetudinaria.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro-partituras 9

PIEZAS DE LA SECCIÓN DEL *JUEGO DEL COMBATE RITUAL DEL GARABATO (NARIXIIND Y FLAUTA)*

**Narixiind (versión cantada)**

- La partitura se lee de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.
- La pieza se compone de 4 pequeños enunciados (A, B, C y D) claramente segmentados a partir de los silencios de octavo.
- El enunciado A es exactamente el mismo que el enunciado A del *registro* (ver cuadro-partitura 5).
- El enunciado B en realidad es una progresión melódica compuesta por dos partes separadas por un silencio de octavo y en donde la primera parte funge como modelo.
- Como puede advertirse, A comparte parte del material melódico con C.
- El enunciado D, tiene una intención notablemente conclusiva y también aparece en el *registro* (ver cuadro-partitura 5).
- El resultado final de las realizaciones del *narixiind* en realidad guarda poca similitud con la versión cantada. Lo importante es reiterar que a la hora de ejecutar el *narixiind* el tocador tiene en mente un referente modelo, es decir, la versión cantada.

**Flauta**

Tg = Tambor grande.

- La partitura se lee de arriba hacia a bajo y de izquierda a derecha.
- Si bien esta pieza se rige por una acentuación constante y regular, en esta transcripción las barras de compas entre sistemas indican la extensión de un periodo de tiempo. En la parte superior del primer sistema, con una plica, se indica el referente métrico angular, es decir, la pulsación. Reiteremos que la pulsación es el referente métrico a partir del cual los *montsünd naab* se orquestan y elaboran su discurso musical.
- Las realizaciones rítmicas del tambor grande les permite construir una estructura métrica a la cual se sujeta el tambor chico y sobre la cual se realizan los enunciados melódicos. Dicho de otro modo, los golpes del tambor grande delatan la extensión del *periodo*, que en este caso es de cuatro pulsaciones a subdivisión binaria. Como podemos observar tanto el flautista como el tocador del tambor chico emplean figuras rítmicas ternarias, pero sobre una base métrica binaria.
- La pieza se compone de 5 pequeños enunciados melódicos (A, B, C, D y E), de los cuales A es una suerte de registro de entrada. Los enunciados C y D se lanzan siempre a contratiempo, en coincidencia con los golpes de los tambores.
- El patrón métrico rítmico de los tambores:

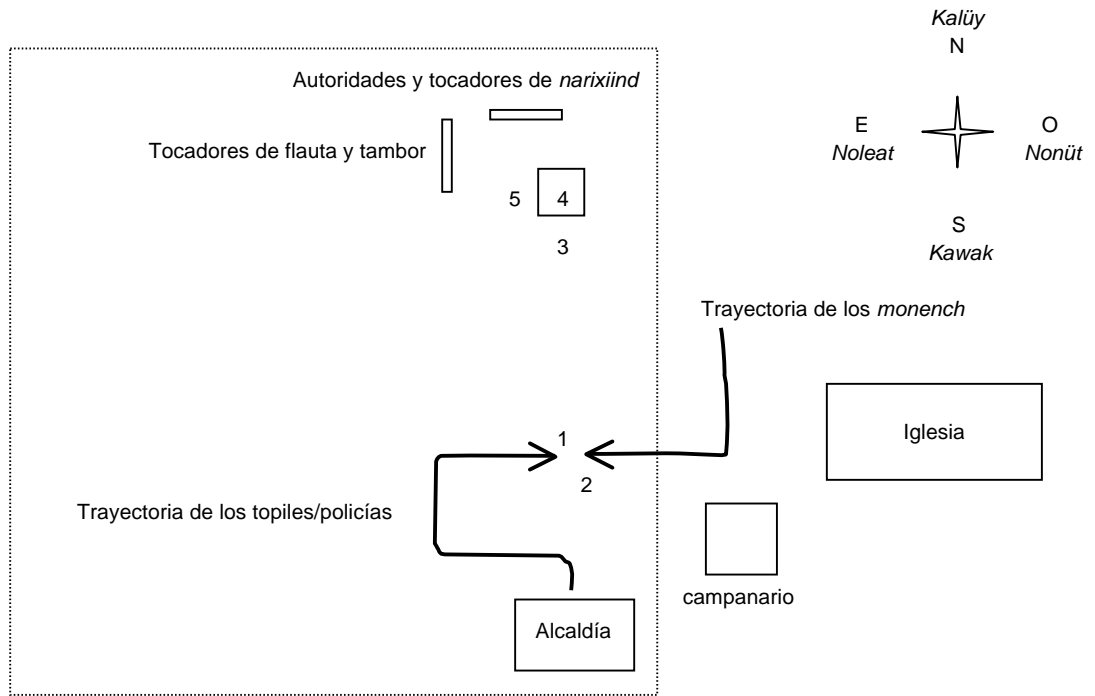
P = pulsación.  
Tch = tambor chico.  
Tg = tambor grande.

- A este patrón métrico del Tch localmente se le denomina con la palabra en español de *corrido*. Sin embargo esta categoría local no es privativa de este patrón, también se utiliza para designa otros patrones métrico-rítmicos.

Como se anotó en el cuadro-partitura nueve, toda la estructura métrica sobre la que se hacen las piezas para el juego, incluidos los toques del *narixiind*, corresponde a un periodo de cuatro pulsaciones a subdivisión binaria. En esta estructura los golpes del tambor grande sustentan toda la armadura métrica. Un emplazamiento erróneo de estos golpes se traduce en una micro situación de incertidumbre y desorden que los músicos buscan remontar rápidamente. El objetivo es orquestarse *najneaj* / bien /, parejo. No hay que olvidar que se trata de ocasiones rituales y que el desempeño positivo de los *montsünd naab* y los tocadores de *narixiind*, es un factor clave en el desarrollo de todo el evento. Por otro lado, es importante señalar que en los preparativos y los ensayos de todo el juego, se explicitaron las diferentes partes y los componentes del proceso. Sin embargo, para todos los involucrados en el juego, los ensayos solamente fueron una orientación y el curso del evento varió considerablemente. Veamos ahora el desarrollo de este evento (ver figura 8 y cuadro 5).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Figura 8  
EL ESPACIO DEL JUEGO DEL GARABATO (EL CENTRO DEL PUEBLO)



Una vez que llegan al punto de encuentro los dos jugadores se toman del hombro y al mismo tiempo trazan sobre el piso una serie de cruces, las cuales se hacen en el orden y en los espacios señalados como 1, 2, 3, 4 y 5.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro 5

COMPARATIVO DEL PROCESO DEL JUEGO DEL GARABATO EN LOS ENSAYOS Y EN EL EVENTO

MODELO IDEAL DEL PROCESO (ENSAYOS)	DESARROLLO DEL EVENTO
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Durante los ensayos, los especialistas preparan la cruz garabato, adiestran sobre la técnica corporal, e indican la manera y los puntos en que los dos jugadores debían hacer la señal de la cruz, con los garabatos y en el piso.</li> <li>2. Por su parte, el tocador de <i>narixiind</i> repasa junto con los <i>montsünd naab</i> los toques, las piezas y la secuencia general del evento.</li> <li>3. Estos fueron los momentos: registro del <i>narixiind</i> (de inicio).</li> <li>4. El llamado con <i>narixiind</i>.</li> <li>5. El llamado con la flauta.</li> <li>6. Se alternan los llamados entre <i>narixiind</i> y flauta.</li> <li>7. Inicio del <i>juego</i>. El <i>narixiind</i> hace el son para el juego (la señal es cuando los jugadores se acomodan la cruz garabato en su mano).</li> <li>8. Los <i>montsünd naab</i> marcan este momento con otro patrón métrico-rítmico, claramente sujeto a una pulsación.</li> <li>9. El flautista hace el son del juego.</li> <li>10. El <i>narixiind</i> hace la pieza del juego.</li> <li>11. El flautista y el tocador de <i>narixiind</i> se alternan, una vez cada uno.</li> <li>12. El <i>tocador de narixiind</i> hace <i>registro</i> de salida.</li> <li>13. Final del evento.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los <i>montsünd naab</i> hacen todo el protocolo de movilidad de autoridades tradicionales, tocando la pieza especialmente empleada para ello. Se desplazan de afuera de la iglesia a la alcaldía y luego hasta el punto indicado en la figura 7. Los <i>montsünd naab</i> y el tocador de <i>narixiind</i> se posicionan a un costado de las autoridades.</li> <li>2. Mientras esperan, los <i>montsünd naab</i> tocan piezas específicas para el evento. Las autoridades ya se hallan instaladas para presenciar el juego, y se espera la aparición pública de los grupos opuestos (los <i>monliuy teampoots</i> representado a los <i>monench</i> y los policías municipales representado a los topiles).</li> <li>3. Un grupo de tocadores de tambor grande –socialmente no reconocidos como <i>montsünd naab</i>, tocan a pulso relativamente constante, pero sin un patrón rítmico preciso. Esto los hacen desde la puerta del atrio de la iglesia. En el 2010, este grupo fue conformado por los presos ocasionales de la cárcel municipal. En otro momento este tambor lo tocaban los mismos <i>monench</i> (ver Rubeo, 2000: 166) o solteros.</li> <li>4. Las personas se congregan en el centro del pueblo, expectantes, con cierta distancia, pero se congregan.</li> <li>5. Registro del <i>narixiind</i>.</li> <li>6. Se inicia la parte del <i>llamado</i>, sobre la base métrico-rítmica de los tambores alternan sus participaciones dos tocadores de <i>narixiind</i> y el tocador de la <i>nine ind</i> / flauta chica / (los dos tocadores de <i>narixiind</i> se alternan, una y una vez).</li> <li>7. El grupo que toca el tambor grande y que acompaña el desplazamiento de los <i>monench</i> no deja de tocar.</li> <li>8. Un grupo sale de la iglesia (los “solteros”) y otro de la alcaldía (los topiles policía).</li> <li>9. Los dos grupos avanzan lentamente en una suerte vaivén; finalmente se encuentran justo en el punto 1 de figura 7. Rápidamente cada uno de los grupos “presenta” a quien habrá de jugar por su bando, los dos jugadores se colocan hombro a hombro e inician un gesto significativo: en puntos específicos marcan la señal de la cruz (frente a la cruz especialmente dispuesta para el juego y frente a la alcaldía, puntos 5 y 2 de figura 7). Una vez que han marcado las señales de la cruz, los jugadores se colocan al costado de sur de la cruz. Cada uno de ellos enrolla la especie de bandera que fue cosida sobre el garabato; se posicionan el garabato y se alistan.</li> <li>10. Los tocadores de tambor que no son los <i>montsünd naab</i> se colocan al lado este de la cruz dispuesta en el centro y no dejan de tocar a pulso constante, pero sin un patrón rítmico específico.</li> <li>11. El flautista había iniciado la parte correspondiente al registro del <i>llamado</i>, se percata de que los jugadores ya se hayan listos e inmediatamente –interrumpiendo la pieza del llamado– da inicio a la pieza del <i>juego</i>.</li> <li>12. Inicio del juego. Los contrincantes forcejean por un periodo de un minuto; a orden expresa del especialista que los entrenó durante una semana, los jugadores intercambian de posición (uno al este, el otro al oeste)</li> <li>13. El flautista hace son del juego.</li> <li>14. El <i>narixiind</i> toca el son del juego.</li> <li>15. Hay una suerte de confusión, los participantes –compañeros de los jugadores– no saben qué hacer. El especialista da por concluido el juego, pero no queda claro cuál de los contrincantes se impuso al otro.</li> <li>16. El <i>narixiind</i> hace registro de salida.</li> <li>17. Se retiran los contrincantes.</li> <li>18. Cohetes en el cielo. Fin.</li> </ol>

Sobre el evento, su simbolismo y su relación con el sonido. ¿Cuáles son algunos de los significados de el juego del garabato? Se ha insistido en que el ciclo ceremonial huave localmente es comprendido como un todo cuyos componentes guardan una relación entre sí. Periodos ceremoniales enteros o celebraciones y fiestas específicas segmentan la percepción local del flujo del tiempo. Al la vez, localmente se traza una relación entre algunos de estos componentes festivo-ceremoniales y los dos periodos estacionales (lluvias / secas), que directamente inciden en las actividades económico productivas de la gran mayoría de las familias de la barra.

Así, el juego del garabato se inscribe dentro del gran periodo del año en el cual no llueve, hecho que implica que estancos y lagunas próximas a los principales poblados se des sequen por completo. En principio, hoy día la desecación periódica ofrece pastizales naturales para la engorda de ganado principalmente caprino, pero no toda las familias poseen estos bienes que pueden poner a la venta para monetizarse y adquirir otros bienes si las necesidades económicas lo imponen. Durante el periodo de secas el producto pesquero escasea y la economía de las familias que dependen de esta actividad, merma muy considerablemente. Al descender la productividad pesquera en realidad la economía de la toda sociedad se ve mermada, ya que la extracción de camarón en las grandes lagunas constituye uno de los principales motores de la economía de la sociedad en su conjunto.

En este sentido, es comprensible por qué para los más apegados a la religión consuetudinaria, y probablemente para las familias más afectadas por una sequía prolongada, es de vital importancia la realización de las peticiones de lluvia que habrán de sucederse durante el gran periodo ceremonial de la Cuaresma. De este modo, el juego del garabato *marca* (o *marcaba*) el inicio de la Cuaresma y, con ello, el periodo ceremonial en que las actividades rituales tienen como objetivo de fondo solicitar agua de temporal. No deja de ser relevante que, otrora, cuando este combate ritual se practicó con regularidad, *el inicio de este periodo se marcara con un sonido singular y sobre todo diferente o contrastante, en relación a los sonidos habituales*. El *narixiind* tiene un sonido potente y sus toques ululantes en ningún sentido pasan desapercibidos para cualquiera que se encuentre relativamente cerca de la fuente sonora. Dado que su sonido acapara notablemente la atención, es razonable pensar que *la audición de sus toques haya sido y sea una expresión sonora que la escucha local abstraer del entorno y del fondo sonoro de la vida cotidiana*.

En este sentido, el uso del *narixiind* en el juego del garabato correspondería a un sonido símbolo que estaría indicando el inicio de la Cuaresma y dentro de esta,

más que la dramatización de Jesús en el desierto, lo que el inicio de la Cuaresma pone de relieve en el contexto local, es el inicio del primer ciclo de peticiones de lluvia. Si desde este sistema de representaciones el agua de temporal ha de solicitarse a los númenes que la detentan, los *naguales*, para solicitarla y ser merecedor de ella se debe estar en orden. En este sentido en el juego del garabato se asiste a la representación pública del forcejeo ritual entre dos elementos opuestos: uno asociado al orden y otro al desorden o al peligro. Un *topil-policía* se enfrenta a la fuerza de un *nench* / joven soltero /. ¿Pero cómo se conjugan los elementos temáticos del orden socialmente instituido, las fuerzas asociadas al desorden y el sonido?

Si bien no hay evidencia etnográfica que permita decir con toda contundencia que el sonido del *narixiind* se encuentra directamente asociado a los *monench* / los solteros /, sí puede plantearse que, por el contrario, los sonidos musicales producidos por los *montsünd naab* (tocadores de flauta y tambores) se hayan directamente relacionados con la autoridad tradicional y el orden socialmente instituido a través de la representación de los ancestros (los *naguales*). Recordemos que en otro momento los *monench* constituían un grupo de solteros expresamente designado para participar durante todo el periodo de Cuaresma y Semana Santa, y desempeñando actividades rituales como la del juego-combate del garabato, precisamente (Rubeo, 2000: 166). Además, los solteros aún son considerados como individuos mayormente expuestos a lo nefasto y a la influencia del Diablo, en tanto que carecen de la doctrina católica completa; específicamente del sacramento del matrimonio (ver Ramírez, 1987: 15, 41, 113). Según Veneranda Rubeo, en el juego del garabato los *monench* desafían a las autoridades legítimas a través del combate ritual (2000: 166-167; y ver Ramírez, 1987: 143). Los *monench* / los solteros /, son por lo tanto personas incompletas (Rubeo, 2000: 192), individuos “como animales” (Signorini, 1979: 39) y por lo tanto fuera del orden social legitimado. Al respecto, Saúl Millán nos dice: “A diferencia de los *monench*, cuya condición célibe los exime de los nombramientos públicos, los *mongot* [topiles del municipio] son en cambio representantes de un sector social que ha accedido a las funciones públicas a partir del matrimonio” (2007: 143).

Como vimos, la idea del forcejeo, desafío y tensión entre el poder socialmente instituido en las figuras de las autoridades tradicionales y la fuerza desordenante de los solteros, encuentra su correlato en los aspectos sonoros que dramatizan e intensifican la representación del combate ritual. Por un lado, el sonido metálico y ululante del *narixiind* contrasta notablemente con el timbre sobreagudo de la pequeña flauta de carrizo. Mientras que los dibujos melódicos del primero más bien son difusos, los de la flauta son mucho más claros. Como hemos visto, el



tocador de *narixiind* y el flautista alternan sus intervenciones, pero sobre la base de un flujo métrico-rítmico que por los menos en una de sus secciones (*llamado*), es impreciso en relación comparativa con los patrones métrico-rítmicos de las percusiones casi de la totalidad de los repertorios de los *montsünd naab*. De otro modo, a diferencia de las piezas que se rigen por una pulsación isócrona y por una periodicidad las más de las veces regular, las características métrico-rítmicas de los patrones empleados por los tocadores de los tambores en el *llamado*, son irregulares y es muy probable que *esta irregularidad en gran medida contribuya a generar tensión en el escucha, sobre todo cuando se está habituado a escuchar y a sentir patrones métrico rítmicos regulares, así como acoplamientos estrictos entre las fuentes sonoras* (esto es, acoplamiento entre la línea melódica y las distintas percusiones).

En el desarrollo del evento, esta tensión sonora cede cuando inicia el *combate*, es decir, propiamente el forcejeo entre el topil y el *nench*. En el momento preciso en que inicia el forcejeo los *montsünd naab* realizan el patrón de cuatro pulsos a subdivisión binaria que hemos visto en el cuadro-partitura nueve. Como se apuntó, la escucha local está mucho más acostumbrada a este tipo de discursos musicales con una acentuación regular. Si embargo, la tensión cede hasta cierto punto, toda vez que el grupo de tocadores de un tambor que acompañó a quienes ocuparon el lugar de los *monench*, no dejó de tocar a todo lo largo del evento. Si bien, estos últimos tocaron a pulso constante, la intención más bien fue tocar ininterrumpidamente y sin patrones de acentuación regulares. Además, evidentemente no fue fortuito que el grupo de tocadores de este tambor haya sido reclutado de entre los presos municipales y que, como señala Veneranda Rubeo (2000: 166), en otro momento los responsables de tocar este tambor precisamente eran los *monench*, es decir, el grupo de personas cuya soltería socialmente era comprendida como una condición anómala, irregular y más expuesta al peligro. Así, el toque de tambor que los presos-“*monench*” realizaron durante el evento, en realidad acaparó notablemente la atención de la concurrencia y sin duda contribuyó a generar un ambiente sonoro distinto al de la vida cotidiana y de cierto modo tenso. Para el transeúnte casual, la escucha simultánea de los diferentes discursos sonoro-musicales bien pudo indicarle que algo distinto, fuera del orden de lo ordinario, estaba sucediendo allí, justo en el centro de la comunidad madre de San Mateo. Como veremos a continuación, el sonido del *narixiind* localmente es asociado a una imagen muy particular del Diablo, al tiempo que los discursos musicales de los *montsünd naab*, como se ha dicho, son asociados a las autoridades tradicionales y en cierto modo al poder ordenador de los naguales. En otro momento, si la fuerza de los *monench* se imponía en el combate ritual del garabato, semidesnudos y embarrados de lodo, los vencedores recorrían las

calles más distanciadas del centro de San Mateo, pintando las caras de los transeúntes (Rubeo, 2000: 166). La Cuaresma había iniciado.

El sonido del *narixiind* en los viernes de Cuaresma y Semana Santa. El *narixiind* lo tocan los miembros de los *cantores* y algunas otras personas interesadas en hacerlo. Durante estos periodos solamente se realiza un toque, espaciadamente y en diferentes partes la iglesia, desde la media noche de los jueves hasta el amanecer de todos los viernes de Cuaresma y Semana Santa <sup>5</sup>.

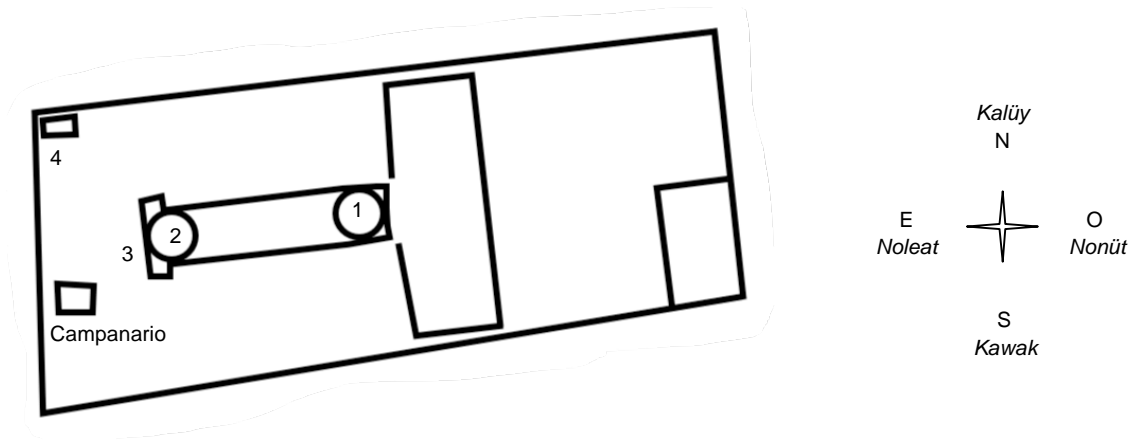
La ejecución de este objeto sonoro se rige por el siguiente orden estricto: 1) tres tandas de tres toques en lo alto de la bóveda oeste de la iglesia y viendo hacia el oeste (punto 1, ver figura 9); 2) tres tandas de tres toques a un costado de la bóveda este y viendo hacia el este (punto 2); 3) se alternan tandas de tres toques en el quicio de la puerta principal de la iglesia con tres toques en el costado norte del atrio (puntos 3 y 4 de figura 9); esta alternancia se repite tres veces; 4) un toque en el costado norte (punto 4, figura 9) seguido de la primera llamada de las campanas al rosario matutino. En este momento se abren las puertas de la iglesia, se encienden las grandes velas ciriales y a las imágenes se les prenden veladoras. Hasta este momento toda la iglesia ha permanecido cerrada y en penumbras. Una vez que ha iniciado el rosario el *narixiind* se toca tres veces en el quicio de la puerta (punto 3, figura 9), de modo que sus sonidos se mezclan con los cánticos que se desarrollan en el interior. El evento de cada viernes se cierra con un toque alternado campanas y *narixiind*. Durante todo el periodo de Cuaresma y Semana Santa los *narixiind* serán depositados sobre la mesa de las autoridades de la iglesia, en el mismo espacio en el que reposan los bastones de mando de estas autoridades. Después de este periodo, se guardan en la bodega de los *cantores* (ver cuadro 4, pp. 117-119).

---

<sup>5</sup> Alessandro Lupo refiere que el “clarín” se tocaba cuando en el cielo nocturno surgía la constelación *napip* / alacrán / (1991 [1984]: 225). Es curioso, durante los toques nocturnos del *narixiind*, autoridades de la iglesia, tocadores especialistas y los *monlüy teampoots* / los que tienen cargo en la iglesia /, permanecen buena parte de la noche sobre las bóvedas de la iglesia, generalmente acostados mientras no se toca y, precisamente, hablando de las estrellas. Esta es todo una ocasión social en la que se intercambian conocimientos, se discute y se aprende sobre distintos tópicos como el de las constelaciones celestes, precisamente.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Figura 9  
PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN MATEO Y ESPACIOS EN LOS QUE SE TOCA EL NARIXIIND



En estos eventos, y desde las alturas de las bóvedas de la iglesia de San Mateo del Mar, el sonido del *narixiind* se impone sobre el silencio de la noche. ¿Cuáles son algunas de los significados asociados a sus sonidos? ¿Por qué emplear este objeto sonoro en este periodo del año?. Los toques que se producen con el *narixiind* son asociados al Diablo y a través de estos pareciera indicarse que se acerca la Semana Santa y con ella la representación del desorden de dimensiones cósmicas marcado por la muerte temporal de Jesucristo. Si bien la escucha local asocia el toque del *narixiind* al Diablo, al desorden y a la muerte, el toque mismo en ningún sentido es una forma desorganizada, al contrario, al igual que los toques para el juego del garabato, el toque de Cuaresma es una forma sonora significativa que se realiza a partir del modelo que el tocador tiene en mente a la hora de la ejecución (ver cuadro-partitura 10).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro-partitura 10

VERSIÓN CANTADA DEL TOQUE DE *NARIXIIND* PARA LOS VIERNES DE CUARESMA Y SEMANA SANTA

Lento

1

2

3

4

5

6

7

8

9

- La partitura se lee de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba. Los números a la izquierda del pentagrama indican el enunciado (9 en total).
- Entre los tocadores la noción de altura absoluta no es un criterio pertinente que norme la ejecución. Lo que realmente importa es el contorno melódico de cada uno de los enunciados.
- Como hemos visto para los toques del juego del garabato, las versiones cantadas de los toques del clarín o *narixiind* en realidad lo que muestran es el *modelo* del cual se sirven los tocadores a la hora de ejecutarlos. Sin embargo, la distancia entre modelo y realización (es decir, el resultado acústico final) es muy considerable. Del referente modelo al resultado final existe un amplio margen de variabilidad. Esto hace que las realizaciones de los toques varíen muy considerablemente entre uno y otro tocador.
- Cada toque se compone de 9 enunciados no-medidos.
- En cada uno de estos enunciados hay notas que parecen de adorno, pero en realidad no son intencionales, sino el resultado de la búsqueda de un sonido de partida (fa, sol o la, en la partitura). Los tocadores tratan de estabilizar una nota y al hacerlo se producen otras notas que parecen de adorno. Cuando logran estabilizar una nota alargan su duración y generalmente producen un *vibrato*, generando con ello un sonido ululante que caracteriza los toques del *narixiind*.
- Debido a que la obtención del sonido es notablemente difícil y se requiere de una insuflación de aire muy considerable, entre enunciado y enunciado pueden pasar varios segundos.

Este objeto se ejecuta durante la noche, es decir, durante el tiempo de los brujos perniciosos (los *monwineay*) según las representaciones colectivas locales. Tal vez por que su sonido está asociado al desorden, tocar el *narixiind* es un asunto absolutamente serio y, en última instancia, es un gesto de fe. El inicio y el final de cada intervención es precedido de gestos absolutamente ceremoniosos por parte de los tocadores. Dicho gesto es una suerte de excusa que el ejecutante expresa de frente a las potencias de lo sagrado por la acción que está a punto de realizarse o que ya se ha realizado. La fórmula por excelencia es santiguarse, trazar sobre el propio cuerpo el signo de la cruz, al mismo tiempo que se mira en dirección sureste, una vez más, en dirección al espacio en el que según el pensamiento huave, residen los *mombasüik*: Cerro Bernal.

Las representaciones que sustentan la práctica de la religión consuetudinaria o la *costumbre*, involucran una serie ritos cotidianos como los protocolos de salutación y las formas de respeto que las personas deben expresar a objetos, espacios y personas investidas de poder. En el fondo, estos pequeños ritos de interacción cotidiana expresan el acuerdo tácito hacia el orden socialmente instituido precisamente a través de las representaciones religiosas. Como se anotó, quienes se hallan más próximos a la práctica de la religión consuetudinaria se relacionan con lo *numinoso* a través de la veneración de objetos (santos, cruces), espacios (iglesia, campanario, ermitas, mares) y personas (autoridades tradicionales).

*Pero, en esta sociedad también se establece una relación con lo numinoso a través de la escucha de ciertos sonidos naturales, musicales o sonidos producidos con objetos específicos pero que no son considerados como musicales.* En otros términos, la experiencia de lo numinoso –ya sean potencias asociadas al orden o al desorden– pasa por la escucha de ciertas expresiones y formas sonoras significantes; es decir, por el conocimiento y la escucha de sonidos símbolo.

En el caso específico del *narixiind* sus sonidos son asociados a una imagen bastante particular del Diablo. Como veremos en el siguiente apartado, el Diablo es un numen peligroso vinculado a lo extranjero, a lo salvaje, al exterior de la *polis* huave, aquí convertida en una suerte de centro del mundo y paraíso terrenal.

### 3

LA *MANCHIÜK NIMEECH* / CAMPANA DEL DIABLO /. Este objeto sonoro ceremonial en realidad es una singular matraca. Su cuerpo es una estructura triangular de madera, cuyos costados miden cuarenta por treinta centímetros, aproximadamente. Sobre la parte central de cada uno de los tres costados cuenta con unas placas metálicas posicionadas verticalmente, las cuales chocan contra unas laminillas dispuestas precisamente para ello, en cada costado. La matraca se sujeta a través de un madero que atraviesa dos de los lados sobre la parte baja de su base triangular. Su técnica de ejecución es relativamente simple: se sujeta con ambas manos, se posiciona a la altura del rostro o del pecho y se sacude con un movimiento de rotación sobre el propio eje, de la matraca y del ejecutante. Al producir este movimiento las especies de manivelas de los costados chocan de manera irregular contra las placas produciéndose un sonido estridente y metálico. Se trata, entonces, de un idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento <sup>6</sup>.

La campana del Diablo solamente se toca en la comunidad de San Mateo y exclusivamente durante la Semana Santa: del Jueves Santo al Sábado de Gloria. Se toca por las calles principales, dentro de la iglesia y desde lo alto de las bóvedas de esta <sup>7</sup>; solamente pueden tocarla los varones. En el contexto de esta sociedad la matraca no nada más sustituye a las campanas en la convocación de los servicios y gestos religiosos de estos días, en realidad su uso y los significados asociados a su sonido, remiten al sentido opuesto de las *nangaj manchiük* / las sagradas campanas /. Recordemos que éstas últimas se hayan asociadas al orden establecido por los *mombasüik* / hombres cuerpo nube /, quienes según el pensamiento huave, las robaron a los vecinos zapotecos y las trajeron volando a San Mateo. Estas campanas y sus sonidos se haya pues profundamente vinculadas al orden positivo de la cosas instaurado por los ancestros naguales o *mombasüik*.

Dentro del sistema de representaciones religiosas huave la figura del Diablo cumple una función estructural relevante, ya que a través de ella se significan situaciones sociales y naturales consideradas como nefastas. El Diablo es una

---

<sup>6</sup> Hay evidencia del uso de este tipo de matracas en diversas partes de México. Además, la utilización de diferentes tipos de matracas durante la Semana Santa es muy generalizado entre distintas sociedades en México. Las matracas son de claro origen colonial (ver Chamorro, 1984: 87-89, 140; Foster, 1985 [1962]: 273). Para la matraca o campana del diablo empleada en San Mateo, ver también Ramírez (1987: 43) y Millán (2007: 176 y 235-236).

<sup>7</sup> Como en muchas otras sociedades practicantes de ciertos catolicismos, durante este periodo las matracas sustituyen a las campanas, de modo que todos los servicios religiosos de estos días considerados santos, se convocan con este tipo de objetos sonoros.

potencia peligrosa, desordenadora y mortífera, que puede manifestarse en las personas, los animales y las cosas. En este sentido, los sonidos producidos con la campana del Diablo no nada más convocan a la feligresía durante la Semana Santa, por el contrario, en este marco social de producción y escucha *su traqueteo puede ser comprendido como la imagen y la experiencia acústica del Diablo*. A propósito de la imagen local del Diablo, Veneranda Rubeo (2000) nos dice lo siguiente: “Además de poseer un carácter extra-urbano, como espíritu dominador de los espacios salvajes, es decir, de todos los ámbitos que escapan a la socialización, y que por ello no pertenecen al dominio de la cultura, *nimeech* se presenta [...] bajo la forma de un elegante extranjero, visiblemente acaudalado y a veces parecido a un “vaquero”, con sombrero y a la grupa de un caballo” (183-184).

Dentro de la dramatización ritual de la Semana Santa, la imagen del Diablo se personifica en los *xoodis* / judíos / y su jefe *Pilatos*, quienes persiguen, mortifican y dan muerte a Jesucristo. La muerte de Cristo suprime temporalmente la ley y sobre la faz del mundo reinan fuerzas nefastas. En San Mateo del Mar estos contenidos se marcan ritualmente de la siguiente manera: las autoridades tradicionales entregan sus bastones de mando, los santos pierden su rostro, las sagradas campanas guardan silencio, los cuatro *xoodis* ocupan el centro del pueblo y el traqueteo metálico de la *manchiük nimeech* se escucha entre las calles del pueblo, desde las bóvedas de la iglesia y en la celebración del las *tinieblas* del Jueves Santo, en una oscuridad absoluta, dentro de la iglesia. Todos estos elementos marcan la ausencia simbólica de autoridad, ausencia que, otrora, cuando la religión consuetudinaria era la norma social total, tal ausencia podía traducirse en desordenes sociales reales (robos, extorciones y en general abusos de poder) <sup>8</sup>.

Apoyada en Jacques Galinier, Veneranda Rubeo nos dice que la presencia acústica de la campana del Diablo marca la sustitución de una “música de orden” por “la sonoridad de instrumentos de “ruido”” (2000: 176). Citemos directamente las ideas de Galinier referidas por Rubeo: “Los interpretes [otomíes] distinguen entre los “instrumentos de músicas” (chirimía, tambor) y los instrumentos “de ruido” (matraca, rombos, objetos metálicos), que expresan dos tipos contrastantes de sonoridades; los primeros competen a una música “de orden”, los segundos a

---

<sup>8</sup> Veneranda Rubeo (2000) reconstruye con todo detalle la participación de los *reputados*, es decir, del grupo de personas que durante la Semana Santa era nombrado para ocupar temporalmente el vacío de poder dejado por las autoridades tradicionales. Debido a las inconformidades que los lugareños presentaban en contra de los abusos de quienes fungían como *reputados*, por asamblea popular se decidió suprimir dicha figura.

un procedimiento de exacerbación del desorden, cuyos momentos culminantes se traducen en la Pasión de Cristo” (Galinier, 1990: 260).

Todos los objetos sonoros que estudiamos en este capítulo, para los huaves funcionan como señala Galinier para el caso otomí: se trata de objetos y expresiones sonoras de exacerbación del desorden y que no son consideradas como expresiones musicales.

En San Mateo, durante la Semana Santa cualquiera que desee hacerlo –salvo las mujeres–, puede intervenir en la ejecución de la campana del Diablo. Pero, para todos aquellos que han infringido la ley y que por delitos menores han ido a parar a la cárcel municipal, la ejecución de la campana adquiere el carácter de obligatoriedad. Para ellos, convocar a los servicios religiosos y acompañar procesiones tocando esta campana es un manera de saldar las multas que están obligados a pagar por las faltas cometidas. Su condición de transgresores de las normas sociales los faculta para manipular este objeto sonoro.

Por otro lado, más allá del simbolismo asociado al sonido producido con este objeto, la ejecución de la campana del Diablo no está desprovista de sentido estético y es curioso que tocarla sea motivo de un cierto júbilo y discreta gallardía por parte de quienes lo hacen. Cualquiera puede participar fácilmente ya que no se requiere ser especialista, y a diferencia de las campanas convencionales, cuyos distintos mensajes se construyen en función de la combinación diferencial de acentos, alturas y duraciones, con la campana del Diablo solamente hay que dominar la técnica de sacudirla sobre su eje para producir el sonido deseado. El criterio pertinente es el *timbre* y no la realización de motivos rítmicos particulares.

Finalmente, este es un sonido que de ningún modo pasa desapercibido para los escuchas locales y es del todo común que en los rondines que se hacen sobre las calles de San Mateo del Mar, las personas salgan de sus casas a ver y a escuchar a las pequeñas cuadrillas de tocadores que, cuando el cansancio aún no se impone, avanzan a paso veloz traqueteando la campana.

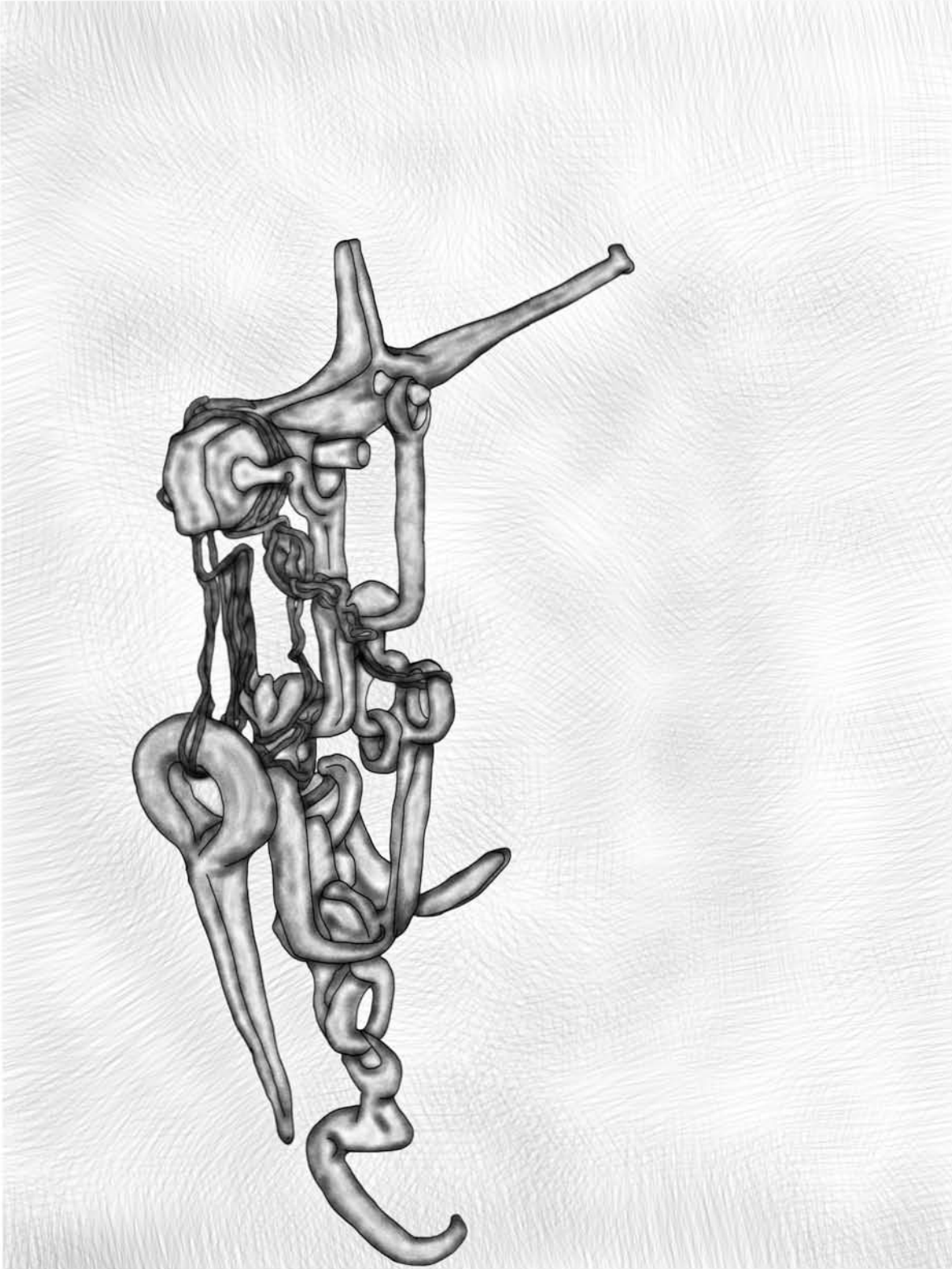


#### 4

EL GRILLO. Este es un objeto sonoro ritual que en realidad es poco conocido por las personas que no son especialistas rituales o que no se encuentren en servicio dentro de la iglesia. Es una especie de varilla delgada, en forma de “bastón” en cuya parte superior tiene una suerte de mango sobre el que cuelgan varios ganchos y un clavo grande. Todo el artefacto es de hierro colado y aproximadamente mide sesenta centímetros de largo. Su sonido suave, seco y metálico, se produce al ser batido. Este objeto solamente se utiliza un día al año y en un lugar específico: el Jueves Santo dentro del campanario (ver dibujo 4).

El grillo lo tocan los *montsünd naab* y lo hacen para acompañar una pieza que se toca con la flauta grande, un tambor grande y el *grillo*. Durante toda la noche del Jueves Santo estos músicos velarán a San Nicolás Penitencia, el cual ha sido dispuesto en un casilla de varas y petates dentro del campanario. Toda la noche del Jueves tocan una sola pieza, muy breve y quedamente. La pieza consiste en una frase corta que hace el flautista, seguida de tres golpes suaves sobre el tambor grande y tres sacudidas del *grillo*, en ese orden. Fuera del campanario, amarrado sobre un poste, el *xoodi-Pilatos* o Pilatos/Demonio. El sonido que se produce con el *grillo* es directamente relacionado al martirio de Cristo al momento de ser clavado en la cruz. Veneranda Rubeo señala que en este evento se tocan tres sones, pero los *montsünd naab* actuales solamente tocan una pieza que no llaman son. No deja de ser interesante que la autora referida mencione que uno de los dichos sones tocados llevaba por nombre *el búho*, hecho que le hizo trazar una relación entre el significado del canto de esta ave en el pensamiento precolombino, asociado a la muerte, y la propia representación acústica de la crucifixión y consecutiva muerte de Cristo (2000: 179).

Los tambores siempre se tocan en par (uno grande y otro chico), pero en esta situación (como en la representación de *el juego del garabato* en la que un grupo de presos-“*monench*” tocó un solo tambor y sin ningún patrón métrico-rítmico definido), el uso de un solo tambor es indicativo de una situación sonora-musical que se sitúa fuera del orden consuetudinario. En conjunto esta pieza y el sonido del grillo son un sonido símbolo asociado a la muerte y al desorden.



Dibujo 4. EL GRILLO.

El sonido del *grillo* es un sonido muy discreto, que incluso puede pasar desapercibido para los escuchas poco familiarizados con ritualidad de la Semana Santa. Sin embargo, su timbre y su uso forma parte del grupo de sonidos localmente asociados al desorden. El *narixiind* / voz del diablo /, la *manchiük nimeech* / campana del Diablo / y el *grillo*, se hayan ligados entre sí por ciertos aspectos relativos a sus significados. En su conjunto los sonidos producidos con ellos se emplean para dramatizar acústicamente la muerte de Cristo y para señalar la presencia siempre latente del Diablo, de esa potencia nefasta que puede irrumpir y alterar el orden social y natural de las cosas. Estas imágenes acústicas del Diablo tienen su origen histórico en la colonia y el proceso de evangelización, proceso en el que los religiosos difundieron los contenidos del cristianismo apoyados en un esquema moral que opuso las ideas cristianas de la época relativas al bien y al mal. Las ideas relativas al mal localmente parecen haber sido asociadas a la idea del desorden y, sobre todo, al desorden proveniente u ocasionado por el exterior. Recordemos que a través de la mitología los huaves de hoy saben que con el arribo de los dominicos los ancestros naguales (los *mombasüik*) abandonaron el territorio y se refugiaron en Cerro Bernal. Desde entonces, y para ser acreedores de los bienes de vida que los *mombasüik* detentan, los huaves de hoy debieron entablar con aquellos otros huaves, sus ancestros, una relación de aquiescencia y reciprocidad.

En el contexto de la Cuaresma y la Semana Santa, las expresiones sonoras producidas con los objetos sonoros ceremoniales revisados en este capítulo, son empleadas para comunicar que el orden social instituido a través de la representación de los *mombasüik*, debe imperar sobre las fuerzas o presencias desordenantes. El agua de temporal ha de solicitarse a los naguales, pero para solicitarla y recibirla se debe estar en orden. Una sequía prolongada, o una lluvia sin medida, es interpretada como la consecuencia directa de la mala conducta de los alcaldes y del presidente municipal (Lupo, 2015). Mayo-junio es el momento en que las lluvias deben llegar y, si no vienen con extrema abundancia, con ellas arriba un periodo de mayor productividad pesquera y bienestar. Con un temporal de lluvias equilibrado algunas familias garantizan una buena cantidad de maíz que les permitirá no depender por completo del mercado del preciado cereal. Un buen temporal de lluvias representa una fuente relativamente segura de camarones y de peces en mares y lagunas, así como de pastizales naturales para la cría del ganado (ver tabla 12).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Tabla 12  
COMPARATIVO DE LOS OBJETOS SONOROS ASOCIADOS AL DESORDEN

Objeto sonoro	Tiempo	Espacio	Ejecutante	Prohibición	Uso y función	Significados
<b>Narxiind / sonido delgado o voz del Diablo /</b>	Cuaresma y Semana Santa	Centro de San Mateo del Mar, bóvedas y puerta y atrio de la iglesia.	Cantores y aprendices.	Solamente se toca en este periodo y su ejecución no es un juego.	Marca el periodo de desorden cósmico que se avecina (la muerte de Cristo).	La voz, la presencia del Diablo. Durante la Semana Santa la muerte de Cristo e inversión temporal del orden y predominio de fuerzas nefastas.
<b>Manchiük nimeech / Campana del Diablo /</b>	Semana Santa.	Dentro del iglesia, en las bóvedas y en las calles de San Mateo del Mar.	Voluntarios y presos en la cárcel municipal.	Solamente debe tocarse en este periodo y en estos espacios.	Convoca los servicios religiosos, marca la presencia de fuerzas nefastas.	Presencia del Diablo, la muerte de Cristo.
<b>El grillo</b>	Toda la noche del Jueves hasta la madrugada del Viernes Santo.	En el campanario.	Los <i>montsünd naab</i> .	Cuando se toca solamente los <i>montsünd naab</i> pueden estar presentes.	Acompaña la velación de San Nicolás Penitencia y la captura de Cristo.	El martirio y la muerte de Cristo.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.



Foto 23. *Los monluy kawüy* / los que corren a caballo / *caballero*, *lancero* y *cargador* de pez sierra, corriendo en las calles de San Mateo del Mar.



Foto 24. *Cargador, sabanero y caballero* corriendo en las calles de San Mateo. El *skil*, colgado a la mula; en segundo plano el *cargador del pez sierra*.



Foto 25. Caballero en fiesta del Corpus. El *skil*, colgado a la mula.





Foto 26. *Cargador* agarrando a la mula, sobre su pecho la carrillera de *nine koy* / conejitos /. Para el imaginario local, los cajones que lleva la mula están llenos de dinero.



Foto 27. *Reverencia* de los caballeros en el centro de San Mateo del Mar. Detrás del *caballero* montado a caballo va corriendo la *señorita* (esposa del caballero).



Foto 28. Viejos *monlüy kawüy* e *interinos*, viendo la *reverencia* en el centro de San Mateo y durante el medio día del Jueves de Corpus. Lo que cargan son pétalos de flores y los *nine koy* que serán ofrendados a las imágenes de todos los santos de la iglesia y serán repartidos entre los niños.





Foto 29. Página precedente; batimiento de un *skil* en casa del mayordomo de la fiesta del Corpus.  
Foto 30. A la derecha, silbador y gritador en torno a un *skil*.



Foto. 31. Los *montsünd naab* acompañando a los *monlüy kawüy* en una vela en casa del mayordomo de la fiesta del Corpus.  
Foto. 32. Página siguiente; en primer plano dos *montsünd poj* / tocadores de tortuga /; en segundo plano un silbador en torno a un *skil*.



## 5. Sonidos de los ancestros

El Periodo Pascual.

Las baterías de cencerros (*skil* o *rek*).

Gritar y silbar.

---

Antes de estudiar los tres sonidos rituales contemplados en este capítulo (gritar, silbar y producir un sonido batiendo un grupo de cencerros), revisemos brevemente el periodo ceremonial subsecuente a la Semana Santa: el Periodo Pascual.

### 1

EL PERIODO PASCUAL. Desde la ortodoxia católica este es un periodo religiosamente importante ya que desde los primeros tiempos de la cristiandad se ha consagrado a la veneración de Cristo resucitado. Se trata de un periodo que comprende del Domingo de Resurrección (último día de la Semana Santa) hasta el Domingo de Pentecostés; cincuenta días en total. La implantación del calendario litúrgico católico en tierras americanas, como hemos visto, se desprende de la evangelización de las poblaciones indígenas. En un sentido más amplio tal implantación tuvo como finalidad reorganizar la vida socioeconómica de localidades, regiones y, en síntesis, la construcción de la sociedad colonial.

En el caso específico de la sociedad huave los grandes periodos rituales de este calendario fueron reapropiados en función de las formas locales de computar el tiempo, sobre todo el tiempo climático. En una economía que al origen fue de subsistencia, es previsible que estas formas de computar el tiempo se hayan basado en la observación y en el conocimiento preciso del comportamiento cíclico de los fenómenos naturales, toda vez que la satisfacción efectiva de las necesidades elementales en gran medida dependía de este conocimiento. Pero, ¿cómo se liaron estas formas locales de computar el tiempo con el calendario litúrgico cristiano?

Para los huaves que nos ocupan los conocimientos locales relativos al clima de su entorno se encuentran completamente imbuidos de las representaciones locales de lo sagrado. No sorprende entonces que en el marco de la vida colonial dichos conocimientos, codificados en un lenguaje mítico-religioso, hayan sido artificiosamente filtrados en una ritualidad cristiana apropiada de una manera bastante particular. A través del culto a los santos católicos instituido por el cristianismo desde la colonia, los huaves también veneran a los *mombasüik*



(naguales), como hemos visto, las representaciones más poderosas de lo sagrado y directamente relacionadas con el agua de temporal. ¿Cuál es la relación entre sonidos rituales, ciclos económico productivos, computo del tiempo y periodos ceremoniales desprendidos de la práctica local del catolicismo? A lo largo de este capítulo se ahondará en estos asuntos, por ahora veamos algunos aspectos relevantes del Periodo Pascual.

Entre los huaves de la barra la actividad religiosa más importante de todo este periodo son las llamadas *procesiones del perdón*, o el *perdón*, simplemente. Se trata de una serie de tres procesiones públicas que se realizan de manera consecutiva los tres sábados posteriores al Sábado de Gloria. El objetivo de estas procesiones es explícito: solicitar a los ancestros *naguales* el don supremo del agua de temporal.

Estas tres procesiones son la segunda parte de un primer ciclo de súplicas y ofrendas que las autoridades tradicionales realizan durante la Cuaresma. En este primer ciclo, alcalde primero, alcalde segundo y presidente municipal acuden tres veces consecutivas, por separado, a tres puntos específicos a solicitar a Dios, los santos y los naguales, el agua y el bienestar para todos los *mikual kambaj* / los hijos del pueblo /. Existe la idea clara de que todas las comunidades que componen esta sociedad tienen su origen histórico en la comunidad de San Mateo, de modo que las autoridades realizan las súplicas en beneficio del conjunto de comunidades huaves de la barra, y no nada más para los actuales residentes de cabecera municipal. A diferencia de las procesiones del perdón, las súplicas que hacen las autoridades no tienen un carácter público y a excepción hecha de rezos y parlamentos rituales, estas procesiones son en silencio. Cada una de las autoridades se acompaña de un pequeño grupo de policías, quienes ocupan el lugar de los *topiles*, en otro momento el cargo más bajo del escalafón de servicios comunitarios que todo varón debía prestar de manera gratuita y obligatoria a la comunidad <sup>1</sup>.

En las procesiones del perdón, es decir, en este segundo ciclo de procesiones, se acude a un punto específico, rumbo al sureste, en la orilla de la playa, a una distancia aproximada de tres kilómetros tomando como punto de referencia el centro del poblado. Las procesiones inician en la iglesia, lugar donde las autoridades, frente a las imágenes de los santos investidos de mayor poder (San Mateo, Virgen de la Candelaria y el Santísimo), inician sus peticiones y realizan las primeras ofrendas de rezos, flores y velas. Entrada la noche, alcalde primero,

---

<sup>1</sup> Para una interpretación detallada sobre el simbolismo de los dos ciclos de procesiones que las autoridades tradicionales de San Mateo realizan para solicitar el agua de temporal, ver Millán (2007: 105-109 y 139-166).

maestro de capilla y presidente municipal salen de la iglesia, descalzos y ceremoniosamente custodiados por un grupo de policías que hacen las veces de topiles. Si el año en turno ha llovido adelantadamente y la laguna del sur del pueblo (*kiriw*) tiene agua, el alcalde primero no debe tocar el agua y es responsabilidad de los policías llevarlo entonces en andas para evitar a toda costa que el alcalde se moje los pies. En ninguno de los dos ciclos de procesiones las autoridades pueden tomar agua. Poco más de una hora que las autoridades han partido, quienes se encuentren desempeñando un cargo en la iglesia (*monopoots* y *monlüy teampoots*), las agrupaciones encargadas de velar por el cuidado y el manejo de los santos femeninos y masculinos (la *hermandad* masculina y la *hermandad* femenina), y toda la gente que desee hacerlo, emprenden la caminata nocturna con cinco santos en andas. En contraste con el primer ciclo de procesiones, en éste las participaciones musicales son parte central de la devoción de las personas. Aquí participan *cantores*, mujeres adultas y jóvenes que responden rezos y cánticos, una pequeña orquesta de metales (*monind*) que acompaña el rezo que dura todo lo largo de la procesión, y los *montsünd naab*.

Las cinco imágenes de los santos son previamente ataviadas con sendos collares de flores y son dispuestas para ser portadas en andas o a la altura de la cintura. Como es costumbre el cortejo lo encabezan los *montsünd naab* con su música de flauta y tambores, detrás de ellos las imágenes de los santos y la feligresía. A todo lo largo del camino se reza y se cantan alabanzas. Fuera de la comunidad se avanza en la obscuridad de la noche y para la lectura de los rezos y alabanzas de sus cuadernillos (*ofrecimientos*), los *cantores* se ayudan con la exigua luz de un quinqué a base de gas. Si no ha llovido, la laguna *kiriw* se encuentra completamente seca.

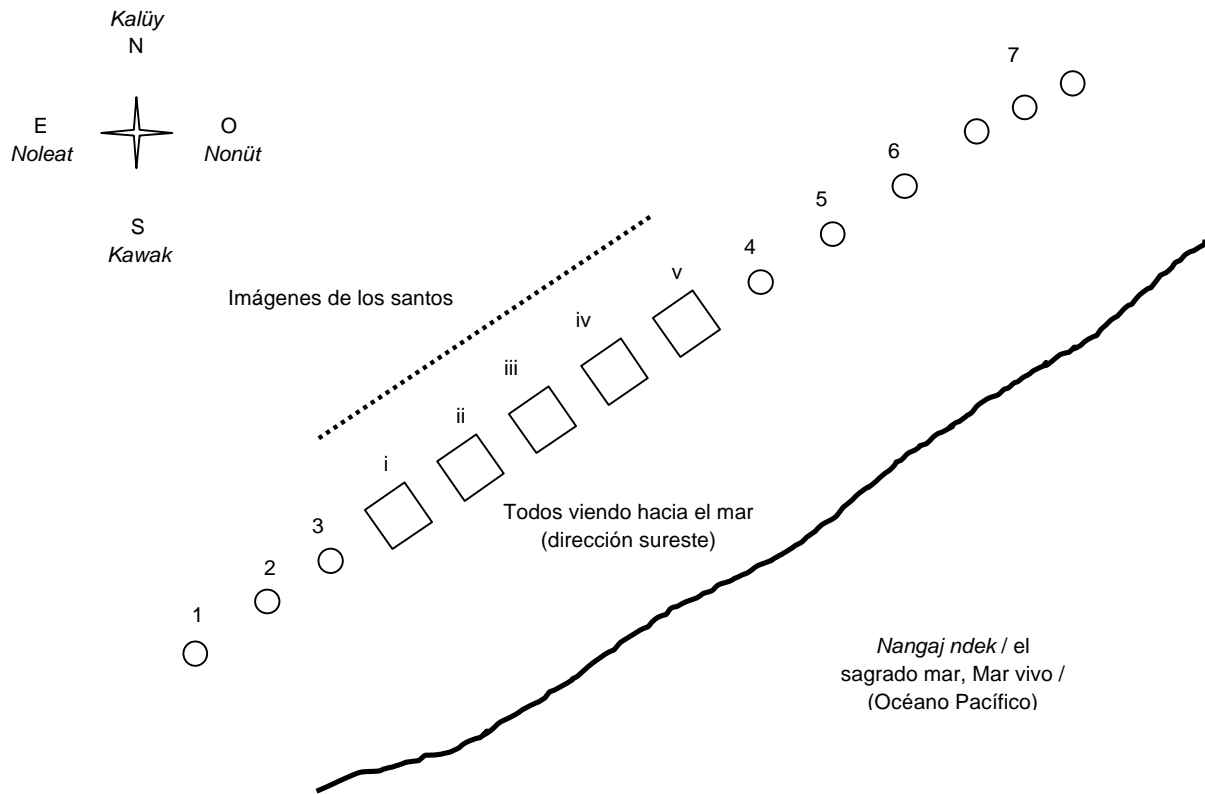
En solitario y apenas resguardados por una improvisada casilla de varas y petates que los policías preparan para tal efecto, las autoridades tradicionales hacen las súplicas rituales a la orilla de la playa. Cuando el resto de la comitiva llega a este punto, las súplicas ya han sido realizadas. Entonces es el momento de la *reverencia*. En este momento, imágenes y autoridades se encuentran alineadas en la orilla de la playa, de frente a la bravura del mar Pacífico de la madrugada y apenas separados por unos cuantos metros del oleaje del mar. Todos ven hacia el sureste, hacia el Cerro Bernal, el monte en el que se resguardaron los *mombasüik*, los *naguales* ancestros; a ellos se dirigen. Acompañados por los sonidos metálicos de los músicos de la pequeña orquesta, los cantores entonan los cuatro himnos principales: Exulte (dedicado a San Mateo), Ave María Stella (para la Virgen de la Candelaria), Sacristolemne (para el Santísimo) y Salve en Cruz (para la Santa Cruz); himnos que en la iglesia se cantan los miércoles, sábados y domingos, días

en los que se sahúma y en los que deben cambiarse las ofrendas florales de los santos de la iglesia, la alcaldía y de los altares domésticos.

Una vez concluidos los himnos, las autoridades y los *hermanos* responsables de cargar a los santos, hacen la *reverencia* a los *mombasüik*. Una a la vez y de derecha a izquierda, cada una de las imágenes religiosas es levantada en andas. Santos, autoridades y *montsünd naab* avanzan hacia el interior del mar, todos mantienen una alineación diagonal, caminan quedamente hasta que el nivel del agua rebasa la altura de las rodillas y las imágenes son inclinadas al punto que la espuma salada del mar Pacífico pueda rociarlas. Mientras esto sucede las autoridades arrojan pétalos de flores sobre las olas. La bravura del oleaje y el viento que golpea con fuerza hacen que la música de los *montsünd naab* apenas sea perceptible. Imagen en andas, autoridades y *montsünd naab* retroceden sin dar la espalada al mar y al Cerro Bernal (ver figura 10).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Figura 10  
 DISPOSICIÓN ESPACIAL DE SANTOS Y AUTORIDADES EN LA REVERENCIA DE LAS PROCESIONES DEL PERDÓN  
 O SOLICITACIÓN DE LLUVIA A LOS MOMBASÚIK (NAGUALES)



- 1. Sacristán primero
- 2. Maestro de capilla
- 3. Alcalde primero
- i. Devoto de San Mateo Apóstol
- ii. San Juan de Dios
- iii. Devoto de la Virgen de la Candelaria

- iv. Virgen de la Natividad
- v. Virgen del Rosario
- 4. Presidente municipal
- 5. Alcalde segundo
- 6. Sacristán segundo
- 7. Los *montsünd naab*

Como se observa en la figura diez, los santos masculinos y las autoridades tradicionales de mayor rango (el alcalde primero y el maestro de capilla) se ubican en la parte derecha, si uno se posiciona como ellos, viendo hacia el sureste y hacia el Mar Vivo. Por el contrario, todas las imágenes femeninas y las autoridades de menor rango, se posicionan hacia la izquierda. Los *montsünd naab*, como se recordará también reproducen este esquema (flautista al centro, tambor grande a la derecha del flautista y tambor chico a su izquierda). Entre los huaves el principio de jerarquía se traduce en la disposición espacial de las cosas o de las personas. El costado derecho es asociado a lo más grande, lo más importante. Básicamente es relacionado a lo masculino y dependiendo de la posición de una persona o de una cosa, al norte. Por el contrario, el costado izquierdo es asociado a lo chico y al sur <sup>2</sup>.

La aplicación de este principio de jerarquización y disposición espacial es fácilmente reconocible en otros ámbitos de la vida social, incluido, como hemos visto, en el sonoro-musical. Volviendo a la jerarquía de gobierno tradicional, el alcalde primero es la autoridad suprema, seguido del maestro de capilla y después del presidente municipal. Esta jerarquía ha cambiado en el transcurso del tiempo, pero, en situaciones rituales como ésta se imponen los viejos principios de jerarquización social. Tradicionalmente el cargo del presidente municipal no era el más importante, lo cual delata que los principios sobre los que reposa el orden instituido básicamente son religiosos. Como vimos en el cuadro cuatro del capítulo cuatro (pp. 117-119), en la dramatización ritual de la Semana Santa, el alcalde primero es quien encarna el *símbolo dominante* (Turner, 1980 [1967]: 22) de Jesucristo y no el presidente municipal. En esta, como en muchas otras sociedades, el orden político tradicional ha sido establecido a través de las representaciones de los ancestros, a quienes en estas procesiones, y a través de las imágenes de los santos católicos y de los gestos rituales referidos, se les rinde culto.

Los participantes en las procesiones del perdón creen fervientemente que por lo menos en una de estas tres procesiones lloverá. Sorprendentemente esto suele suceder, hecho que delata hasta qué punto el calendario litúrgico católico instaurado durante la colonial fue reapropiado y reajustado desde los

---

<sup>2</sup>. En la lengua huave los sistemas de referenciación espacial son fijos o absolutos. Las categorías de *kalüy*, *kauak*, *nonüt* y *noleat* corresponden a las direcciones norte, sur, este y oeste. Estas se aplican en todos los contextos de habla para referenciar la disposición espacial de un objeto o de una persona: voy hacia el *nonüt* (este), el viento viene del *kawak* (sur), la gallina está en el *noleat* (oeste). El *kalüy* / norte / es una dirección asociada a lo masculino; el *kawak* / sur / a lo femenino. De los dos juegos de campanas las más grandes se hallan hacia el *kalüy* y las más chicas hacia el *kawak*. Dentro de la iglesia se impone el mismo principio; lo mismo sucede en el panteón: los varones al norte, las mujeres al sur. Por su cuenta, I. Signorini nos dice "la visión huave [...] considera al propio pueblo mirando hacia el sud..." (1979: 59). Además nos dice: "El pulsero, después de haber pedido permiso a Dios, comienza a tocar el pulso derecho, que es masculino (el izquierdo es femenino)..." (221).

conocimientos locales en torno al computo del tiempo y a la regularidad climática que en otro momento histórico no muy distante, caracterizó al territorio huave <sup>3</sup>.

Todo el cortejo regresa conjunta y ordenadamente, siempre cantado alabanzas, con la música de los *monind* (instrumentos de metal) y con los *montsünd naab* a la cabeza. Casi al alba se llega al punto de partida. En la iglesia aún se reza y se canta. Si les apetece los *montsünd naab* pueden tocar un rato dentro del campanario, de puro gusto y ciertamente como gesto devocional hacia los santos. A pesar del desvelo, de la fatiga de permanecer largos periodos hincados, del rigor del viento y de frío, estos son de los pocos eventos religiosos y públicos cargados de notable alegría.

El domingo por la mañana, después de regresar de la última de las tres procesiones del perdón, el Santo Cristo Entierro (representación de Cristo muerto en su féretro vidriado) y la pequeña figura del *gallo* que siempre lo acompaña, son devueltos a su sitio habitual de donde no serán movidos hasta el año siguiente. Cada Semana Santa estos dos objetos son movidos de su sitio hacia la parte central de la iglesia de San Mateo. Este mismo domingo se quitan todos los *markesantes*, gesto que en cierto modo indica el final de todo el periodo en el que debieron realizarse las peticiones de lluvia, periodo que incluiría la Cuaresma y la Semana Santa, como se ha visto. Si el clima ha seguido su curso normal, las lluvias de temporal ya están en puerta.

Volvamos a las preguntas formuladas al inicio, ¿cómo se liaron los conocimientos locales relativos al computo del tiempo con el calendario litúrgico cristiano? Algunas expresiones sonoras enmarcadas dentro de la ritualidad católica, ¿fueron empleadas como un recurso para retener ciertas representaciones locales de lo sagrado precisamente relacionadas con el computo del tiempo y con el agua de temporal? Estudiemos los siguientes sonidos símbolos y veamos qué nos dicen al respecto.

---

<sup>3</sup> En la última de las tres procesiones del 2010 llovió torrencialmente. En una disposición siempre jerárquica las imágenes de los santos y las autoridades tradicionales se encontraban frente al mar Pacífico; comenzó a llover y el viento norte de las tres de la madrugada soplaba con mucha mayor fuerza en la orilla descubierta de la playa. Se hacía la reverencia y en horizonte del mar un rayo se manifestó con todo su estruendo grave y pavoroso. Por unos instantes se iluminó la playa. Como se ha visto, el rayo, esta manifestación sonora, es *teat monteok* / el rayo /, el numen investido de mayor sacralidad.

## 2

LAS BATERÍAS DE CENCERROS (*SKIL* O *REK*). Los *skil* o *rek* son unos artefactos sonoros que en su conjunto puede definirse como idiófonos por sacudimiento y entrecchoque. Se emplean dos de ellos y cada uno se compone de doce a trece pequeños cencerros convencionales, atados a una correa de cuero vacuno de varios metros de longitud. Estos objetos sonoros son fabricados por el grupo ceremonial de los *monlüy kawüy* / los que corren a caballo /, son utilizados en un periodo muy específico de todo el calendario ceremonial y acompañan las piezas de los *montsünd naab* <sup>4</sup>.

Para el calendario litúrgico católico el Domingo de Pentecostés termina el Periodo Pascual, oficialmente dedicado a la adoración de la ascensión de Jesucristo. Para la sociedad huave allegada a la religión consuetudinaria este día inicia un pequeño periodo de doce días en el que estos objetos sonoros (los *skil*), así como los silbos y gritos rituales que los acompañan, irrumpen en el escena de la vida social de San Mateo del Mar. Este periodo se denomina *potsojongwiüts* y va desde Pentecostés hasta la víspera del Jueves de Corpus Christi <sup>5</sup>.

Silbos, gritos y el sonido estridente de los *skil*, son producidos por la agrupación ceremonial de los *caballeros* o *monlüy kawüy*. Este grupo es relativamente numeroso (entre quince y veinte personas) y su actuación ritual se ciñe a todo este periodo. Al interior de dicho grupo existen varios cargos que cada año son ocupados por algunos de sus miembros y solamente durante este periodo. Los cargos son los siguientes: *caballero*, *cargador*, *sabanero* e *interino*. Hay dos caballeros, primero y segundo (o mayor y menor), y cada uno de ellos tiene su cargador, su sabanero y dos interinos. En los *caballeros* o *monlüy kawüy* se integran personas de varias edades, aproximadamente de los veinte años en adelante, y pueden sumarse a ellos todo el que desee hacerlo. Quienes participan en esta agrupación no trabajan desde el Domingo de Pentecostés hasta pasado el

---

<sup>4</sup> La denominación de *skil* parece tener un origen colonial y bien pudo haberse derivado de la palabra castellana *esquilo* o *esquila* ("cencerro pequeño en forma de campana" RAE, 2001: 667 y 668). En la época colonial a las campanas de mediano tamaño se les llamó *esquilas* y *esquilones* (ver Chamorro, 1984: 77-78; Contreras, 1988: 90). Entre los huaves de la barra el uso de los cencerros parece encontrarse en la ganadería ya que si bien ésta no constituye ni constituyó la actividad económica principal, esta surge durante la colonia como una actividad complementaria encaminada a sufragar los gastos del culto católico y sus festividades. Durante el siglo XVII, nos dice I. Signorini, los "frailes fundaron haciendas y cofradías en los territorios de cada uno de los pueblos huaves, que no formaron parte de encomiendas, he hicieron criar ganado, bajo el cuidado de mayordomos, para mantener con su renta al clero y sostener los gastos del culto" (1979: 23 y ver 70). Para el caso específico de los *skil* ver Contreras (2000a: 410).

<sup>5</sup> Para una interpretación sobre el simbolismo de todo este periodo y de la fiesta del Corpus, ver Millán (2007: 171-195).

Jueves de Corpus, no solamente por que las intensas actividades que les impone su actuación se los impide, sino porque es una prescripción. Lo suyo no es un juego, sino una actuación ritual que tiene algo del orden de lo delicado, lo peligroso. Por ello, no deben trabajar y deben permanecer muy concentrados.

El par de *skil* que se utilizan durante este periodo son elaborados un día antes del Domingo de Pentecostés, día éste último en que se hacen las velas que habrán de emplearse como ofrenda desde este día hasta el Jueves de Corpus. Así, todo el periodo ceremonial en el que se realiza el ruido con los *skil*, se grita y se silba, localmente es segmentado en las siguientes fases generales: 1) elaboración de los *skil*, 2) elaboración de las velas, 3) *potsojongwiüts*, 4) víspera, 5) Jueves de Corpus y 6) cierre de la fiesta en casa del mayordomo. Para una revisión de cada fase, ver cuadro 6.



**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Cuadro 6  
PERIODO DEL DOMINGO DE PENTECOSTÉS AL JUEVES DE CORPUS (2010)

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
Mayo						
23	24	25	26	27	28	22
30	31					29
Junio						
		1	2	3	4	

RELACIÓN DE ACTIVIDADES

**MAYO**

**Sábado 22**

- Elaboración ritual de los *skil*, en casa del mayordomo. Una vez que son terminados, los *skil* se sacuden frente al altar del mayordomo. Durante todo este periodo, y cuando no son utilizados, los *skil* se depositan en el altar. El *skil* del *caballero* mayor a la derecha y el del *menor* a la izquierda, visto el altar de frente.
- Los *monlüy kawüy* (caballeros, silbadores, gritadores y quienes sacuden los *skil*) y *montsünd naab* (los que tocan flauta, tambores y caparazones de tortuga percutidos con cuernos de venado), se dan cita para realizar un número determinado de piezas musicales en puntos y horarios muy específicos: al medio día en el campanario, a las 8 de la noche nuevamente en el campanario y después de aquí en la casa del mayordomo o celebrante. El conteo empieza con 3 piezas y cada día que pasa se suma una pieza más.

**Domingo 23**

- Domingo de pentecostés. Elaboración ritual de las velas que se emplearán durante todo este periodo. Todo el cabildo y las autoridades de la iglesia deben estar presentes.
- Parte de las velas se ofrecen este mismo día en la iglesia. La quema de las velas cumple una función muy relevante en el computo del tiempo de todo este periodo.
- En la tarde de este día se realizaba la búsqueda de los padrinos de *poj* –los caparazones de tortuga percutidos con cuernos de venado–. El recorrido se hacía entre las calles de San Mateo y el objetivo era buscarle *miteat teampoots poj* / su padrino de la tortuga / y *mimüm teampoots poj* / su madrina de la tortuga /. Estos recorridos se acompañaban con la música de los flautistas y de los *montsünd poj* / tocadores de tortuga /, así como de personajes que pregonaban la búsqueda de los parientes rituales de *poj*. Asumir la responsabilidad de ser padre, madre, padrino o madrina de *poj*, se traducían en la responsabilidad de solidarizarse en especie con alguno de los dos mayordomos. A pesar de que esta práctica ha devenido en completo desuso, hoy día es muy común que en ciertos momentos festivo-ceremoniales muy particulares, y para regocijo de la concurrencia, los *montsünd naab* interpretan alguna de las piezas empleadas en esta búsqueda.
- Los *montsünd naab* emplean preferentemente un pequeño repertorio de piezas cuyos nombres corresponden a algunos de los gestos o de los actores rituales de este periodo (*mison tar* / el son de los negros o enmascarados /, *mison waj tat* / el son del pez sierra /, paseo de las mulas, entre algunos otros). Sin embargo suelen tocarse otras piezas que conozca alguno de los muy pocos flautistas que se halle participando.
- En la casa del mayordomo se ofrece de manera alternada mezcal o *chaw popoch*; un día uno, otro día el otro.

**Martes 25**

- Este día (o alguno de la semana que le sigue a la elaboración de las velas) los celebrantes o la familia del mayordomo elaboran los *nine koy* / conejitos /. Con esta expresión se designa a una serie de pequeñas figurillas de animales hechas de maíz. El simbolismo de los *nine koy* sin duda guarda una relación con el simbolismo del *conejo de pascua* y con el hecho mismo de comulgar (rito este último que consiste en recibir simbólicamente la sangre y el cuerpo de Cristo a través de la hostia que el sacerdote ofrece a un cristiano en el contexto de una misa). En este contexto el cuerpo de Cristo es de maíz y con la denominación genérica de conejitos se designa a una variedad de curiosas figuras animales que surgen de las manos creativas y de la imaginación de los participantes (conejos, perros, gatos, tortugas, tiburones, peces, estrellas de mar, etcétera). Se hacen de 4 a 5 *almudes* de maíz (en México un almud es igual a poco más de 7.5 litros, aproximadamente).

**Del lunes 24 de mayo al martes 1 de junio.**

- El conteo denominado *potsojongwiüts*. Este un conteo progresivo que gira en torno dos aspectos: 1) la compartición de bebida (mezcal) y de alimentos ceremoniales (*chaw popoch* / atole con espuma /) que alternadamente se departen en la casa del mayordomo, al caer la tarde; 2) al conteo sonoro y también progresivo de las actuaciones de los *monlüy kawüy* y los *montsünd naab*.

## JUNIO

### Martes 1

- Los *caballeros* o *monlüy kawüy* arreglan los enceres rituales para los próximos días:
  - Los cajones de las mulas. Cada una de las dos cajas laterales que llevan las dos mulas que se emplean los días del Corpus, son forradas y cosidas con petates y jorongos (la voz popular dice que estas cajas están repletas de dinero).
  - La indumentaria de los *caballeros*. Dado que estos se asocian al exterior y a la riqueza, los pantalones que llevarán los próximos días son adornados con abotonaduras laterales (sobre los exteriores de las piernas) que simulan botones de plata (en el imaginario popular *plata* es igual a riqueza). A sus camisas se les cose un grueso listón satinado y de colores varios, a manera de banda presidencial.
  - Se elabora el único adorno ceremonial que los días miércoles y jueves en puerta, portarán los *sabaneros* y los *cargadores*: los *andiig nine koy* / los collares de conejitos o carrilleras /. Estos objetos son una ristra que se hace con las figurillas hechas de maíz. Los *monlüy kawüy* se dan a la tarea de amarrarlos uno tras otro, dando forma a una ristra hecha con estas figurillas y la cual mide varios metros de larga. Cada *sabanero* y cada *cargador* emplearán una ristra de estas, atada sobre su dorso y en forma de cruz o carrillera.
- Los *monlüy kawüy* van en busca de los dos caballos y las dos mulas que serán empleadas por ellos durante los dos días siguientes. Generalmente los animales se encuentran en los ranchos exteriores a la comunidad centro, pastando. En general, hoy día mulas y caballos no son empleados como animales de trabajo ni como medios de transporte.
- Se adornan y se ponen al día un par de artefactos triangulares que representan a los *waj tat* / pez sierra /.
- Este es el último día en que gritos, silbos y los *skil* se escucharán dentro del campanario.
- Los *miteat potch* / oficiantes de la palabra o consejeros / hacen las dos *mbas doj* (artefacto que es una suerte una pequeña atarraya en forma de sombrilla, adornada con flores de papel metálico) y adornan una de las ofrendas que habrán de entregar las autoridades: una ristra de 10 pequeñas velas de cera virgen adornada con flores de papel metálico.
- Desde la tarde, en el centro de la comunidad de San Mateo, se dan cita los *tigres* o *toros* y allí correetan a las jóvenes casaderas. Estos personajes son la versión actual de los *lüw* / tigre /, que en otro tiempo iban apenas cubiertos por la cintura, embarrados de lodo, con el rostro cubierto y emitían un sonido gutural. Debido a sus desmanes fueron prohibidos por asamblea.
- Casi a la media noche se realiza el ensayo de la danza *omal ndiük* / la cabeza de la serpiente /, en el centro de San Mateo y en presencia de todas las autoridades del cabildo y de la iglesia, así como de los *monlüy kawüy*. Los *montsünd naab* tienen un repertorio especial para esta danza cuyo simbolismo, como veremos, es del todo importante. El ensayo termina en la madrugada y el consumo de mezcal en una *obligación*.

### Miércoles 2

- Este es el día de la víspera del Corpus y aquí, y el día siguiente, el Jueves de Corpus, tienen lugar las actuaciones rituales más vistosas de los *monlüy kawüy*: las *reverencias*. Estas consisten en desplazamientos sonoros realizados en espacios públicos (las calles y el centro de San Mateo). Dos de los *monlüy kawüy* representan a los *caballeros*, quienes montan a caballo y se hacen acompañar de una señorita (esposa de cada uno de ellos). En torno a cada uno de los dos caballeros de integra una cuadrilla compuesta por *señorita*, *sabanero*, *cargador*, *interinos*, *waj taj* (pez sierra) y un *lancero* (quien simula lancear al pez).
- Por la mañana se hace la *reverencia* frente a la casa del mayordomo o celebrante. Después frente a la iglesia, justo en el centro del pueblo. Estos desplazamientos son muy sonoros, debido a que los *skil* son colgados sobre el cuello de las mulas y las mulas son jaladas por los *cargadores* y los *sabaneros*. El traslado de un punto a otro se hace con vaivenes de poco más de 50 metros entre la cuadrilla de uno de los *caballeros* que se ubica en un extremo y la del otro *caballero*, que ubica en el extremo contrario. Estos desplazamientos se hacen al trote, los *caballeros* montados en sus caballos y *sabaneros*, *cargadores*, *señoritas*, portadores *de waj tat* / pez sierra / y lancero, corriendo.
- Antes de la reverencia frente a la iglesia los dos *caballeros* tienen un breve encuentro ritual justo en el centro de San Mateo y allí tienen una breve interlocución en español.
- Cuando la *reverencia*, los *montsünd naab* tocan una sola pieza que puede durar de 7 a 10 minutos (*paseo de las mulas*).
- En la casa del celebrante, o mayordomo, se ofrecen alimentos ceremoniales. Todas las autoridades presentes. Por la tarde, autoridades y mayordomo entregan una ofrenda de velas al Santísimo, en la iglesia. Este desplazamiento es una suerte de procesión que se realiza en un orden estricto y se acompaña con la música de los *montsünd naab*, una pequeña banda de viento y cánticos de los *cantores*. Estos desplazamientos, es decir, la entrega de la ofrenda, son uno de los momentos más álgidos para quienes participan en la celebración, sobre todo para el mayordomo –si lo hay–, ya que es una de las situaciones en las que él, junto con su familia, se muestra al centro de la escena social.
- Si bien el gesto religioso más significativo y prestigioso es la ofrenda de flores y velas que el mayordomo porta orgullosamente de frente a la mirada de las personas, hay otras expresiones festivas que hacen que estos desplazamientos estén llenos de estética. Además de las expresiones dancísticas, musicales y de la ornamentación de los personajes rituales, destaca el atavío y la ornamentación de las mujeres familiares de los mayordomos.
- Una vez que el mayordomo entrega la ofrenda se realiza la *tirada de frutas*, la cual consiste en tirar al vuelo modestos objetos como utensilios de cocina y juguetes de plástico, para el regocijo de niños y mujeres que se disputan estos regalos. En el atrio de la iglesia, las mujeres designadas por los mayordomos realizan esta lúdica labor.
- El día se cierra con una *reverencia* afuera de la casa de los mayordomos, al anochecer.

#### Jueves 3 (Jueves de Corpus)

- Por la mañana se arreglan las mulas, se les montan los cajones y, sobre su pescuezo, se cuelga un *skil* a cada una de ellas.
- *Reverencia* frente a la casa del celebrante, luego en el centro del pueblo, frente a la iglesia. Se toca la misma pieza, *paseo de las mulas* o *paseo*.
- Al medio día en la iglesia se realiza una misa a la que asisten los *caballeros*, los *cargadores* y los *sabaneros*.
- Mientras se desarrolla la misa en el exterior de la iglesia es la actuación del *maestro tar* y sus *ayudantes* o *criados* (humor ritual a través de la inversión del orden). Estos personajes no tienen rostro social (usan máscara), tienen atributos de animalidad (pieles de animales sobre su ropa) y también portan atributos asociados a “lo extranjero” y la a “modernidad” (pistolas, cámaras fotográficas y teléfonos celulares).
- Al terminar la misa los *caballeros* ofrecen pétalos de flores, entremezcladas con unas bolitas de maíz denominadas *nox koy / caca de conejo /*, a los santos y a las viejas cruces de madera que se hayan dentro del campanario. También se reparte entre las personas, sobre todo entre los niños.
- Los *caballeros* se trasladan a la casa del celebrante, siempre haciendo el vaivén entre las dos cuadrillas. Mientras esto sucede el sonido de los *skil* ocasionado por el trote de las mulas, es muy presente.
- Pasado el medio día en la casa del *mbas naab /* mayordomo de la danza de la serpiente */*, se dan cita los *malinches* (danzantes), una pequeña banda de viento (5 integrantes en promedio) y los integrantes, ya ataviados, de la danza de *omal ndiük /* la cabeza de la serpiente */* (si no hay este mayordomo su lugar lo ocupan los responsables en turno de administrar la Casa del Pueblo y su comité). Por la tarde, a este punto también llegan el mayordomo principal y los *caballeros* con toda su comitiva y las autoridades del municipio y la iglesia.
- En orden, todos se dirigen al centro del pueblo. Aquí se desarrolla la danza de *omal ndiük*, las autoridades tradicionales en primera fila. El gesto más relevante: el *corte de la cabeza* de la serpiente.
- Casi entrada la noche los *caballeros* o *monlüy kawüy* nuevamente hacen *reverencia* frente a la iglesia, siempre de la misma forma y con la ya citada pieza de los *montsünd naab* (paseo).
- Al finalizar, y por 15 o 20 segundos, todos los *monlüy kawüy* emiten una rechifla, gritería y sacudida de los *skil* que cuelgan de las mulas, frente a la iglesia y sin el acompañamiento de los *montsünd naab*.
- Luego se hace reverencia en casa del mayordomo o, en su defecto, en la Casa del Pueblo. Al finalizar se repite el mismo gesto de rechifla, gritería y sacudida de *skil* pero frente al altar doméstico del celebrante o de la Casa del Pueblo. Estas rechiflas son más tumultuosas y en cierto modo, desordenadas, en relación comparativa con las que se hacen para acompañar las piezas de los *montsünd naab*.
- Esta expresión sonora (fuera de la iglesia y frente al altar doméstico del celebrante), tienen un sentido claramente conclusivo. Por ese año, los *monlüy kawüy* terminaron su actuación.

#### Viernes 4

- En la casa del mayordomo los *monlüy kawüy* desarman todos los enceres que emplearon. Se quita la abotonadura de “plata” a los pantalones de los *caballeros*, se le quita el forro a los cajones que llevaron las mulas, caballos y mulas son devueltos al monte, se desarman los *skil* y las *mbaj doj*, se deshacen las carrilleras de *koy* de los *sabaneros*, y se reparte todo el *koy* restante (las figurillas de animales hechas de maíz), entre los presentes, sobre todo entre las esposas de los *monlüy kawüy* y entre todas las mujeres y de las familias que ayudaron a la mayordoma, de ser el caso, con la preparación de los alimentos ceremoniales a todo lo largo de este periodo. Este es uno de los pocos momentos, en esta y en todas las celebraciones, en los que las mujeres *deben* consumir mezcal. La repartición de los *koy* restantes entre los participantes es muy significativo ya que es un gesto que reafirma las alianzas y las relaciones de parentesco ritual. La familia “comulga” tomando mezcal, aceptando un cigarro por cada copa recibida, recibiendo una flor de papel metálico que adornaron las *mbaj ndoj* y recibiendo –y tal vez comiendo– las figuras animales hechas de maíz. Pero el que “comulga” no lo hace con la cristiandad sino con la familia consanguínea y ritual de cuyo esfuerzo conjunto es posible la realización de la fiesta.
- Una vez que todo ha concluido, en el cielo se hacen estallar unos cohetes, indicando que por este año la celebración llegó a su fin.
- Por la tarde, en el centro, *toros* o *tigres* persiguen a las mujeres jóvenes.

Veamos ahora algunos detalles significativos en relación a las seis fases generales del periodo en el que son utilizados ritual y sonoramente los *skil*.

En relación a la construcción de estos objetos. Para construir los *skil* se requieren unas cintas de piel curtida, aproximadamente de cinco centímetros de ancho por más de cinco metros de largo. A estas cintas se les aplica cebo de res y se les restira con unas especies de horquetas y tanto como sea posible para rendirlas maleables. Una vez encebadas y restiradas cada una de las tiras es perforada, de la parte central hacia los extremos, con un cuerno de venado. Sobre esta cinta los cencerros son fuertemente amarrados con otra cintilla de cuero que, de uno al otro lado, pasa por los perforaciones hechas con los cuernos de venado y siempre trazando una cruz en forma de X. Este amarre en forma de X es meticulosamente buscado y explícitamente corresponde a la señal de la cruz, símbolo que recurrentemente es empleado para neutralizar posibles situaciones nefastas que pudieran repercutir negativamente en el desempeño ritual de los *monlüy kawüy* durante el periodo de su actuación.

Cuando se hacen estos objetos sonoros, y a partir de allí cada jornada en la que sean empleados, caballeros, cargadores y sabaneros harán el gesto ritual de *el perdón*. Debajo de la banca sobre la que se encuentren sentados, los dos caballeros forman con sus manos unos pequeñitos “cráteres” de arena. Sobre estos, vierten copas de mezcal y se encienden cigarrillos (dieciocho en total). De rodillas, se dirigen al *santo espíritu* de todos aquellos que en vida hayan formado parte de los caballeros o *monlüy kawüy* y quienes, según los caballeros, se hayan presentes durante todos estos días. A ellos se encomiendan para que su participación dentro de toda la celebración sea positiva. A ellos y a los santos se les solicita aire, fuerza y valor para que todos los *monlüy kawüy* tengan un buen desempeño.

Durante todo este periodo ceremonial los dos caballeros revisten tal autoridad que ellos pueden imponer un castigo ejemplar a todo aquel individuo que ponga en tela de juicio la actuación de los *monlüy kawüy*. Parte de su actuación se desarrolla en los espacios públicos y todos los actores de este grupo se hayan en cierto modo expuestos a las intrigas sociales. Caballeros, cargadores, sabaneros, suplentes y en el contexto de la fiesta del Corpus, dos *señoritas* (dos varones vestidos de mujeres que representan a las esposas de los caballeros) y dos *sastres*. Todos estos, y otros personajes importantes, hacen parte de una ritualidad cuyo simbolismo es significativo, como veremos.

La realización de las velas y el *potsojongwiüts*. Para cualquiera de las festividades en turno la fabricación de las velas es toda una ocasión ritual. Si se trata de la

fiesta en honor a un santo su fabricación es responsabilidad del mayordomo. Las velas operan un simbolismo complejo, en general relacionado con la veneración a los santos y el cómputo del tiempo en los cultos públicos o semipúblicos. Pero las velas también son importantes en lo que corresponde a celebraciones de carácter privado como *velorios* y *diligencias*, rituales estos últimos encaminados a restablecer el equilibrio de una persona causado por alguna afección física y emocional, relacionada con su subjetividad pero también con su *alter ego*<sup>6</sup>. Aquí nos concentraremos solamente en una exposición general de la fabricación de las velas para una mayordomía, específicamente la del Corpus Christi. La fabricación de las velas para las fiestas en honor a los santos tiene un mismo protocolo ritual, de modo que lo verdaderamente relevante es que en la elaboración de las velas para el Corpus es la primera actuación sonora de los *monlüy kawüy* durante todo el ciclo ceremonial. En otros términos, es el primer evento del año en el que se escuchan los sonidos producidos por esta agrupación.

La velas se fabrican en la casa del mayordomo. Hay fuertes libaciones de mezcal, consumo de alimentos y expresiones sonoro-musicales varias. Cánticos acompañados por uno o dos instrumentos de metales, la música de una pequeña banda y las piezas que hacen los *montsünd naab* en compañía de las expresiones sonoras de los *monlüy kawüy*. Los operadores rituales de la facturación de las velas son los *miteat potch* / consejeros u oficiantes de la palabra /, verdaderos especialistas que pautan el desarrollo del evento. Estos acomodan a cada participante en una disposición espacial determinada, pesan la cera, determinan el número y el tamaño de velas que habrán de fabricarse, el tipo de cera a utilizar y los responsables de hacer una vela. Del mismo modo, estos operadores determinan el momento y la cantidad de botellas de mezcal y de paquetillos de cigarros que habrán de consumirse, distribuyen alimentos ceremoniales y en

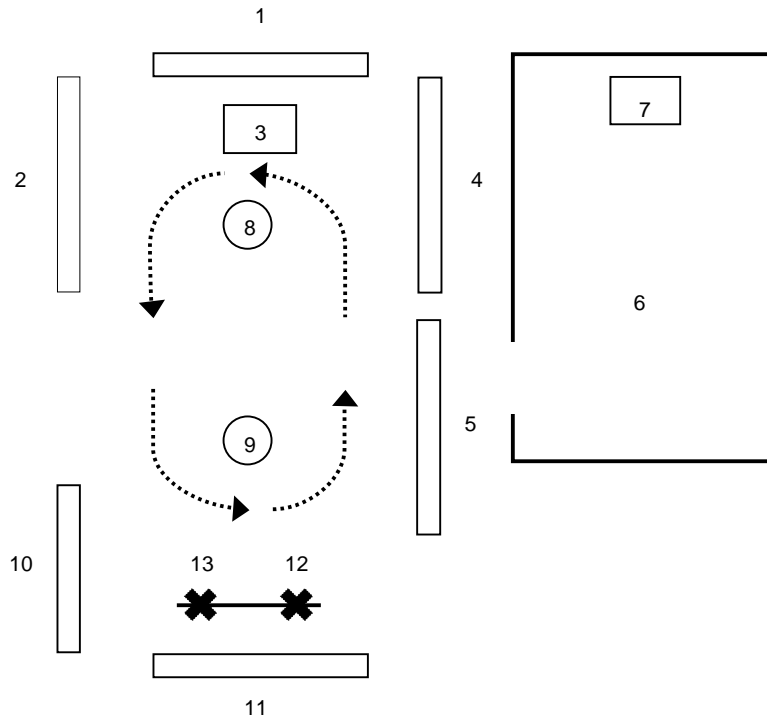
---

<sup>6</sup> Las velas son asociadas a las estrellas del firmamento y la iglesia se asocia al cosmos. A este respecto Alessandro Lupu nos dice lo siguiente: "Su carácter sagrado [del cielo] está confirmado por la presencia de las estrellas que lo adornan como las velas en la iglesia [...] siendo el cielo la residencia de los "dioses vivos" y de las almas de los muertos de la misma manera que la iglesia es la sede de los santos, a las velas que en ésta son testimonio de las "pietas" de los fieles, les corresponden en la bóveda celeste las estrellas, consideradas como auténticas velas" (1994: 221; ver Ramírez, 1987: 38). Con relación a la residencia de las almas de los muertos en el cielo ver Signorini (1979: 157). Parte del simbolismo de las velas puede observarse al hablar del adulterio. Este es considerado "como una acción que "apaga la vela" (la luz que se encendió "en algún lugar" en el momento de la purificación llevada a cabo por el matrimonio), con el consiguiente regreso del demonio" (Signorini, 1979: 42). O bien, en caso de viudez, "podían casarse nuevamente, pero siempre con un viudo o una viuda, para no apagar la vela que antes habían prendido con el difunto" (Ramírez, 1987: 15). Una vela encendida es cautelosamente vigilada para que no sea apagada por el viento (Signorini, 1979: 242). Para una revisión específica del cómputo del tiempo a través de la quema de velas durante la fiesta del Corpus Christi, ver Millán (2007: 171-176).

general indican los tiempos y las modos en que debe desarrollarse todo el evento. Si bien la fabricación de las velas tiene un carácter muy ceremonioso, también es una ocasión festiva y, como se ha dicho, es el primer momento del año en que actúan los *monlüy kawüy*. En la vela del corpus suelen darse cita todos aquellos que en otro momento participaron con esta agrupación y que por gusto y devoción se congregan este día. Pero en la celebración de la vela también es común que se concentran todos aquellos que no se asumen como miembros de los *monlüy kawüy* pero que atraídos por el sonido y por el mezcal, manifiesten la voluntad sincera de participar gritando, chiflando y batiendo alguno de los dos *skil*.

De todas las elaboraciones rituales de las velas para la fiesta en honor a un santo o para la celebración de la Semana Santa, la fabricación de las velas para el Corpus Christi suele ser una verdadera borrachera ritual cargada de mucha afectividad. Como veremos más adelante, es muy probable que la intensa afectividad de esta ocasión, en gran medida sea suscitada por el hecho de participar produciendo o escuchando alguno de estas expresiones sonoras (chiflar, gritar y producir ruido con los *skil*). Para la disposición espacial de los actores en la realización de una vela ver la figura 11.

Figura 11  
DISPOSICIÓN ESPACIAL EN LA FABRICACIÓN RITUAL DE LAS VELA



1. Banca de las autoridades tradicionales (alcaldes, presidente municipal y maestro de capilla)
2. Banca de las autoridades de la iglesia.
3. Mesa en las que se pesa la cera, y sobre la cual se ponen las velas cuando han sido terminadas.
4. Banca de las autoridades del cabildo.
5. Baca para los mayordomos de otros años.
6. Aposento doméstico en el que se resguarda el altar.
7. Altar doméstico.
8. Espacio en el que se le da un baño de cera a la vela que hace cada persona.
9. Espacio en que se le da un baño con agua al pabilo que viene de dársele un baño de cera.
10. Banca de los *montsünd naab*.
11. Baca de los dos *caballeros*.
12. El *skil* menor.
13. El *skil* mayor.

- La orientación general puede modificarse, pero la configuración interna no. Es decir, tomando como punto de referencia el punto 1, éste puede estar orientado hacia el oriente y no al norte, pero el orden interno se mantiene como en esta figura.
- Casi por regla general el altar doméstico se halla orientado hacia el norte. Esta orientación, antes fue una norma.
- La separación espacial entre géneros es muy estricta. Varones y mujeres no se mezclan. El espacio en el que se realiza la vela es completamente masculino, las mujeres son las responsables de la preparación de los alimentos, pero son lo *miteat potch* los que median entre ambos espacio a la ora de la repartición de los alimentos en el evento.

**La elaboración de las velas:**

- Los *miteat potch* designan quiénes serán los responsables de hacer una vela. Algunos miembros del cabildo (regidores), suplentes de los alcaldes, viejos mayordomos, parientes del mayordomo, topiles de la iglesia o sus ayudantes (*monluy teampoots* / los que tienen cargo en la iglesia /) y policías municipales quienes en estos contexto ocupan el lugar de lo que en otro momento fueron los topiles.
- Se forma una suerte de fila y cada uno recibe una pabilo del tamaño correspondiente a un tamaño de vela.
- Esta fila de personas gira en el sentido contrario a las manecillas del reloj (flechas punteadas en esta figura).
- En cada vuelta, en el punto 7 un *miteat potch* toma el pabilo que lleva quien esté haciendo esa vela, lo baña con cera caliente derretida al fuego y lo devuelve a la persona.
- Quien esté haciendo una vela sigue el sentido en el que todos se están moviendo y en el punto 9 baña con agua fría el pabilo sobre el que viene de verterse la cera caliente.
- De aquí se dirige nuevamente al punto 7 para que el pabilo vuelva a ser bañado con cera caliente por un *miteat potch*; así por delante, hasta que los *miteat potch* determinan que una vela está terminada.
- El número de vueltas que deben de darse para terminar una vela, dependen del tamaño y del grosor de ésta. 5 horas, en promedio, para una vela de 7 centímetros de diámetro en su parte más gruesa.

Sobre el *potsojongwiüts*. Este es un conteo de doce días previos antes del Jueves de Corpus. Si bien para el catolicismo oficial la festividad del Corpus Christi o Corpus Domini se avoca a la celebración de la *eucaristía*, es decir, al gesto ritual de recibir el cuerpo y la sangre de Cristo simbolizado en el pan y el vino, el simbolismo que esta celebración adquiere entre la sociedad huave es diferente. La ritualidad local no se concentra en el rito de la eucaristía, sino de la veneración de los ancestros naguales vehiculada a través del culto a los santos principales y de la actuación de los personajes rituales de los *caballeros* y sus consortes. En última instancia, la ritualidad del Corpus se encuentra directa y fuertemente relacionada con la economía del agua de temporal. No sin razón distintos autores han señalado que el tema central de la mitología y de la actividad ceremonial huave gira en torno al control del agua de temporal (Lupo, 1994: 69-70; Rubeo, 2000: 193-194; Millán y García 2003: 14; Millán: 2007).

Todos los días del *potsojongwiüts* los *skil* son tocados dentro del campanario, al medio día y por la noche. Durante estos días el ruido de los *skil*, los gritos, los silbos que acompañan las piezas de los *montsünd naab*, verdaderamente ocupan la escena social, sobre todo en lo que concierne al centro de San Mateo. Estas expresiones sonoras imponen una marca acústica en el espacio y jalan notablemente la escucha de los transeúntes.

En relación a los dos días principales. Durante la víspera y el jueves de Corpus Christi parte de la ritualidad pública es la siguiente: por la mañana los *caballeros* se encuentran justo en el centro del pueblo, allí entablan un diálogo en español, intercambian saludos y se dicen que vienen de Inglaterra y de Andalucía y que nada más vienen durante dos días para asistir a una santa misa. Inmediatamente después cada uno de ellos se reúne con el resto de su cuadrilla: *sabanero* y *cargador* que controlan una mula, la *señorita*, alguien que porta al *waj tat* / pez sierra / (hecho con una estructura triangular de varas, forrada con plásticos y zarapes) y un *lancero*<sup>7</sup>.

Cada una de las cuadrilla se aposta en un extremo e inician la *reverencia*, la cual consiste en hacer desplazamientos de no más de cincuenta metros, al trote y encontrados, entre cuadrilla y cuadrilla. Cada cuadrilla se ubica en puntos

---

<sup>7</sup> Estos dos últimos cargos –como el de los tocadores de la *campana del Diablo* en la Semana Santa– generalmente son ocupados por personas que con esta actividad, pagan una multa impuesta por las autoridades locales y ocasionada por una falta menor. Suele haber voluntarios, pero estos participan porque a los responsables de correr cargando los *waj tat*, se le asigna una determinada cantidad de mezcal. Pero, si no hay personas que desempeñen esta actividad, entonces los cargadores del mercado municipal son forzados a participar. El comentario no es anecdótico, los cargadores del mercado ocupan una posición social marginal y por lo tanto no es extraño que se les asigne la ardua tarea de ser lanceros y de correr cargando los *waj tat*.



contrarios y luego emprenden el trote hasta el punto de partida de la cuadrilla opuesta. En estos desplazamientos el cargador o el sabanero corren jalando a la mula, muy de cerca los sigue el caballero montado en su caballo, detrás de éste la señorita, corriendo, y finalmente el *waj tat* y el lancero, también corriendo. Para el regocijo de la gente estos desplazamientos se hacen frente a la iglesia, frente a la casa del celebrante y por las calles. De todas estas exhibiciones destacan las que se realizan en el centro del pueblo, frente a la iglesia, ya que explícitamente aluden al trazo de una gran cruz sobre el espacio. Las reverencias atraen notablemente la atención de las personas, sin duda gracias a la ornamentación de todos los actores y a la parafernalia ritual, pero sobre todo porque estos desplazamientos producen un sonido no ordinario que la escucha local conoce bien y que abstrae fácilmente del fondo sonoro de la vida cotidiana. En las reverencias los *skil* son amarrados al cuello de las mulas, de modo que el trote de las bestias produce un sonido metálico constante. Dicho de otro manera, el ruido de los *skil* es una forma sonora saliente, contrastante. Como telón de fondo, siempre la música de los *montsünd naab* que, a cierta distancia, los acompaña.

Se ha comentado que las baterías de cencerros se facturan un día antes del Domingo de Pentecostés en la casa del celebrante<sup>8</sup>. El final de su elaboración se marca con una sacudida estruendosa frente al altar doméstico del celebrante. Como vimos en el cuadro seis (pp. 160-162) desde su elaboración hasta terminada la fiesta del Corpus el altar será su lugar de reposo. Veamos ahora los otros aspectos sonoros que acompañan el ruido de los *skil*. Los otros dos componentes expresivos que veremos en este capítulo son los gritos y silbos también hechos por los *monlüy kawüy* y siempre para acompañar las piezas de los *montsünd naab*. Estudiemos estos dos elementos para luego hacer una revisión general de todo el conjunto.

---

<sup>8</sup> Si no hay mayordomo el coste y la organización de toda la celebración la asume el municipio, a través de su regidor de cultura y del comité de la Casa del Pueblo. Esta última instancia es de coordinación, es de cuño reciente y, a excepción de los *cantores*, en ella se congregan todos los pequeños grupos corporados que participan en las diferentes celebraciones: *miteat potch* / oficiantes de la palabra o consejeros /, *monlüy kawüy* / los que corren a caballo /, los *montsünd naab* / los que tocan los tambores /, los *maliüns* o *maliches* (grupo de danzantes) y los danzantes *omal ndiük* / cabeza de la serpiente /.

### 3

GRITAR Y SILBAR. Los espacios en los que se produce el ruido de los *skil*, se grita y se silba, solamente son tres: 1) en la casa del celebrante o mayordomo, 2) en los desplazamientos por las calles, 3) en el campanario.

Gritos, silbos y el sonido producido con los *skil*, localmente no son concebidos como sonidos musicales, sino como ruido. Este tipo de silbo huave no corresponde a ningún tipo de lenguaje de sustitución, como sí sucede con los lenguajes silbados entre los mazatecos o el silbo Gomero de las islas canarias, por ejemplo. En estas últimas expresiones sí se emiten mensajes comunicativos concretos (Chamorro, 2010: 84 y 89-90). El silbo ritual huave corresponde a una expresión sonora de un valor semántico limitado. No se trata de señales acústicas que comuniquen o que transmitan un mensaje en específico (“¿qué estas haciendo?”, “voy por el pan”, por ejemplo)<sup>9</sup>. Volvamos los tres puntos enumerados al inicio y revisemos cada uno de los espacios en los que se silba, se grita y se producen el sonido con los *skil*.

1. En la casa del celebrante o mayordomo. En este espacio se desarrollan algunas de las actividades ceremoniales más significativas de todo este periodo. Aquí, los *skil* se cuelgan de una suerte de portería o travesaño especialmente dispuesto para ello y a una distancia aproximada de dos o tres metros el uno en relación al otro (ver figura 11, p. 166). Una vez que los *skil* son colgados en el travesaño, cargadores, sabaneros y suplentes se posicionan en torno a cada uno ellos. En este espacio los *montsünd naab* y los *monlüy kawüy* trabajan en conjunto, de modo que para facilitar la exposición de la dinámica de sus actuaciones denominemos a los primeros como (a) y a los segundos como (b).

El grupo (a) se posiciona a un costado del travesaño en el que se han dispuesto el par de *skil*. Una vez que (a) lanza una pieza, el grupo (a) inicia su actuación. Al interior de (b) las intervenciones se rigen por reglas estrictas: silbadores, batidores y gritadores se dividen en dos grupos, cada uno de ellos en torno a un *skil*. Hay un *skil* mayor y otro menor, y cada uno de ellos corresponde o es responsabilidad del caballero mayor y el caballero menor, respectivamente, de tal modo que la

---

<sup>9</sup> A propósito, según lo documenta Fernando Nava, entre los purépechas existe una diferencia entre silbar y chiflar y que mientras éste último está más en el orden del ruido, el primero denotaría el acto de hacer música con la boca. Con el silbo “es posible realizar sonidos ejecutados a voluntad y con sentimientos, y que cambian de altura y tienen cierta duración” (1999: 91). Entre los purépecha “la música [...] está categorizada como algo esencialmente humano” (89) y esta actividad está determinada por dos aspectos: 1) realizar sonidos con voluntad y sentimiento; 2) que sean sonidos que cambien de altura y tengan cierta duración” (86-91).

cuadrilla de un caballero atiende su *skil* y no puede intervenir en la otra cuadrilla. El *skil* mayor se cuelga del lado derecho y el menor del izquierdo (viendo a los caballeros de frente, sentados en su baca, como se indica en la figura 11, p. 166).

A todo lo largo de una pieza musical los dos *skil* deben sonarse de manera constante, sin embargo, lo grupos de silbadores y gritadores nunca intervienen de manera simultánea, sino alternadamente. En las intervenciones se impone el principio de jerarquía y primero interviene el *skil* mayor y después el menor. Una vez que (a) lanza una pieza, quienes sacuden los *skil* comienzan a batir a pulso constante; con un mano sujetan las correas de cuero que penden del travesaño y con la otra baten o sacuden el *skil*. Inmediatamente después, entre silbador y gritador se establece una pronta comunicación gestual que les permite incorporarse conjuntamente al sonido de los *skil*.

La técnica de los silbadores es bastante particular, ya que la gran mayoría de ellos introduce cualquiera de los dedos meñiques en su boca, insufla tan fuerte como le resulte posible para que el aire salga por las comisuras de los labios produciendo el silbo. Las emisiones del silbador y de quien grita son emisiones tenidas y pueden ser tan largas como lo permitan las respiraciones de los participantes. El grito y el silbo son mantenidos por varios segundos, hasta que la mancuerna silbador-gritador deciden poner fin a su intervención. La marca conclusiva consiste en realizar de dos a cuatro cortes continuos en la insuflación de aire y hacia la parte final tanto del grito, como del silbo. Esta es la señal que previene a la mancuerna gritador-silbador congregada en torno al otro *skil*, para el relevo. Sin esta marca conclusiva la alternancia entre los dos sub-grupos (b) devendría complicada o desordenada. Finalmente, las intervenciones de las mancuernas silbadores-gritadores se hacen sobre el flujo continuo del batido de los *skil* y a todo lo largo de cada una de las piezas que hagan (a), es decir, los *montsünd naab*.

Por otro lado, en la parte de los registros de entrada y de salida de cada pieza de los *montsünd naab*, no se emiten gritos ni silbos y los dos *skil* solamente son sacudidos de manera espaciada, en cierto modo acompasando sus intervenciones con las de los tambores. Si bien los *skil* generalmente son batidos a pulso constante durante toda la pieza, no existe una sincronía estricta entre el pulso de la pieza y el que se realiza en los *skil*, de tal suerte que entre el pulso de la pieza y el batimiento de los *skil* suelen generarse desfases que producen un efecto heterorítmico.

2. En los desplazamientos por las calles. Cuando la elaboración ritual de las velas y durante el *potsojongwiüts* los *skil* se tocan de otra manera. Ya sea para llevar parte de las velas recién elaboradas de la casa del mayordomo al templo, o para

movilizarse entre el campanario y la casa del mayordomo durante las actuaciones nocturnas del *potsojongwiüts*, sones, gritos, silbos y los *skil* son producidos caminando. Cuando se camina por las calles, cada *skil* es tomado por dos personas. La correa de cuero es enrollada a partir de cada uno de sus extremos de modo que el *skil* quede en el centro y pueda ser sacudido por un movimiento mucho más pausado, de arriba hacia abajo. Cada individuo sujeta un extremo enrollado a una distancia aproximada de un metro, uno respecto del otro; caminan lateralmente, baten el *skil*, al tiempo que sus compañeros gritan y silban, siempre en mancuernas y siempre de manera alternada: primero el grupo del *caballero* mayor y luego el del menor. Los desplazamientos en las calles siempre son ordenados y aquí también se impone el principio de jerarquía ya que si el desplazamiento se realiza sobre el eje espacial este-oeste (o viceversa), el *skil* mayor deberá posicionarse del lado del norte (*kalüy*) y el menor del lado sur (*kawak*). Por el contrario, si el desplazamiento se realiza en el eje norte-sur, el mayor tendrá que ir del lado derecho y menor del izquierdo (el mayor al *noleat* o este y el menor al *nonüt*, u oeste). Todos estos desplazamientos llaman notablemente la atención de las personas.

3. En el campanario. Dentro del campanario, los *skil* se cuelgan de los travesaños sobre los que penden las campanas y nuevamente se impone el principio de jerarquía entre lo mayor y lo menor, principio que se traduce en la diferenciación de sonidos grandes y chicos. El *skil* mayor se cuelga del lado de las campanas más grandes y antiguas y el menor del lado de las campanas chicas (ver cuadro 1, cap. 2, pp. 44-45). Los *montsünd naab* ocupan una de las bancas de cemento que hay en el interior de campanario y la orquestación se sucede de la misma manera que en el primer caso, en la casa del celebrante o mayordomo. Lo más relevante de señalar aquí es que estos sonidos se realizan en uno de los espacios directamente relacionados con lo sagrado y con el poder de los *naguales*. No deja de ser relevante que los cencerros que forman parte de cada uno de los *skil*, también sean llamados *campanitas*. Es muy probable que esto no solamente se deba a la morfología de los cencerros, sino a su sonido mismo, el cual es metálico (como el de las campanas), pero en una frecuencia mucho más alta y sacudidos o sonados de manera más rápida y continua. Adelante se volverá a esta relación.

Recordemos que gritos, silbos y el sonido de los *skil* dentro del campanario corresponden al conteo progresivo del *potsojongwiüts*. Además, estos gestos (chiflar y gritar) y objetos sonoros (los *skil*) acompañan las piezas musicales hechas con una flauta chica de carrizo, un tambor grande, otro chico y dos, tres o cuatro caparazones de tortuga percutidos con un par de cuernos de venado. Durante estos días todos estos sonidos son particularmente presentes en el centro de la comunidad de San Mateo, por las calles y en la casa del mayordomo o

celebrante. Como se revisó en el cuadro seis, desde el lunes siguiente al Domingo de Pentecostés *montsünd naab* y *monlüy kawüy* actúan todos los días en el orden siguiente: 1) a medio día en el campanario; 2) a las ocho de la noche en el campanario; y 3) en la casa del celebrante, después de tocar en el campanario.

Durante el *potsojongwiüts*, antes de llegar a la casa del celebrante un *skil* se adelanta mientras el otro permanece con la comitiva, e inmediatamente después inicia un vaivén con los *skil* y siempre en compañía de la música de los *montsünd naab*. Al llegar a la casa del celebrante generalmente se tocan el mismo número de piezas que se tocaron en el campanario. Aquí se toma atole o mezcal y al terminar los *skil*, los tambores y los caparazones de tortuga se depositan ceremoniosamente en el altar del doméstico del celebrante.

Finalmente, como se anotó líneas arriba, los días miércoles y jueves de la fiesta del Corpus, es decir, la víspera y el Jueves de Corpus, los *skil* se cuelgan sobre el cuello de las mulas, de modo que el sonido se produce con el trote que dichos animales realizan en las calles, guiados por los *cargadores* o por los *sabaneros*. En este último momento no intervienen gritos ni silbos, pero sí la música de los *montsünd naab*.

Algunos aspectos sociales relativos a estos eventos y a la triada silbos-gritos-*skil*. Silbar, gritar y batir los *skil* por periodos prolongados son actividades que requieren de bastante energía, de modo que si se considera que el *potsojongwiüts* es un conteo progresivo, que partiendo de tres piezas en cada espacio enumerado anteriormente va aumentando una pieza por cada día que transcurre, es del todo comprensible que el rendimiento físico de los *monlüy kawüy* vaya disminuyendo notablemente conforme se aproxima el miércoles y sobre todo el Jueves de Corpus, es decir, los días de mayor intensidad ceremonial. De tal modo que el grupo de los *monlüy kawüy* acepta la participación espontánea de quienes quieran silbar, gritar o batir los *skil*. De ser necesario, y a demanda expresa de los *caballeros* a las autoridades municipales, se recurre a la participación forzada de las personas que habiendo cometido delitos menores se hallen recluidos en la cárcel municipal. En cualquiera de los dos casos la participación de todos aquellos que no pertenecen a los *monlüy kawüy*, es ordenada y sobre todo vigilada por los miembros de dicha agrupación. En todas las ocasiones, y para todos los participantes, el consumo de mezcal adquiere el carácter de obligatoriedad. De hecho al gesto mismo de consumirlo aquí y en todas las ocasiones ceremoniales se designa con la palabra en español de *obligación*.

Estos marcos sociales de producción y escucha suelen ser muy intensos, en gran medida por el consumo de mezcal pero también por los estímulos auditivos y

probablemente por el hecho mismo de participar activamente, sea gritando, silbando o batiendo los *skil*. Es del todo probable que por esta intensidad afectiva, los dos *caballeros* siempre mantengan una actitud particularmente perceptiva durante todos los momentos en los que intervienen los *skil*, los gritos y los silbos, y en general durante toda la actuación ritual de los *monlüy kawüy*. Algo fuera de lo habitual es interpretado como un mal signo (un animal encabritado que lastima a los participantes, un altercado entre estos últimos, un miembro del grupo que se fatiga repentinamente o que el consumo de mezcal lo emborracha súbitamente, etcétera). Un mal signo es la manifestación de algo que no está en orden entre alguno de los miembros de la agrupación o entre alguno de estos y su núcleo familiar, toda vez que la participación de cada uno de los *monlüy kawüy* debe ser el resultado del consenso de su unidad familiar. Cualquier evento nefasto es leído como *algo no dicho*, como algo callado e inmediatamente tratará de ser resuelto a través de la confesión abierta y pública en el seno de la agrupación.

Por otro lado, como la agrupación de los *monlüy kawüy* es jerárquica, no está ausente de intrigas y de dificultades que habrán de sortear internamente a través de sendos diálogos y reuniones en las que reiteradamente se evoca el orden, la *costumbre* instituida en otro tiempo por los huaves de antes. En el contexto de la fiesta del Corpus el celebrante o mayordomo es quien designa a los *monlüy kawüy* que él quiere que ocupen los puestos de *caballeros* y el resto de los cargos. Pero la progresión en los cargos de *caballero*, *sabanero*, *cargador* o *suplente*, es una progresión jerárquica, según el número de participaciones y de años dentro del grupo, de modo que esta es una jerarquía que no puede romperse. Dicho de otra manera, si bien no todos los *monlüy kawüy* pueden ocupar los cargos de mayor rango, sí varios de ellos, debido al número de años que han participado y al número de veces que han ocupado cargos de menor rango (sabaneros, cargadores o suplentes). Una vez que el mayordomo ha asignado el cargo o rol, éste no puede rechazarse, pero, al mismo tiempo, la asunción del mismo debe ser el resultado del consenso familiar del designando, así como del acuerdo tácito entre los *monlüy kawüy*. De no ser así se pondría en riesgo tanto la integridad física del participante, como el desarrollo positivo de todo este periodo. Como puede advertirse, las situaciones sociales relacionadas con la participación ritual de los *monlüy kawüy* son del todo delicadas, hecho que suscita intensas negociaciones entre todos los involucrados con la finalidad de llegar a los acuerdos indispensables para el desarrollo efectivo de la fiesta.

Finalmente, durante todo este periodo ceremonial la actuación de los *monlüy kawüy* se rige por comportamientos codificados. Insistentemente estos actores comentan que ellos “no están jugando”, de tal modo que existe una conciencia implícita de cierto contacto con lo sagrado. Este contacto debe ser cuidadoso ya

que las potencia de lo sagrado tiene un carácter ambivalente. Los *monlüy kawüy* deben estar bien concentrados. Así, las mulas deben agarrarse con la mano derecha y siempre haciendo una cruz con los dedos índice y pulgar, para protegerse. A las mulas y a los caballos se les habla, se les conmina a que se mantengan tranquilas, se les traza una cruz en su frente y mientras se les montan los adornos y las cajas de manera que llevan en andas, el mayordomo debe quemar una vela, frente a su altar, hincado y pedir al Santísimo para que éstas estén tranquilas durante la actuación. Como veremos, las mulas y los caballos son asociados al Diablo y al exterior y, por lo tanto, su manejo es delicado y su peligro inmanente debe ser constantemente neutralizado.

Gritos, silbos y el ruido de los *skil* como sonidos símbolo. ¿Por qué gritos, silbos y el sonido de los *skil* son llamados aquí sonidos de los ancestros? ¿Por qué son delicados los días que comprende este periodo ceremonial y por qué, por lo tanto, los *caballeros* mantienen siempre una actitud atenta al desarrollo de sus actuaciones? ¿Por qué hay un constante llamado al orden consuetudinario? ¿A qué son asociados los sonidos de los *skil*, los silbos y los gritos? ¿Se trata de una representación acústica y metafórica de los ancestros?

La exégesis local refiere que toda esta costumbre, es decir toda la ritualidad de esta fiesta, fue aprendida por los *mombasüik* o naguales huaves en Inglaterra y Andalucía. De hecho, los *caballeros* son asociados a dos reyes, uno de Inglaterra y otro de Andalucía. Debido a sus capacidades de transportarse por los vientos, velozmente y a grandes distancias, aquellos *mombasüik* míticos se trasladaron hasta esos lejanos lugares, vieron la celebración, les gustó y decidieron hacerla del mismo modo en su pueblo, San Mateo del Mar.

Durante los tres días que dura la fiesta del Corpus, tanto por su indumentaria como por los artefactos rituales que emplean y las expresiones sonoras que realizan, los *caballeros* son asociados al extranjero, a la ganadería, a la riqueza y al Diablo. Montan a caballo y cada uno de ellos lleva, además, una mula que es controlada precisamente por el *cargador* y el *sabanero*. Como hemos visto según el imaginario popular los cajones que llevan las mulas están repletas de dinero y este dinero o riqueza, en realidad, es traída para ser entregada a los santos de San Mateo y como una ofrenda.

La literatura sobre los huaves reconoce que las representaciones sobre los rayos y los vientos constituyen elementos de un mismo complejo cultural que gira en torno a la economía del agua de temporal. Esta economía se haya directamente conectada con la representaciones de los *mombasüik* / los hombres cuerpo nube /. Es decir, los naguales, los ancestros míticos capaces de homologarse y de

controlar, gracias a la enorme potencia de sus *alter ego* (rayos para los varones y vientos del sureste para las mujeres), dichos fenómenos meteorológicos. *Teat monteok* / señor rayo / y *müm ncherrek* / señora viento del sureste /, son entidades sagradas y al mismo tiempo que se encuentran homologadas a los santos de la iglesia (a San Mateo Apóstol y a la Virgen de la Candelaria). Una vez más, las axiologías locales y la narrativa mitológica son claras: cuando llegaron los españoles al territorio huave los ancestros se fueron a vivir a Cerro Bernal; año con año, los huaves de hoy deben solicitar el don supremo del agua a estas entidades (los *teat monteok* y las *müm ncherrek*), quienes resguardan el líquido vital y lo acarrearán entre vientos y nubes <sup>10</sup>.

Como hemos visto, *gritos*, *silbos* y *skil* constituyen una triada, y esta triada siempre acompaña las piezas de los *montsünd naab*. Todo este conjunto de sonidos solamente se emplea la fiesta del Corpus Christi, fiesta religiosa que coincide con el periodo del año en el que se espera que inicie el temporal de lluvias. Así, es del todo probable que el sentido profundo de la emisión de estos sonidos se encuentre articulado directamente con las representaciones de los *mombasüik*, la categoría genérica que agruparía a los *monteok* (rayos) y las *müm ncherrek* (vientos del sureste) ¿Pero de qué manera o en qué sentido?

Para Millán y García el sentido del ruido de los cencerros (*skil*) es interpretable en función de la relación que guarda dentro de todo el sistema ceremonial (2003: 100). Para estos autores la celebración del Corpus “es una mediación que utiliza el ruido de los cencerros para enlazar una cadena sintagmática” (2003: 100), la cual, según ellos, tiene como finalidad sancionar “la unión entre una temporada del año considerada como femenina y otra masculina [vientos del sur / vientos del norte]” (2003: 102; Millán, 2007: 174-175). Si bien la interpretación es sugerente veremos que el ruido de los cencerros, acompañado de gritos y de silbos, pone en escena otras significaciones que no tienen que ver con esta supuesta sanción que, por cierto, no tiene correlato en las exégesis locales <sup>11</sup>.

El conocimiento local sobre el comportamiento climático reconoce con toda claridad que las nubes que traen el agua vienen del sur o del sureste, dirección esta última en la que se encuentra Cerro Bernal, la morada de los *mombasüik*. *La narrativa y las interpretaciones locales plantean que éstos últimos se reúnen antes y después del periodo de lluvias, que los rayos se mueven entre nubes de lluvia y viajan por los cielos haciendo ruido*. Entre los huaves de la barra lo metálico es

---

<sup>10</sup> Ver Signorini, 1979: 51; Tranfo, 1979: 177-213; Ramírez, 1987: 39; Lupo, 1994: 71-72, Millán y García, 2003: 14; Millán, 2007: 102-158 y 188-238.

<sup>11</sup> Para una interpretación sugerente del sonido de los *skil*, ver Millán (2007: 172-176). Ver también Elisa Ramírez (1987: 136).



asociado a los rayos, de hecho, se cree que el metal los atrae. Los *skil*, como las campanas, son de metal y producen, por lo tanto, un sonido metálico y estridente. Es muy probable que el sonido producido con estos objetos sonoros, aunado a los silbos, los gritos y como hemos visto al sonido de los caparazones de tortuga, la flauta de carrizo y los tambores, en su conjunto constituyan *una representación acústica y metafórica del desplazamiento celeste de los ancestros naguales* (los *mombasüik*), *justo en el momento del año en el que las lluvias ya han iniciado o se espera que inicien*. El hecho de que uno de los espacios en los que se realizan estos sonidos sea precisamente el campanario, en cierto modo apoya el planteamiento precedente. Las sagradas campanas fueron robadas por los naguales y fueron trasladadas a San Mateo entre rayos, vientos y nubes.

Por otro lado, si consideramos al sonido de los *skil*, los silbos y los gritos como *signos acústicos*, puede decirse que estos signos guardan una relación simbólica (no icónica) con sus significados. Son pues sonidos símbolo. Pero, ¿qué otras cosas significan estos signos para los huaves de hoy? Por un lado, directamente son asociados a la imagen de los *caballeros*, quienes, a su vez y connotativamente, se asocian al poder, al ganado, a la riqueza, al hecho de ser propietario y los caballos mismos, al Diablo; una imagen, por cierto, bastante colonial. Los caballeros son reyes que *vienen llegando* de muy lejos (Inglaterra, Andalucía, EUA, Europa), *hablan español* –la lengua histórica del extranjero o del exterior–, en los cajones de sus mulas llevan dinero y solamente vienen por dos días a la santa misa que habrá de celebrarse en San Mateo.

Durante los dos días de la fiesta del Corpus (víspera y Jueves de Corpus) hay un tema de fondo y un enunciado recurrente en las interpretaciones locales sobre la representación de los gestos rituales: *vienen llegando*. Pero, ¿quiénes vienen llegando? ¿Quiénes si no los *naguales ancestros*, quienes *viajaron* a lejanos lugares (Inglaterra y Andalucía), vieron la celebración del Corpus Christi y decidieron reproducirla en su pueblo? Ellos fueron, por lo tanto, los iniciadores de la costumbre y es a ellos, a los iniciadores, a quienes los *caballeros*, *cargadores* y *sabaneros* ofrendan mezcal y cigarros sobre el piso y durante la facturación de los *skil*, la elaboración ritual de las velas, el periodo del *potsojongwiüts* y durante los dos días principales de la fiesta.

A propósito, Italo Signorini (1997) nos dice: “Los *monteok* montan caballos, siendo el trueno el retumbo de sus cascacos; el relámpago es el resplandor de la hoja del machete que llevan, y el rayo la concretización terrenal, el signo comprensible para los humanos del machetazo con que matan el exceso de agua y de la firma luminosa del cese de las lluvias. El rayo, pues, es el dueño de la lluvias, quien manda en ellas” (88). Por su cuenta Elisa Ramírez refiere lo siguiente: “Para viajar

[los *monteok*], usan cabrestos [cencerros] de caballo y un saco o cobija de lana negra de borrego. Cuando quieren viajar para hacer algún trabajo tienden su saco y se paran en medio. Entonces hacen milagros y el saco se vuelve nube y con ayuda de la mujer que es viento del sur, van en esa nube” (Ramírez, 1987: 52).

Durante este periodo ceremonial, y a través de *metáforas acústicas*, los huaves de la barra están representando el *viaje-desplazamiento* que los ancestros naguales hacen cíclicamente de un lugar lejano e incognito hacia la comunidad centro ceremonial de San Mateo del Mar. El sentido del viaje es acarrear el agua, neutralizar el peligro de las lluvias ciclónicas e instaurar un periodo de mayor abundancia pesquera y bienestar. Por lo que los huaves dicen y hacen, todo esto se está diciendo y escuchando en este gran marco social de la fiesta del Copus Christi.

Como hemos visto, en el corto periodo de lluvias, el rayo que irrumpe en el cielo con todo su pavoroso estruendo, no solamente es el sonido de un rayo, para un huave apegado a la religión consuetudinaria es la manifestación acústica de *los monteok*.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Tabla 13  
COMPARATIVO DE LOS SKIL, GRITOS Y SILBOS

Expresión sonora	Nominaciones en huave	Tiempos	Espacios	Significados	Sonadores
<b>Sonido de los skil</b>	<i>llanglang skil</i> / sacudir el skil / <i>Ajiünts skil</i> / rechina el skil / <i>Teajiünts rek andiig mol</i> / rechina, suena el skil que lleva colgado la mula /	Del Domingo de Pentecostés al jueves de Corpus Christie.	En casa del celebrante, en las calles, en el campanario, frente a la iglesia y el altar doméstico del celebrante.  En las rechiflas conclusivas del jueves de Corpus. El mayor se coloca del lado norte y el menor del sur.	Posiblemente marcar el inicio del periodo de lluvias.  Posiblemente vinculado al desplazamiento cíclico y celeste de los <i>mombasüik</i> .	Los <i>monlüy kawüy</i> y voluntarios
<b>Gritar</b>	<i>Apaj</i>	Igual.	Igual.	Igual.	Igual.
<b>Silbar</b>	<i>Awin, acheech.</i>	Igual.	Igual.	Igual.	Igual.



Foto 33. Los tar / enmascarados / platicando con las personas en el centro de San Mateo del Mar durante el medio de día del Jueves de Corpus.



Foto 34. Los tar, con sus cajones en los que guardan sus implementos bufos.



Foto 35. Un *tar*, conversando y tomándole una fotografía a un integrante de la danza de los *malinches*.



Foto 36. *Neajeng* / el flechador / y *ndiük* / la serpiente / en la representación de la danza de la cabeza de la serpiente, el Jueves de Corpus por la tarde.



Foto 37. Detalle de *ndiük* / la serpiente con cuerno /.





Foto 38. Músicos de la danza de los *maliüns* o *malinches*.



Foto 39. Detalle del tocado de monedas de un danzante de los *malinches*.  
Foto 40. Siguiendo página; *kambrero / cohetero*, con cohetes.





Foto 41. Quema de un toro de artificio durante la fiesta del santo patrón San Mateo Apóstol en el centro de San Mateo del Mar.



Foto 42. Las autoridades tradicionales del cabildo y la iglesia observando la quema del castillo durante la fiesta del santo patrón San Mateo Apóstol, en el centro de San Mateo del Mar.



Foto 43. Una banda.



Foto 44. La banda, al fondo los *montsünd naab* esperando su turno para tocar.

Foto 45. Siguiendo página; mujeres huaves ataviadas para la fiesta en honor a los santos. Dos épocas, dos estilos.





## 6. Otros sonidos símbolo

La voz de los *tar* / negros o enmascarados /.  
El sonido de *ndiük* (serpiente) y *neajeng* (flechador).  
Los malinches.  
Cohetes, toros y castillos.  
Los *monind* (orquesta), los conjuntos y la banda.

---

Para mediados o finales del mes de mayo es posible que se precipiten las primeras lluvias del año surtiendo un efecto inmediato en el paisaje. Durante las primeras horas del día, aún en el alba, cientos de sapos croan desde lagunas y charcos que han empezado a retener un poco de agua. Las personas dicen que los sapos están pidiendo el agua, que lloverá más. El periodo del año en el que los *monteok* / rayos / se manifiestan con todo su estruendo está en puerta. Los *monteok* se ven, pero sobre todo se escuchan.

### 1

LA VOZ DE LOS TAR. El *maestro tar*, su mozo y sus ayudantes, son un pequeño grupo de personajes cuya actuación ritual se limita al Jueves del Corpus de cada año. Mientras una misa de medio día se desarrolla en el interior de la iglesia, con todas las autoridades tradicionales, *caballeros*, *sabaneros* y *cargadores* presentes, los *tar* hacen su aparición en el centro de San Mateo del Mar. Cargan un par de baúles de madera, van enmascarados y en su indumentaria portan una serie de atributos que les confieren características particularmente interesantes. Sobre sus sacos de vestir algunos de ellos llevan colgadas pieles curtidas de diferentes animales del monte (víbora, venado o mapaches). Chamarras de piel, botas picudas, teléfonos celulares, cámaras fotográficas y falsas armas de alto poder, forman parte de su parafernalia bufa de incorporación reciente.

Uno de los aspectos más significativos de su actuación es que estos personajes interactúan *verbalmente* con las autoridades y la concurrencia congregada en el centro del poblado. Los *tar* se expresan con una voz fingida y *en español*, es decir, hablan la lengua históricamente vinculada a los no *ikoots* / los nosotros / y a las figuras del poder vinculadas al exterior. Todos estos atributos hacen que su imagen sea rápidamente asociada a lo silvestre y al Otro-exterior. “Nosotros venimos de lejos, en avión –repinten insistentemente en sus alocuciones– nos enteramos que existe un paraíso terrenal llamado San Mateo del Mar, por eso venimos”.

Lo que opera la actuación de estos personajes es la inversión temporal del orden social a través del humor ritual. Para el regocijo de la concurrencia los *tar* satirizan algunos de los gestos ceremoniales cargados de mayor solemnidad y transgreden los tabús en torno a la sexualidad. Los *tar* sahúman con chile y no con estoraque o copal, provocando entre los despistados fuertes ataques de tos y asfixia. Obligan a las personas a tomar mezcal con chile y en grotescos recipientes fálicos o con forma de sexo femenino. De comer, convidan tamales con pequeños animales vivos (lagartijas, grillos o pequeñas ranas) <sup>1</sup>.


Cuando las autoridades tradicionales salen de la iglesia los *tar* interactúan con ellas. Las sahúman con chile, les hablan en español y les convidan mezcal de dudosa procedencia. Ponen en tela de juicio la reputación moral de éstas presentándoles falsos hijos naturales representados por muñecos de plástico. Por unos instantes, la solemnidad habitual que inviste a las autoridades se ve públicamente ridiculizada. Esta transgresión del orden es posible gracias a que los *tar* no tienen rostro social, simbólicamente pertenecen a la exterioridad, desconocen el *ombeayiüts* (la lengua local), así como todos los códigos de *politesse* y por lo tanto se conducen con absoluta torpeza en un mundo social para ellos desconocido. En este sentido, estos singulares personajes ocupan el lugar de una suerte de *salvaje* en cuya figura los huaves de la barra parecen proyectar una suerte de imagen ideal de sí mismos. En otros términos, el humor ritual de los *tar* posibilita la autoafirmación colectiva de frente a la relación con el Otro-exterior. Recordemos aquí las tres categorías huaves a partir de las cuales se clasifica el universo social: 1) *ikoots* / nosotros / (no solamente la gente de San Mateo, sino de todas las comunidades huaves de la barra y hasta cierto punto de las comunidades históricas como San Dionisio, San Francisco y Santa María del Mar); 2) *michiig* / la gente del Istmo /; 3) los *mool* / todos aquellos que no son *ikoots* y que no viven en el Istmo de Tehuantepec /. Dentro de este sistema clasificatorio el acento se haya puesto en el *nosotros*, figura gnoseológica que ocupa una clara posición de centro (ver figura 12).

---

<sup>1</sup> Sobre la relación entre los *tar* y lo salvaje, el monte y el Diablo, ver Elisa Ramírez (1987: 27-28 y 138-140); y Millán (2007: 176-180).

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

Figura 12  
LOS TAR Y SU ASOCIACIÓN CON EL EXTRANJERO

LOS TAR	LOS IKOOTS
<ul style="list-style-type: none"><li>• Vienen del extranjero (Inglaterra, EUA, Canadá).</li><li>• Hablan español.</li><li>• No tienen rostro social.</li><li>• Su indumentaria incluye sacos de vestir, chamarras de piel y pieles curtidas de animales silvestres.</li><li>• Transgreden los códigos de cortesía.</li><li>• Portan armas de fuego, celulares, cámaras fotográficas.</li></ul>	 <p>Tienen su centro político y religioso en San Mateo del Mar</p> <p>"El paraíso"</p>

La actuación de los *tar* ocasiona una situación socialmente embarazosa para quienes estos eligen como interlocutor temporal. Lo que mueve a la risa es el singular hecho de hablar públicamente con un enmascarado extravagantemente ataviado, al centro de la escena social y ante la mirada incisiva de la concurrencia. La gente celebra con risas sus gestos transgresores e impúdicos, pero, sobre todo repara en las voces fingidas y en lo desconcertante y absurdamente cómico de sus parlamentos (ellos vienen en avión, el avión en el que llegaron está a punto de salir). Las voces de los *tar* forman parte del repertorio de sonidos símbolo de fiestas y ceremonias de los huaves de la barra, y constituyen una *imagen acústica* perfectamente reconocible por las personas de esta sociedad. En este sentido, la escucha de estas expresiones también funciona como un punto de referenciación espacio temporal cargado de sentidos muy particulares. Además de los señalados anteriormente, para la escucha local las voces de los *tar* indican que es el tiempo de la celebración del Corpus Christi, y esta festividad indica que es el momento del año en que el periodo de lluvias ya está en puerta. Las voces de los *tar* denotan que en el centro de San Mateo del Mar el Jueves de Corpus se están desarrollando una serie de actividades festivas y ceremoniales de primer orden. Como cada vuelta del ciclo.

## 2

EL SONIDO DE *NDIÜK* (SERPIENTE) Y *NEAJENG* (FLECHADOR). Por la tarde del Jueves de Corpus en el centro de San Mateo se realiza la danza del *omal ndiük* / cabeza de la serpiente /, en la que se representa la confrontación mítica y periódica entre el rayo (*monteok*) y *ndiük* / la serpiente con cuerno /. Ambos personajes habitan en las montañas y se disputan "el control del elemento líquido"

(Lupo, 1994: 73). *Ndiük* o la serpiente “con cuerno de oro” (74) es la “personificación simbólica de las aguas telúricas y de las amenazas que estas representan para las indefensas aldeas costeras de los huaves, totalmente expuestas a la furia de los elementos cada vez que las precipitaciones ciclónicas llenan las lagunas y alimentan la creciente de los ríos procedentes de las montañas del interior, que inundan la llanura istmeña” (73; y ver Signorini, 1997: 88-89)<sup>2</sup>.

Para Millán y García (2003), en el plano de lo simbólico *ndiük* se encontraría en relación de oposición a la *poj* / la tortuga /, ya que mientras ésta última aludiría a la “lluvia domesticada”, la segunda representaría para estos autores la amenaza de la lluvia no controlada de la cual es portadora *ndiük* / la serpiente / (2003: 90-91). En un texto más reciente, Millán (2007) plantea que para los huaves de la barra: “...la regularidad de las lluvias depende de tres acciones sucesivas: las ofrendas que los alcaldes depositan durante la época de Cuaresma, las ofrendas que los santos llevan hacia el mar al concluir la Semana Santa y la ejecución de la danza de *omalndiüc* o “cabeza de serpiente” que inaugura, durante la celebración de Corpus Christi, las primeras lluvias del temporal” (142; y ver 158-166, 188-195).

En la danza de la cabeza de la serpiente, *monteok* es representado por un personaje con máscara de color rosa, sombrero y traje negro, quien es denominado como *neajeng* / el arquero o el flechador /, debido a que en sus manos lleva un arco y una flecha adornados con papel metálico. Sobre una de sus muñecas pende un grueso cordón blanco que hace las veces de látigo. La serpiente es representada por un personaje con máscara blanca, un tocado de crin de caballo, sombrero, saco y pantalones cortos color gris. Las manos y las piernas de éste son teñidas de color blanco; amarrada a la cintura y por la parte posterior del danzante, una figura tallada en madera que representa la cabeza de la serpiente. En su mano derecha un machete de madera y sobre la muñeca de su mano izquierda, un pequeño rodete sobre el que *ndiük* afila constantemente su

---

<sup>2</sup>. Al respecto de las inundaciones y del simbolismo de la danza de la cabeza de la serpiente, Alessandro Lupo nos dice: “La mitología huave guarda la memoria de muchos casos del pasado, siempre en la culminación de la estación lluviosa, en que las precipitaciones ciclónicas habrían favorecido la salida de la serpiente del vientre de la montaña, después de que el agua de la lluvia ha empapado sus laderas volviéndolas extremadamente friables. Una vez rotas las paredes de su casa-prisión, la serpiente se dirige hacia el mar, escavando su camino con su cuerno de oro y abriendo paso a las aguas telúricas, que la siguen brotando de las profundidades de la tierra. Si la serpiente lograra zambullirse en el océano no sólo provocaría una catastrófica elevación del nivel de sus aguas sino que amenazaría con regresar en forma de otros ciclones, que a su vez abrirían el paso a otras serpientes. Es por eso que *monteok* debe hacer todo lo posible por obstaculizar su avance, ya se con engaños o llamándola por su nombre y ordenándole que levante la cabeza, a fin de poder cortársela con un golpe de su machete (el rayo)” (1994: 74); también ver Tranfo (1979: 200).

machete. Estos personajes antagónicos se desplazan entre las evoluciones coreográficas de otros danzantes ataviados de blanco (siete o doce), grupo que según Alessandro Lupo “personificaría las ovejas del rebaño de David pero en realidad representan las nubes cargadas de lluvia” (1994: 74-75). Cada uno de estos danzantes lleva sobre sus espaldas una manta adornada con bordados coloridos cuyos temas predominantes son la fauna marina. Sobre la mano derecha llevan una *lanza* –una pequeña talla de madera– y un paliacate sobre la izquierda. Estos danzan en completo silencio<sup>3</sup>.

La danza se desarrolla en el centro del San Mateo, en presencia de todas las autoridades tradicionales, de los *monlüy kawüy* y/o *caballeros* y es acompañada por la música de los *montsünd naab*, quienes nunca emplearán los caparzones de tortuga para realizar este repertorio. Esta es una de las pocas ocasiones sociales en las que la multitud se congrega para presenciar una ceremonia de esta naturaleza. Previamente las autoridades civiles y religiosas, los *monlüy kawüy* y los danzantes de serpiente, se han reunido en la casa del mayordomo de *mbas ndoj*, lugar de donde salen rumbo al centro del pueblo. El desplazamiento de toda la comitiva es ordenado y, en realidad, mientras se hace los danzantes de *ndiük* lo hacen danzando, al tiempo que los *monlüy kawüy* y caballeros efectúan sus vaivenes sonoros, como vimos en el capítulo precedente. Una vez en el centro del pueblo, la comitiva ocupa sus respectivos lugares y la danza da inicio.

La coreografía de la danza. Los danzantes se disponen en una posición lineal (este–oeste) y realizan giros sobre sus propios ejes conforme los personajes principales se desplazan entre ellos, simulando que traban una lucha. Mientras transcurre la danza *neajeng* / el flechador / (rayo) aplica sonoros chicotazos sobre la cabeza de la serpiente, la cual queda sobre la espalda baja de quien representa al personaje. En esta batalla el rayo debe vencer a la serpiente y neutralizar así la amenaza de las aguas ciclónicas y telúricas representadas por *ndiük* / serpiente con cuerno /. El agua debe llegar, pero no debe rebasar los límites de la medida, toda vez que el agua en exceso pondrían en riesgo el desarrollo efectivo de las actividades pesqueras en las lagunas, surtiendo un efecto nocivo en la economía de las familias que dependen de esta actividad.

En la danza, el triunfo de *neajeng* / el flechador / (rayo) se *marca* con un gesto bien particular: el *corte* simbólico de la cabeza de la serpiente. El *corte*, es

---

<sup>3</sup> La danza guarda una relación estrecha con el relato bíblico del combate entre David y Goliat seguramente introducido durante la evangelización pero fuertemente sincretizado con las representaciones mitológicas americanas (ver Stage, 1982; Lupo, 1994: 74-75; Millán, 2003: 118; 2007: 188-195; y Oseguera, 2001: 85-111, éste último traza una relación entre esta danza y la de “El Caballito”, bailada entre los chontales de Tabasco).

literalmente *marcado* sobre el cuerpo de mucha de la concurrencia, incluidas –en primerísimo lugar– las autoridades tradicionales, los *monlüy kawüy* y los *montsünd naab*. En la quinta de las seis piezas musicales empleadas para la danza, *neajeng* y *ndiük* se desprenden del grupo de danzantes y se dirigen hacia el lugar en que se encuentran ordenadamente sentadas las autoridades. Allí, *neajeng* señala, amaga un tiro con su arco-flecha y después *ndiük*, con su machete, traza un corte sobre el cuerpo de cada una de las autoridades, al tiempo que ambos –*neajeng* y *ndiük*– emiten un particularísimo sonido gutural. *Este último gesto corresponde a un signo acústico socialmente simbolizado como el trueno del rayo en el firmamento o como el “grito” de la serpiente.* Para la escucha local, este signo acústico es muy significativo y como veremos, de ningún modo pasa desapercibido para las personas.

Una vez que ambos personajes han marcado el corte sobre el cuerpo de las autoridades, la emprenden contra los presentes. Este gesto es recibido con discreta simpatía y aquiescencia por parte de la concurrencia, quienes en cierto modo buscan ser tocados-“cortados” por el machete de *ndiük*. La acción combinada de ser tocado-“cortado” y de escuchar el sonido gutural de *neajeng* y *ndiük*, hacen de ello uno de los gestos y momentos más significativos y emotivos de la representación de la danza. Es probable que a través de este acto simbólico se transfiera y se instituya en el cuerpo de las personas, una serie de contenidos culturalmente importantes. Una vez más, la presencia regular y controlada del agua de temporal es el principio fundamental de la vida económica y social. Y el orden natural y social de las cosas es instaurado por los huaves a través de sus representaciones más significativas de lo sagrado: los *mombasüik*, los *naguales*.

Por otro lado, el símbolo sonoro que produce *ndiük* (serpiente) y *neajeng* (el flechador) se apoya fuertemente en la pieza musical que acompaña todo el recorrido de estos dos personajes entre las personas. Esta pieza de los *montsünd naab* es muy singular y para la escucha local invariablemente es asociado al *corte*. De este modo, el sonido gutural de los dos personajes principales de la danza y el sonido musical de la pieza que acompaña el gesto, constituyen un todo, una expresión sonora conjunta en la que se condensan los contenidos semánticos centrales de la representación ritual de la danza: el flechador (homologado al rayo o *monteok*) le *corta* la cabeza a la serpiente y con ello se neutraliza el peligro de las aguas telúricas y ciclónicas que representa *ndiük*, la serpiente con cuerno (ver el cuadro-partitura 11).

Cuadro-partitura 11  
LA PIEZA DEL CORTE EN LA DANZA DE *OMAL NDIÜK* / LA CABEZA DE LA SERPIENTE /

♩ = 95

1
2

Tch = tambor chico

Tg = tambor grande

Los 3 primeros sistemas representan los enunciados de la flauta (flauta grande).

Esta partitura croquis se lee de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Cada uno de los dos enunciados se repite dos veces y una vez que se llega al enunciado 2 en el sistema 3, se vuelve al inicio.

- A diferencia de otras piezas de los *montsünd naab*, la estructura de la pieza del corte es muy económica. Dos enunciados cortos (1 y 2 en el recuadro), realizados sobre dos periodos de tiempo a subdivisión binaria.
- No deja de ser significativo que el gesto del corte se apoye en una melodía con muy pocos componentes melódicos, hecho que hace que la pieza sea fácilmente retenible. Dicho de otro modo, la pieza misma parece funcionar como un recurso nemotécnico.
- La pieza se repite tantas veces como sea necesario, lo cual quiere decir que se repite durante más de veinte minutos, es decir, durante todo el tiempo que dure el recorrido de *ndiük* y de *neajeng*, mientras tocan-"cortan"-realizan su gesto sonoro.

Una vez que *neajeng* y *ndiük* han realizado el *corte*, se dirigen hacia el atrio de la iglesia, allí *ndiük* se arrodilla y *neajeng* le quita el sombrero, lo coloca sobre la punta de su flecha, vuelve al centro de la representación y hace un recorrido mostrando que la cabeza-sombrero de la serpiente ha sido cortada. Es en el atrio de la iglesia en donde estos personajes dialogan brevemente <sup>4</sup>. *Neajeng* regresa al atrio, coloca el sombrero sobre la cabeza de *ndiük*, ambos se retiran al campanario y la danza llega a su fin.

Regresemos al sonido gutural producido por *neajeng* y por *ndiük*. Este sonido símbolo es producido onomatopéyicamente, ya que las emisiones sonoras de éstos personajes son segmentadas con los movimientos constantes de sus respectivas gargantas, evocando, hasta cierto punto, el movimiento de las ondas sonoras producidas por los truenos distantes (ver figura 13).

---

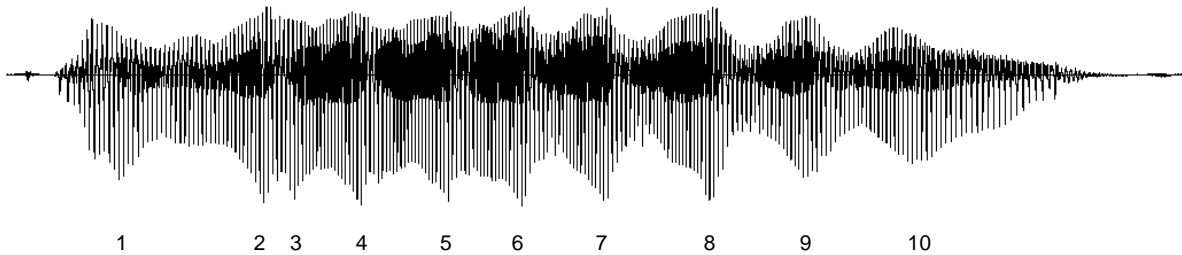
<sup>4</sup> Para una versión del diálogo entre los personajes principales ver Stage (1982: 233-236).



**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

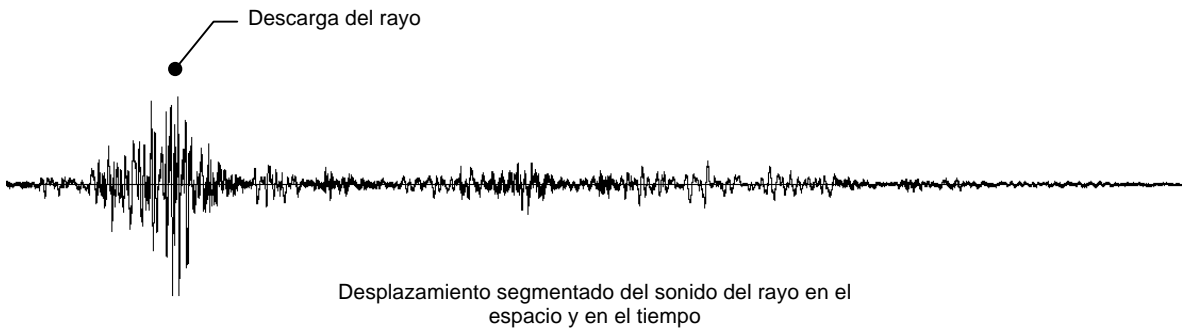
Figura 13  
ESPECTROS SONOROS DE *NAJEANG-NDIÜK* Y DE UN TRUENO

Espectro sonoro de una emisión de *najeang* / el flechador /



- Las emisiones sonoras de *ndiük* o de *neajeng* apenas duran unos cuantos segundos y casi siempre son segmentadas en más de 5 partes. En el caso de esta imagen, la emisión apenas dura 2 segundos y es segmentada en 10 partes, las cuales pueden observarse en los picos de la frecuencia. El emisor segmenta la frecuencia de aire con los movimientos de su garganta. Precisamente es esta segmentación la que permite trazar una relación icónica entre este signo acústico y el comportamiento acústico de un trueno o rayo.

Espectro sonoro de un trueno.



- Después del fuerte sonido ocasionado por la descarga inicial de un rayo, el trueno se expande en el espacio generando la sensación de que se aleja, al tiempo que va disminuyendo su intensidad hasta que deja de escucharse. Las ondas sonoras del trueno se expanden en el espacio en segmentos de tiempo relativamente iguales.
- En la imagen, el trueno dura 16 segundos, un tiempo muchísimo más largo del que dura una emisión sonora de *ndiük* y *najeang*. Sin embargo, estos personajes suelen emitir sus sonidos al mismo tiempo, pero las más de las veces uno emite detrás del otro, de tal suerte que se van encadenando unas a las otras, prolongando, por lo tanto, la duración general de sus emisiones por varios segundos.

Pero los significados asociados a los sonidos de *neajeng* y *ndiük* no son unívocos, existiendo quienes simplemente los distinguen como un rasgo característico de dichos personajes y hay quienes se los asocian, como se dijo, al “grito” de la serpiente. Predomina la asociación con el sonido del rayo. En todo caso, estos sonidos de ninguna manera son insignificantes para los huaves de la barra, aún para quienes ya no se adscriben como católicos. Por el contrario, forman parte del repertorio de sonidos que puntúan el calendario ceremonial y los cuales son portadores de sentido. El momento en el que las personas escuchan con mucha más claridad y proximidad el sonido producido por *neajeng* y *ndiük*, es cuando éste último ejecuta el gesto del *corte* al rozar con su machete de madera, alguna parte del cuerpo de los presentes. Esto sucede una vez al año.

Como se anotó, la acción conjunta de escuchar y ser tocado-“cortado”, es un recurso a través del cual se transfiere eficazmente la idea de que el rayo le cortará la cabeza a la serpiente, mismo si es *ndiük* / la serpiente / y no *neajeng* / el flechador / (homologado a *monteok*), quien imprime este gesto en el cuerpo de la concurrencia. Así, en este marco de producción y escucha, el sonido símbolo y el *corte* están comunicando, transfiriendo y enseñando que el peligro de las aguas telúricas y ciclónicas ha sido neutralizado gracias a la intervención oportuna de *monteok*.

### 3

LOS MALINCHES. Estos son otro grupo ceremonial que hace de la danza el medio a través del cual expresa su devoción y participa dentro de las principales fiestas religiosas en honor a los santos (fiesta de la Virgen de la Candelaria, fiesta del Corpus Christi y fiesta de San Mateo Apóstol)<sup>5</sup>. Los integrantes de esta agrupación dancística históricamente han sido campesinos, aunque recientemente se han incorporado jóvenes estudiantes, solteros y que no necesariamente realizan alguna actividad económica como la pesca o la agricultura. Los estudiantes tienen el estatus de ser solteros e hijos de familia. Ésta, como las otras, es una pequeña agrupación corporada. Su indumentaria: botas o huaraches, pantalón negro de vestir, camisa blanca, una suerte de chal amarrado a los hombros y echado hacia atrás; por la espalda de cada danzante penden tres

---

<sup>5</sup> En otro momentos existió una agrupación dancística-ceremonial llamada *das*. Estos actuaban en la fiesta de la Virgen de la Candelaria y en la del patrón San Mateo. Esta misma agrupación era la que realizaba la danza de *omal ndiük* / danza de la cabeza de la serpiente /. Este grupo se acompañaba de la música de los *montsünd naab*, con tambores y flauta de carrizo grande. Hoy día dicha agrupación no existe más y ninguno de los flautistas conoce las supuestas 21 piezas que integraban su repertorio.

gruesos listones que caen hasta la corva de las rodillas; sobre la cabeza un paliacate y encima un gorro cónico de color negro, en cuya parte frontal lleva un espejo y una larga pluma de ave en la parte superior; de la parte frontal del gorro de cada danzante pende una hilera de monedas antiguas de plata, llamadas *tomiüm*. Este tocado de monedas retintinea con el movimiento de los danzantes <sup>6</sup>. Cada danzante lleva en su mano derecha una *xoob* / sonaja / y en la izquierda un *neemej meaw* / machete de madera / <sup>7</sup>.

Algunas características generales del repertorio musical <sup>8</sup>. Como todos los repertorios musicales digamos tradicionales empleados entre los huaves, las piezas de esta danza tienen la característica general de ser cíclicas, como el calendario ceremonial. Cada una de ellas se compone de una serie de pequeños enunciados melódicos que se encuentran enmarcados dentro de patrones métrico-rítmicos regulares. En su conjunto, estos enunciados hacen la estructura total de cada una de las piezas. En atención directa a la evolución coreográfica, esta estructura general se repite un número determinado de veces.

A la hora de su actuación, la disposición espacial de músicos revela un patrón del todo recurrente en la clasificación local de los sonidos musicales y su relación con el espacio. Los músicos siempre se hallaran sentados en una banca y dado que la melodía es jerárquicamente preponderante sobre el resto de las fuentes sonoras, el violinista siempre se hallará sentado al centro; a la derecha de éste se posiciona el sonido grande (la tambora) y a la izquierda el chico (redoblante o tarola). Los danzantes se posicionan en dos hileras, frente a los músicos. A la cabeza de cada una de estas hileras, se ubican siempre los danzantes más experimentados y quienes en realidad indican el momento en que, una vez iniciada una pieza, todos los danzantes deberán incorporarse e iniciar un determinado tipo de evolución coreográfica.

Cada una de las intervenciones de los *malinches* se compone de una tanda de ocho piezas (o *sones*) y estas llevan un orden estricto. Dicho de otro modo, el

---

<sup>6</sup> La palabra, *tomiüm* / el dinero / es un préstamo del español (Stair y Stairs, 1981: 172) y es del todo probable que se derive de la palabra *tomín*, moneda que se utilizó en Latinoamérica colonial.

<sup>7</sup> La palabra *xoob* también es empleada para designar el sonido que producen las serpientes de cascabel. *Mixoob ndiük* / el cascabel de la víbora / (Stair y Stairs, 1981: 184).

<sup>8</sup> Hasta donde llega mi conocimiento hay más de 40 piezas o (sones), todos tienen nombres de animales y se bailan por tandas (*termos*) de 8. Cada participación de los malinches se organiza de la siguiente manera: una *corrida* (cuatro piezas que no se bailan), una tanda o *termo* de 8 sonos bailados; descanso, otra *corrida* de 4 sonos no bailados y luego otro termo de 8 sonos bailados. Localmente los sonos son clasificados entre los que se bailan el primer día (la víspera) y el segundo día (el día de la fiesta del santo). Como todas las piezas tienen nombres de animales, la selección de estas se hace en función de los animales que haya en la temporada del año en que habrá de danzarse.

violinista no toca a la guisa cualquier pieza que se le venga a la mente, si incurre en una falta, los demás músicos no se incorporan y lo llaman al orden. En cada actuación danzan varias tandas, alternadas entre la casa del celebrante o mayordomo y el atrio de la iglesia. Por otro lado, el orden de entrada del violín y las percusiones obedece a un patrón que también se haya presente en la agrupación musical de los *montsünd naab*. El violinista lanza un enunciado melódico, el tocador de la tarola o redoblante se incorpora después, apenas haya reconocido la melodía, sobre todo las características métrico-rítmicas de ésta, toda vez que las realizaciones de quien toca el redoblante en general tienden a imitar las características métrico-rítmicas de la melodía. Una vez que el tocador del redoblante estabiliza la marcación de una pulsación regular, se incorpora quien toca la tambora. Por norma, estos músicos realizan una vez la estructura general de la pieza, acto seguido los danzantes empiezan a marcar el pulso con las *xoob / sonajas /*, casi siempre uno o dos pulsos antes del enunciado melódico B, e inician la danza en el primero pulso del mismo enunciado B y mientras transcurre la segunda vuelta general de toda la pieza (ver cuadro-partitura 12).

Cuadro-partitura 12  
EJEMPLO DE CARACTERÍSTICA GENERALES DEL REPERTORIO DE LOS MALINCHES

Pieza 3

♩ = 80-85

- V = violín
  - X = *xoob* / sonajas /
  - Tr = tarola o redoblante.
  - Tm = tambora.
- Esta transcripción tipo *croquis* solamente tiene como objetivo mostrar la estructura general de la pieza.
  - Se lee de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Las alteraciones no indican tonalidad; entre estos músicos la altura es relativa.
  - En la parte superior se marcan los enunciados (A, B y C). Cada uno de estos enunciados se construye dentro de un marco métrico de 5 pulsaciones a subdivisión binaria.
  - La pulsación se indica con una pequeña raya y un número, posicionados en la parte superior del primer pentagrama.
  - La numeración debajo de la primera realización de los enunciados A, B y C, indica la digitación del violín. Con dos dígitos a la vertical se indica el uso de cuerdas dobles.
  - En las partes en las que no se hayan indicadas los patrones rítmicos de Tr y Tm (enunciado B), el patrón se repite igual que en A. Solamente se indica cuando hay un cambio de patrón (enunciados C).
  - En esta, así como en todas la piezas para la danza de *malinches*, la pulsación es claramente materializada por las sonajas. En este caso la pulsación es subdividida.
  - Una vez que la pieza se ha repetido un número determinado de veces (entre 19 y 21 repeticiones de la estructura general), músicos y danzantes terminan al unísono, en el pulso 4 de la repetición del enunciado B, este caso.

Como puede advertirse hay un uso muy económico y particular del violín. El uso de las cuerdas dobles es recurrente y ello le imprime a las melodías un estilo muy singular, ya que en ciertas piezas dichas cuerdas (siempre tocadas al aire), funcionan como una suerte de *bordón* o *pedal*. A todo lo largo de las piezas las *xoob* / sonajas /, son tocadas ininterrumpidamente por los danzantes. Si se considera que la cuadrilla se compone de entre ocho y doce danzantes, la emisión del sonido de las *xoob* es del todo presente durante sus actuaciones. Además, estos objetos sonoros desempeñan la función de marcar una pulsación constante, la cual sirve de referencia métrica en las evoluciones de los danzantes. En su conjunto, la sonoridad producida por músicos y danzantes localmente es asociada a los *malinches*, y los malinches, a su vez, al tiempo de la festividad religiosa dedicada a los santos.

Los *malinches* se integran exclusivamente por varones, en su gran mayoría adultos y, completa o complementariamente, dedicados a labores del campo. En la realización de la danza hay algo de lúdico, pero en realidad es una actividad muy seria ya que se danza por devoción, como gesto de fe y como un *servicio* que cada uno de los músicos y danzantes ofrece como forma de participación en la veneración de los santos locales. Si bien no es exagerado plantear que los danzantes han “automatizado” las evoluciones coreográficas de cada una de las piezas, bailar requiere de una muy atenta concentración. Habría que considerar que los *tempos* de las piezas en general son muy rápidos y, sobre todo, que en las ocasiones ceremoniales en las que actúan los *malinches* el consumo de mezcal también es una *obligación*. Conforme progresa el curso de la fiesta religiosa, progresa la fatiga y también el consumo de mezcal. Los miembros más jóvenes están exentos de esta obligación, no así los adultos, para quienes el consumo de mezcal es una manera de no contravenir los principios de mimesis social.

Al consumir mezcal músicos y danzantes se encomiendan a los santos y a sus respectivas entidades sagradas a los cuales éstos se hayan homologados. Al evocarlos, los *malinches* solicitan la aquiescencia, la protección y la fuerza de los santos. De tal modo que bailar correctamente, sin que el mezcal desborde a la persona y por lo tanto sin hacer *mala figura*, deviene un acto de fe, al mismo tiempo que una prueba fehaciente de la potencia de las representaciones locales de lo sagrado. En una palabra, tocar y bailar devienen una suerte de *hierofanía* en la que lo sagrado no solamente se manifiesta en un objeto o cosa exterior (en la imagen de un santo, un rayo en el cielo, una campana o el sonido de ésta), sino que se manifiesta y se experimenta corporalmente. En sentido estricto en esta sociedad el estado de *éxtasis* no es un aspecto cultural presente, como sucede entre muchas otras sociedades en las que estos estados deliberadamente son buscados a través de la danza, la música y el consumo de enervantes o a través

de otras técnicas corporales que permitan estados alternativos de conciencia. Sin embargo, según las representaciones de músicos y danzantes, sí puede hablarse de una particular experiencia de lo sagrado, toda vez que se danza como devoción y los destinatarios de dicha devoción, en correspondencia, se manifiestan en músicos y danzantes otorgándoles concentración y fuerza.

En las actuaciones de los *malinches* es frecuente que el conteo del número total de realizaciones o vueltas de una pieza no sea del todo preciso, hecho que suscita pequeñas situaciones de incertidumbre ocasionadas por la fatiga o por el efecto combinado de fatiga y consumo de mezcal. Tanto para evitar este tipo de situaciones, así como para sortearlas positivamente si suceden, músicos y danzantes entablan una coordinación visual y musical constante, toda vez que en sus actuaciones están en juego las valoraciones estéticas de las concurrencias, pero también la sanción socialmente negativa de la cual pueden ser objeto.

Hoy día el tiempo de las festividades religiosas se empalma con otro tipo de temporalidades sociales, como los calendarios escolares, por ejemplo, de tal suerte que el tiempo de la fiesta en honor a los santos no necesariamente implica una ruptura de las actividades cotidianas. No obstante, estos otros sonidos de lo ceremonial tampoco pasan desapercibidos para la escucha local. Por el contrario, la sonoridad de la actuación de los *malinches* es notablemente abstraída del fondo sonoro de la vida cotidiana. No es aventurado pensar que las grandes festividades religiosas en las que los *malinches* realizaban sus actuaciones, también fungieran como puntos de referenciación temporal, que segmentaban y orientaban a las personas en la percepción del ciclo anual. En parte, hoy día esto sigue siendo así, pero sin duda no con la misma fuerza de otro tiempo.

#### 4

**COHETES, TOROS Y CASTILLOS.** En el curso de la vida cotidiana, mientras se desarrollan las actividades domésticas, se preparan los alimentos o se enlista a los hijos para ir a la escuela, la explosión en el cielo de un cohete irrumpe indicando algo, pero algo particular ya que las explosiones de los cohetes son parte imprescindible de toda celebración. Se trata de pequeños cohetones constituidos por una cámara cilíndrica de no más de quince centímetros de largo y un centímetro de radio, aproximadamente. Esta cámara puede ser de cartón o de carrizo, se rellena de pólvora y se sujeta fuertemente a una vara delgada y larga – poco más de un metro—. Una vez encendida la mecha, y ayudado por la vara, el cohetón se eleva a una altura aproximada de quince metros, en donde se produce la explosión. La fabricación de estos enceres no es local, de modo que los *huaves*

siempre los han adquirido en el exterior, principalmente en la ciudad vecina de Juchitán, ciudad en la que históricamente se han fabricado dichos objetos explosivo-sonoros en la región.

En el contexto de una celebración (realización ritual de las velas para ofrendar y para emplear durante una fiesta, o en el desarrollo mismo de una fiesta religiosa) los cohetes funcionan como demarcadores acústicos de todo un proceso ritual. En este sentido, *levantar* cohetes para hacerlos estallar en el cielo en ningún sentido es una acción arbitraria. Por el contrario, su estallido corresponde a momentos muy específicos que los especialistas, como los *miteat potch* / consejero u oficiante de la palabra / o los *kambreros* (los responsables de velar por el fuego para derretir la cera, por ejemplo, en el contexto de una fiesta religiosa), conocen con toda precisión.

El estallido de los cohetes en el cielo segmenta, indica inicio, salida, tránsito, arribo de comitivas a un punto específico, número de repetición de algo o número de integrantes de comitivas con misiones específicas y, finalmente, fin de una actividad. En este sentido, el estallido de cohetes corresponde a verdaderas señales acústicas codificadas, cuyo contenido semántico es preciso. Sin embargo, la interpretación local de estos mensajes requiere de competencias muy especializadas, mayormente compartidas entre los *miteat potch*, los *cantores* y los miembros más experimentados de los diferentes grupos de carácter ceremonial (danzantes de *omal ndiük*, *montsünd naab* y los *malinches*).

Guiado solamente por los estallidos de los cohetes, un especialista puede reconocer perfectamente el momento en que se haya un proceso. Por ejemplo, en la realización del rosario nocturno dedicado a la cera que habrá de emplearse para fabricar las velas rituales de una festividad, guiado por los estallidos de los cohetes el escucha competente no solamente puede determinar que en ese preciso momento se está cantando un himno frente al altar doméstico, sino en qué número de repetición de ese himno en específico van, toda vez que los himnos se repiten un número de determinado de veces y cada repetición es marcada con el estallido de un cohete. Del mismo modo, en el contexto de la celebración del Corpus y dos días antes del Jueves de Corpus, cuatro estallidos de cohetes en el cielo podrían indicarle a un escucha competente que en ese preciso momento cuatro responsables están saliendo de la casa del mayordomo y van en busca de las dos mulas y los dos caballos que habrán de utilizarse durante los próximos dos días. Según sus competencias, a este escucha hipotético esos cuatro estallidos también podrían significarle que cada una de esas cuatro personas lleva consigo dos pequeñas botellas de mezcal y que a su regreso los cuatro responsables y sus acompañantes deben volver con dichas botellas vacías, tal y como lo



prescribe la costumbre. En fin, el estallido de los cohetes detona procesos de significación los cuales están determinados por la experiencia digamos de vida de los escuchas. Veamos esto un poco más en detalle.

La variabilidad de las competencias de escucha en gran medida está determinada por el género, la edad, grupos de pertenencia o participación social como las agrupaciones ceremoniales, pero también por la experiencia de haber sido o no celebrante. Los especialistas por antonomasia de estos códigos acústicos no verbales son, como se ha dicho, los *miteat potch*, seguidos de los *cantores*. En el contexto de la organización y de la celebración de todas las fases de una fiesta religiosa, los *miteat potch* fuguen como verdaderos instructores de los celebrantes y sus huestes, de tal modo que la organización y la realización de una fiesta en honor a los santos es toda una ocasión social en la que los no especialistas, los legos, pueden conocer de la viva voz de los primeros, varios aspectos ligados a la ritualidad, tales como el uso codificado de los cohetes.

En síntesis, el uso ritual de los cohetes corresponde a códigos audibles no verbales. El uso de estos códigos es tan habitual que aún los escuchas menos competentes por lo menos pueden reconocer los periodos generales de segmentación de un proceso. Por ejemplo, que una actividad inició o que llegó a su fin. En su sentido más general, el estallido de los cohetes comunica *fiesta*, *celebración* y acuerdo matrimonial, los cuales, por cierto, también son presididos por los *miteat potch*. Evidentemente, el estallido de los cohetes corresponden a secuencias sonoras localizables que sobresalen del fondo, del flujo sonoro de la vida cotidiana y que la *escucha analítica local*, como veremos en el siguiente capítulo, abstrae con atención.

En lo que toca a los toros y castillos de artificio su uso es relativamente esporádico en las fiestas religiosas, y estos más bien corresponden a la expresión de júbilo de la familia celebrante. La costosa pirotecnia de castillos, toros y cohetones más sofisticados (bombas), parecen ser de cuño reciente en la sociedad huave. La implementación de estas expresiones de júbilo ha venido a incrementar el costo total de una celebración y por lo tanto del prestigio de los mayordomos. Cuando la economía les da para ello, los mayordomos no escatiman en realizar estos verdaderos gastos suntuarios que le dan más realce a la festividad en su conjunto. Bombas, toros y castillos se queman de noche, en el centro de San Mateo, en presencia del cabildo entero, las autoridades de la iglesia y toda la concurrencia que se congrega para tal efecto. Como podrá imaginarse estas quemadas suelen ser muy concurridas y muy apreciadas por las personas. Son verdaderamente el plus, la ganancia afectiva que la concurrencia obtiene al participar en las partes públicas

de las celebraciones de las fiestas<sup>9</sup>. Luces de colores, explosiones, silbos de buscapiés y de estructuras circulares propulsadas por cohetones, son algunos de los componentes estéticos y sonoro-visuales de los entornos sonoros de las fiestas religiosas dedicadas a los santos. Por cierto, entre los huaves de la barra las quemas de toros y castillos no desencadenan expresiones sonoras de júbilo como silbos y vivas, por parte de la concurrencia. Se trata de una expectación más bien silente<sup>10</sup>.

Finalmente, debido a que cohetes, toros y castillos representan un gasto considerable dentro de la economía de la fiesta, es frecuente que un mayordomo solicite la solidaridad económica de sus parientes consanguíneos, rituales o de sus afines. Llegado su momento, todas estas solidaridades económicas deberán ser devueltas, de tal suerte que por la vía del gasto ceremonial las unidades familiares tejen y destejen sus alianzas. Dado que los cohetes, toros y castillos son bienes costosos, valorados y para ser disfrutados y destruidos, las alianzas que se tejen a través de estos objetos son tan estimadas como aquellas que se tejen por la vía de las reces, los puercos y, como veremos, por los servicios de las bandas y los conjuntos. Ser padrino de una res, de cohetes, de un toro de artificio o de una parte del costo total de un castillo, es tan valorado como ser padrino del conjunto que habrá de amenizar el baile o de una banda que habrá de acompañar algunas de las partes significativas de la celebración.

## 5

LOS *MONIND* (ORQUESTA), LOS CONJUNTOS Y LA BANDA. Durante las fiestas y celebraciones más importantes es común que intervenga una pequeña orquesta compuesta por metales (trompeta, uno o dos saxofones), sin percusiones, y la cual acompaña los cánticos de los *cantores*. Estos músicos reciben el nombre de *monind* / los que tocan algún instrumento de aliento /. Además, en las festividades dedicadas a los santos también es común que los celebrantes contraten a una pequeñísima banda (de 4 a 6 integrantes, trompeta, uno o dos saxofones, una tarola, platillos y una tambora) para que con su variado repertorio ambiente algunas de las partes más festivas de una celebración religiosa. Los integrantes de esta banda son locales, pero, dependiendo de los

---

<sup>9</sup> Uno de los pocos trabajos antropológicos sobre cohetes y castillos en las fiestas mexicanas, es el trabajo de Stanley Brandes (1987), quien realiza un estudio sobre la función simbólica de estos artefactos en el contexto de una fiesta en Tzintzuntzan (Michoacán).

<sup>10</sup> Arturo Chamorro es de los pocos estudiosos que en México ha trabajado los entornos sonoros de las fiestas. Ver 1990, 1994, 1998.

capitales y de la solicitud del celebrante, también pueden reforzarse con músicos de la región. Más integrantes igual más lucimiento, pero también más gasto.

Es muy frecuente que los músicos de esta banda, llegado el momento ceremonial específico, sean los mismos que acompañen el repertorio de cánticos e himnos de los *cantores*. Sin embargo, cuando estos músicos hacen esta especie de transición no solamente cambian de repertorio (marchas, baladas, chilenas, boleros, sones regionales y cumbias por otras piezas específicas del culto consuetudinario), sino que en realidad lo que se modifica es el sentido total de sus objetivaciones. La música de los *monind* participa en momentos muy precisos de un ceremonial y, en ciertos casos, cada una de las piezas tienen como destinatario exclusivo alguno de los santos principales: la Virgen de la Candelaria, San Mateo Apóstol, la Santísima Cruz y el Santísimo. Por su cuenta, la banda tiene el objetivo explícito de amenizar y de acompañar a los mayordomos cuando estos entregan sus ofrendas en la iglesia.

Los *monind* participan en diferentes espacios: 1) domésticos (dentro del aposento en el que se encuentre el altar doméstico); 2) públicos (en el atrio de la iglesia, en las calles cuando las procesiones con imágenes y en lagunas y en la playa, en el Mar Vivo u Océano Pacífico cuando las procesiones nocturnas *del perdón*); y 3) en el interior de la iglesia. En los espacios cerrados como la iglesia y las casas particulares, la sonoridad de los instrumentos de metal es particularmente fuerte. En otro momento los servicios musicales del culto solamente dispusieron de las voces (masculinas y femeninas), de las flautas y los tambores. Los instrumentos de metal introdujeron nuevas sonoridades, las cuales se adhirieron a las preexistentes y sin duda enriquecieron el culto, tal como lo expresan los juicios estéticos locales. La participación de los *monind*, también es igual a “más lucimiento”.

Los *monind* intervienen en algunos de los momentos más emotivos del culto. Por ejemplo, cuando una comitiva se dispone a salir de la casa del mayordomo o celebrante los *cantores* cantan frente al altar doméstico acompañados de la fuerte sonoridad de los *monind*, al tiempo que las ofrendas de flores y velas son sahumadas con intensidad. Del mismo modo, en la playa, cuando las autoridades tradicionales se dirigen a los ancestros *naguales* para solicitarles el agua, *cantores* y *monind* realizan el himno propiedad de cada una de las cuatro figuras religiosas principales. En el contexto de la Semana Santa las procesiones también suelen acompañarse con los *monind*, del mismo modo que los oficios de *tinieblas*, evento este último en el que los sonidos de estos instrumentos adquieren una gran sonoridad y presencia dentro de la iglesia cerrada y casi en penumbras.

Los repertorios de la orquesta dependen siempre de la ocasión y en general son conocidos de memoria por los muy pocos músicos de instrumentos de metal en esta sociedad (probablemente no más de cinco). Para varios de estos músicos es común el uso de la lectoescritura musical, de modo que algunos de ellos resguardan con celo las pautas de algunas de las piezas que integran el repertorio. A pesar de que este sea un recurso para la memoria, las más de las veces los músicos recuerdan las piezas en el acto y las van orquestando en función de como se distribuyan las voces entre cada uno de los dos o tres instrumentistas. Hoy día, estos músicos suelen actuar por una módica retribución económica, ya sea por parte de los mayordomos o de la presidencia municipal, vía su regidor de cultura.

Por cierto, en décadas anteriores el número de músicos ejecutantes de instrumentos de viento-metal fue mucho más numeroso, ya que existieron orquestas locales que amenizaban las fiestas religiosas con los repertorios musicales de moda en la región. Danzones y música tropical fue lo más gustado. Estas orquestas se componían de trompetas, saxofones, contrabajo, batería, marimba y güiro. En el momento en que estas florecieron (a partir de la década de los cincuenta) aquí todavía no se empleaba el sonido amplificado y las piezas no se cantaban, de tal modo que dichas piezas podían extenderse tanto como fuera necesario. Cuando llegó la luz eléctrica (1970) desaparecieron las orquestas y empezaron los conjuntos (bajo eléctrico, teclado, guitarra eléctrica y batería), quienes comenzaron a reproducir localmente el repertorio de canciones que los conjuntos de moda popularizaron a través de la radio y a nivel nacional. Es muy probable que en la transición de la orquesta al conjunto se haya prescindido de los músicos de aliento-metal, hecho que repercutiría en el número total de individuos que se interesaron por tocar estos instrumentos. Las nuevas configuraciones instrumentales requirieron de otros músicos (bajistas, guitarristas, bateristas, tecladistas y, sobre todo, vocalistas).

Primero las orquestas y luego los conjuntos, fueron transformando la concepción misma de la fiesta y las maneras de celebrar. El espacio social del *baile* se fue instituyendo dentro del espacio de la fiesta religiosa y ciertamente fue conquistando el gusto de las personas. El hábito mismo de *bailar* poco a poco se fue instituyendo entre los huaves. Hoy día no es concebible una fiesta religiosa en honor a los santos sin baile popular, el cual se lleva a cabo una vez que se han realizado las actividades ceremoniales más importantes. Se realizan en el centro de las comunidades o en la calle, afuera de la casa de los mayordomos. Como podrá imaginarse, la contratación de los conjuntos vino a sumarse a los gastos suntuarios preexistentes. Hoy día lo que se busca es contratar a los grupos de mayor éxito regional, tanto como la economía familiar lo permita

Pero, ¿cómo caracterizar a este tipo de bailes populares dentro de la fiesta religiosa? ¿Solamente como un recurso más para el financiamiento del culto y la obtención de cierto prestigio a través de la contratación de agrupaciones de renombre? Pienso que no, hoy día los conjuntos y los bailes populares de las fiestas religiosas forman parte de las motivaciones estéticas de las personas de la sociedad huave. A través de los distintos géneros y repertorios, estas expresiones musicales movilizan universos de sentidos. Los bailes no nada más son importantes para sufragar parte de los gastos de la fiesta religiosa (todo aquel que baile en un baile, debe pagar una cantidad de dinero), sino que también son un evento significativo en las vidas de las personas, de una vida ciertamente experimentada desde el polo de sentido de la vida secularizada.

Más aún, en los contextos de las fiestas religiosas huaves en honor a los santos, vida religiosa y vida secularizada coexisten dialógicamente. El *cantor* más devoto y connotado de la comunidad puede acompañar a un mayordomo a entregar su ofrenda al santo, con rezos y cánticos, e inmediatamente después puede incorporarse, como la evidencia etnográfica lo demuestra, al fragor y cierto desenfreno de esa otra parte de la fiesta religiosa: los bailes de conjunto. Estos son toda una situación social y sin duda forman parte de esos otros sonidos de lo ceremonial. El júbilo, la alegría de haber tenido en cargo la celebración de una mayordomía, sin duda forma parte de estas otras experiencias contemporáneas y ciertamente profanas, de vivenciar lo sagrado. Así como el castillo, el baile también puede ser *del* patrón San Mateo o de la Virgen de la Candelaria. En última instancia el sonido mismo de los conjuntos localmente es comprendido como todo un símbolo de contemporaneidad.

En relación a la banda. Hasta mediados del siglo pasado hubo una pequeña banda de viento comunal que tocaba por *tequio* y sus instrumentos se resguardaban en la iglesia. Las actuales bandas de viento son muy pequeñas, cobran por sus servicios y las más de las veces se refuerzan con músicos de las ciudades vecinas de Salina Cruz o Tehuantepec, quienes evidentemente también cobran por sus servicios. El repertorio de las bandas se haya bien afianzado en el gusto de las personas, sobre todo en el de los adultos quienes fueron jóvenes en el momento en que ese repertorio se hallaba de moda. Sones regionales, chilenas, marchas, danzones, baladas y cumbias, conforman los géneros musicales de estas agrupaciones.

Para una familia que se encuentre celebrado, la contratación de una banda es un claro signo de distinción. En el contexto de una fiesta religiosa o de la celebración de un *velorio*, estas pequeñas bandas tocan por las calles, en el atrio de la iglesia y en el espacio doméstico en donde se realiza la celebración. La contratación de

una banda tiene una intención muy clara: celebrar con la mayor dignidad que la economía familiar lo permita. Por muy pequeña que sea, una banda nunca pasa desapercibida para la escucha local, tanto por la potencia y la sonoridad de los instrumentos utilizados, como por la valoración social que inmediatamente repara en el gasto que supone la contratación de sus servicios. Es muy común que las personas salgan a las calles a observar a las comitivas que acompañan las bandas, ocasiones estas en las que un celebrante, por ejemplo, se muestra públicamente a la cabeza, orgulloso y al centro de la escena social.

La valoración estética de la sonoridad de las pequeñas bandas y de los *monind*, es altamente positiva entre los huaves, de modo que su participación dentro del culto coadyuva al anhelo siempre presente de celebrar con dignidad y el mayor boato que, como se ha dicho, la economía de cada familia lo permita.

\*

Recapitulemos. La revisión de los sonidos abordados en este capítulo nos permite conocer algunas de sus características formales particulares. El conocimiento de las características y de algunos de sus significados pueden ayudarnos a conocer la manera en cómo los huaves se han servido de ellos para expresar, enseñar y transmitir sentidos socialmente relevantes en el orden de lo religioso, lo político, lo económico y lo estético.

En el marco social de escucha y producción del Jueves Corpus, la voz de los *tar* aparece entonces como una expresión sonora-verbal que moviliza significados relativos a la representación de un sí colectivo (los *ikoots* / los nosotros /) de frente a la relación históricamente conflictiva con los otros componentes sociales y externos del Istmo mexicano (los *michiig* / la gente del Istmo / y los *mool* / los extranjeros o todos los que no son *ikoots* ni viven en el Istmo /). Los *tar* operan una representación en cierto modo degradada del Otro. Invierten el orden, bromean con las autoridades tradicionales, pero también se mofan del Otro regional, caricaturizando algunas de las figuras arquetípicas que el imaginario local asocia al poder económico y político.

El símbolo sonoro producido por *ndiük* (serpiente) y *neajeng* (flechador) en el contexto de la danza de la cabeza de serpiente, moviliza sentidos relacionados con lo religioso y lo económico. El sonido emula el movimiento de los truenos en el firmamento, y los truenos y los rayos son los *monteok*. En este marco de producción y escucha la acción combinada de escuchar el sonido de *ndiük* (serpiente) y *neajeng* (flechador) y de ser tocado-“cortado” por el machete de

*ndiük*, es un acto ritual fuertemente significativo en lo que toca al conocimiento y la transmisión de la siguiente idea: los efectos nefastos de una lluvia desmedida serán o están siendo neutralizados.

La *sonoridad* conjunta de música y danza producida por los *malinches*, en general se haya asociada a la fiesta religiosa y a la veneración de los santos locales, específicamente de la comunidad centro de San Mateo del Mar. Debido a que esta agrupación solamente actúa en las tres celebraciones religiosas principales (Virgen de la Candelaria, Corpus Christi y fiesta de San Mateo Apóstol), su sonoridad total funciona como un referente espacio temporal dentro del contexto general de todo un año o una vuelta del ciclo ceremonial.

Los *cohetes* funcionan como señales acústicas no verbales de un valor semántico muy preciso: comunicar y segmentar las diferentes partes de un proceso ceremonial, mientras que toros y castillos de artificio son una expresión de júbilo y en cierto modo de poder, por parte de los celebrantes y sus afines.

Finalmente, los instrumentos de metal empleados por las bandas y las pequeñas orquestas que acompañan a los *cantores*, fueron sonoridades que se sumaron a las preexistentes, conquistaron el gusto de las personas, enriquecieron el universo sonoro de lo ceremonial y las formas mismas del culto y de la fiesta. Los bailes de conjunto dentro la fiesta religiosa forman parte de las motivaciones estéticas, festivas y musicales de los huaves de nuestros días. A su modo, desde su polo de sentido, los conjuntos también se han sumado a estos otros sonidos símbolo de lo ceremonial.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.



## 7. La escucha y los entornos sonoros

La construcción social de la escucha.

El paisaje.

La vida cotidiana.

La fiesta.

---

### 1

SU CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA ESCUCHA. ¿Es posible hablar de una modelación u orientación social de la escucha? Desde la antropología de los sentidos, David Le Breton nos dice que “las percepciones sensoriales no surgen solo de una fisiología, sino ante todo de una orientación cultural que deja un margen a la sensibilidad individual” (2009 [2006]: 13). En este sentido, el individuo “ve, escucha, huele, gusta, toca experimenta la temperatura ambiente, percibe el rumor interior de su cuerpo, y al hacerlo hace del mundo una medida de su experiencia, lo vuelve comunicable para los demás, inmersos, como él, en el seno del mismo sistema de referencias sociales y culturales” (15). Para este autor, es posible hablar de *modelos sensoriales* que han sido el resultado de la inculcación de los principios de clasificación social en los individuos y durante los procesos de socialización. De tal modo que dichos modelos funcionarían como “orientaciones interiorizadas por la educación o la costumbre” (25) y estarían pautados “por las pertenencias de clase, de grupo, de generación, de sexo y, sobre todo, por la historia personal de cada individuo, por su sensibilidad particular” (15). Por su cuenta, Howes y Clanssen (1991), refieren la misma idea al hablar de los *ordenes sensoriales*, es decir, de las diferentes maneras en que los sentidos son privilegiados, combinados y hasta cierto punto bloqueados dentro de una cultura determinada (285).

Finalmente, el mismo Le Breton nos dice: “Si el cuerpo y los sentidos son los mediadores de nuestra relación con el mundo, sólo lo son a través de lo simbólico que los atraviesa” (2009 [2006]: 21-22). Así, “de un extremo del mundo al otro, los hombres no ven, no huelen, no gustan, no oyen, no tocan las mismas cosas de la misma manera, así como no experimentan las mismas emociones” (25). Desde esta perspectiva, entonces, todos nuestros sentidos habrían sido el resultado de una orientación social y la respuesta a la pregunta inicial no podría ser más que afirmativa: en efecto, la escucha es social y culturalmente orientada.

En algunos trabajos etnográficos pioneros en los estudios huaves de la barra, se documenta de manera aislada no precisamente un modelo de sensibilidad sonora, sino una cierta sensibilidad cultural ligada a lo sonoro. Veamos algunos datos al respecto.

Desde la nosología tradicional huave el tratamiento de cualquiera de los tres tipos de enfermedades (*enfermedades de Dios*, *enfermedades producidas por alguien* – sea vivo o muerto, intencional o accidentalmente– y *enfermedades que afectan al alter ego* de un individuo), es precedido por el diagnóstico de un *pulsero*, cuya “actividad médica consiste en “escuchar la sangre” a través de la pulsación de las venas (Signorini y Tranfo, 1979: 220-221). Por cierto, este sería un buen ejemplo de *sinestesia*: pulsos/sensaciones que se escuchan (ver Howes y Clanssen, 1991). En esta operación el pulsero “Casi nunca hace preguntas porque intuye la enfermedad con el corazón, no la analiza con el pensamiento; así el diagnóstico es “sentido”, no deducido de elementos clínicos” (Signorini y Tranfo, 1979: 221). En este caso la escucha interpretativa del cuerpo del enfermo precisamente nos habla de dicha sensibilidad orientada hacia el sonido, o hacia la representación que en este caso se tiene de éste. No deja de ser interesante que el sonido de la sangre se escuche sintiéndolo a través del pulso.

Además, para cada tipo de enfermedad existe un especialista ritual, siendo el *neasomüy* el responsable de atender las *enfermedades producidas por alguien* y su actividad regeneradora de la salud y del orden, está directamente relacionada con su escucha y con su habla. Este especialista “interviene invocando a Dios y a la tierra e impetrando la curación a través de un ritual basado principalmente en ofrendas de humo y de copal” (Signorini y Tranfo, 1979: 223). Se trata de un especialista socialmente estimado, “que no examina al enfermo ni lo toma a su cuidado, sino que reza a Dios y a la tierra, que no receta medicamentos, sino que invoca el perdón...” (225). Para ello, el especialista *escucha la confesión* del enfermo “registrando la exacta sucesión de hechos, acciones y pensamientos ligados al acontecimiento que ha llevado a la enfermedad, sin omisión alguna” (225). Este especialista es un mediador entre el enfermo y la tierra, quien es la receptora de la confesión. En palabras de Signorini y Tranfo: “La plegaria consiste en la transmisión de la “confesión” del enfermo y en el pedido por parte del *neasomüy* de que se le devuelva la salud [...] aún cuando el hombre no recuerda [es decir, el enfermo], la tierra sabe, porque nada se le puede esconder. Se habla con ella “como se habla con un grabador” (225). Todo el rito es nominado como “rezar a la tierra” (227) y el *neasomüy*, por cierto, “siempre reza en voz baja” (243). El dato es relevante ya que según esta representación la tierra *escucha*, es sensible a las plegarias del especialista, pero también a todos los sonidos producidos sobre su faz. De otra manera, si la “tierra que todo lo sabe” (238),

precisamente, todo lo sabe, porque todo lo escucha.

Otro ejemplo que ilustra claramente esta sensibilidad ligada a lo sonoro entre los huaves de la barra nos lo ofrece el mismo Italo Signorini (1979), aquí el ejemplo: “A muerte prematura está destinado también el niño que, cuando se sienta en el suelo, tiende a doblarse de costado y a poner la oreja en él. Temiendo esto, los padres se apuran a cambiarlo de posición gritándole, porque creen que esté escuchando voces que lo llaman debajo la tierra y que no puede referir porque no sabe hablar aun” (297). La tierra entonces no solamente escucha, sino que de ella también emanan voces. El dato vertido por el autor no aclara, sin embargo, la naturaleza de estas voces.

Finalmente, Elisa Ramírez, en un célebre libro sobre cuentos y mitos de los huaves de San Mateo, nos dice lo siguiente: “Los pájaros sirven para saber el tiempo; los ancianos saben si cantan sólo porque están contentos o por otra cosa. Un cenizote en noche de luna anuncia buena marea; un lele (correcaminos), anuncia, si hay norte, que va a venir la calma; o, si hay calma, que va a venir el norte. Otros cantan para anunciar visita – también la lumbre y la ceniza anuncian visita si se sabe oír” (Ramírez, 1987: 43).

A partir de estos ejemplos aislados puede decirse que en el caso de los huaves es posible hablar de una sensibilidad ligada a lo sonoro, pero no existe punto de comparación con la prominencia que este aspecto puede tener entre culturas que habitan en contextos selváticos, por ejemplo. En estos territorios, el “denso follaje de la selva [es] un entorno ecológico sensorialmente excepcional en el que uno puede escuchar más de lo que uno puede ver” (Samuels, et. al., 2010: 336; y ver Feld, 1996: 98). En sociedades como estas el aspecto sonoro adquiere una preponderancia gnoseológica tal, que en el curso de sus investigaciones entre los Kaluli, por ejemplo, llevaron a Steven Feld a desplazarse de una *antropología del sonido* hacia la *acustemología*, neologismo acuñado por este autor y el cual es el resultado de la conjunción de acústica y epistemología (2012 [1982]: 27; 1996: 96-98), como ya hemos visto en la introducción.

Feld nos dice que para los Kaluli de Nueva Guinea su entorno natural es como una suerte de *tuning fork* (un diapasón) que provee de “señales que marcan y coordinan la vida cotidiana” (1984: 394). Entre los Kaluli, “el tiempo, el espacio y las estaciones del año son marcadas e interpretadas de acuerdo con los sonidos”, de la vegetación de la selva, de los llamados y de la movilidad estacional de la avifauna, del volumen del agua en movimiento (394; y ver Feld, 1996). Como el aspecto sonoro lo imbuye todo, el desarrollo y la adquisición de “las modalidades simbólicas para expresar los sonidos” es una competencia importante para todo el

ser social (Feld, 1984: 390). De tal suerte que, nos dice Feld "...los oyentes Kaluli no son participantes pasivos en asuntos simbólicos; ellos realizan una especie de trabajo social activo basado en el supuesto interpretativo de que siempre hay un reflejo, un significado "interior" "o debajo" de los sonidos. La interpretación de los sonidos es una condición necesaria, un componente activo de la vida social Kaluli..." (Feld, 1984: 396; y ver 1996: 98-99).

Independientemente de que ciertas culturas acentúen alguno de los sentidos sobre los otros, en este caso el oído, todas las culturas y sociedades son sensibles a sus entornos sonoros, sean estos urbanos o rurales, selváticos o montañosos, desérticos o marinos. En este sentido, los grupos o comunidades humanas ocupamos un universo acústico propio (Le Bretón, 2009 [2006]: 98), *un entorno sonoro singular el cual es filtrado por la escucha, esta última entendida como el entramado de hábitos, de universos simbólicos y de representaciones sociales que la orientan y la determinan.*

Desde este punto de vista la percepción de los entornos sonoros surgiría entonces de "una atención modelada por la educación, por aprendizajes particulares que vuelven, por ejemplo, al pastor o al campesino sensibles a las modificaciones de los mugidos de un animal de su rebaño, al cazador ante los gritos del pájaro cuyas huellas sigue, allí donde el profano no percibiría nada que no fuera una magma indiscernible" (Le Bretón, 2009 [2006]: 100). Una concepción del entorno sonoro de esta naturaleza, pone el acento en los grupos, en los actores y en los procesos sociales que van modelando un escucha determinada, ya que escuchar "no nada más es poseer oídos, es organizar, comprender, en un ejercicio consiente o no", todos los estímulos que nos ofrecen los entornos (Battesti, 2013: 74).

En un sugerente estudio sobre los ambientes sonoros urbanos en el Cairo (Egipto), Vincent Battesti nos dice que el "aparato de la escucha no es "neutro" ya que nuestros instrumentos sensoriales y de percepción han sido formados, tienen una historia" (2013: 75). En otros términos, Le Breton plantea la misma idea: "El oído se educa al cabo del aprendizaje y la experiencia" (2009 [2006]: 102). Así, la *escucha* tendría entonces un carácter más bien social, sería algo que se adquiere, que se conforma socialmente y se inscribiría en la historia de las personas en tanto actores sociales (Battesti: 2013: 75). De este modo, "aprender a "sentir" [escuchar o experimentar] el entorno, de entrada se hace con los otros, con los diferentes grupos sociales a los que se pertenece" (Battesti, 2013: 75). En este sentido, si retomamos el ejemplo referido por Le Breton en el párrafo anterior, puede decirse que la sensibilidad del pastor o del campesino para reconocer "las modificaciones de los mugidos de un animal de su rebaño", ha sido el resultado de un proceso social de refinamiento de su escucha, refinamiento que

previsiblemente se aprendería y se desarrollaría en situaciones sociales específicas y por la vía del diálogo y la interacción con los otros. Y justamente, como se ha visto en los capítulos anteriores, las fiestas y las ceremonias huaves ofrecen esos marcos sociales de producción y escucha en los que se aprende y se pregunta.

Dos tipos de escucha. Por otro lado, desde el texto ciertamente fundador o inspirador de los estudios sobre los paisajes, entornos o ambientes sonoros (Robert Murray Schafer, *Our Sonic Environment and The Soundscape: the Tuning of the World*, 1994 [1977]; y ver Candau y Le Godiec, 2013: 13), se trazó una diferencia teórico metodológica importante entre dos tipos de escucha: la *escucha analítica* o de abstracción y la *escucha general*, natural u holista. Para R. Murray Schafer, dentro de la totalidad de los estímulos sonoros de un entorno, algunos de ellos conformarían la *tonalidad*, es decir, el conjunto de sonidos que por la fuerza del hábito suelen pasar desapercibidos para un escucha determinado. Según estos planteamientos, la tonalidad correspondería entonces a la escucha natural o general, es decir, a los sonidos que “son escuchados, sin ser escuchados” (Charles-Dominique, 2013: 26), a esa suerte de fondo sonoro de la vida cotidiana al cual estamos completamente habituados y del que, como veremos, nuestra escucha desprende otro tipo de sonidos que sobresalen.

En contraste con la tonalidad, para Schafer existiría otro conjunto de sonidos que actúan como *señales*. Se trataría entonces “de sonidos de primer plano, que uno escucha conscientemente, como, por ejemplo, los sonidos portadores de un aviso o mensaje acústico y que uno debe escuchar: campanas, silbatos, trompetas, sirenas” (Charles-Dominique, 2013: 26). Los humanos, al igual que otros animales, tendríamos entonces la capacidad de alternar o mezclar los dos tipos de escucha en nuestros entornos sonoros y en el curso de nuestras vidas cotidianas: la escucha analítica y la general (Candau y Le Godiec, 2013: 14). A este respecto David Le Breton plantea unas ideas interesantes: “Los sonidos están asociados a la afectividad y a un significado que los filtra, apartando unos, privilegiando otros, salvaguardando así el sueño o la concentración del individuo que camina por la calle indiferente al estrépito del tránsito. Pero de pronto resuena una voz familiar en la selva ruidosa de la ciudad, consigue abrirse paso y suscita la atención” (2009 [2006]: 97).

Competencia de escucha. La *competencia de escucha* refiere a la *escucha analítica* o de abstracción, es de decir, a la capacidad que tiene un actor para “extraer del conjunto de las sonoridades de su entorno uno o algunos sonidos que hacen sentido en una situación determinada” (Battesti, 2013: 79), sin que esto implique que el contexto sonoro global se borre, se olvide o deje de escucharse,

justo como lo refiere Le Breton citado en el párrafo precedente. Dicho de otro modo, según estos planteamientos, en nuestra experiencia auditiva de la vida cotidiana los individuos simultáneamente nos servimos de los dos tipos de escucha. Ilustremos la idea con un ejemplo hipotético de competencia de escucha, cuyo único objetivo es facilitar la exposición de las ideas.

En el territorio huave, una madrugada de octubre, cuando los fuertes vientos del norte golpean a las comunidades produciendo un rumor más o menos permanente provocado por la fuerza del viento al chocar con los árboles y las casas, alguien podría escuchar el sonido agudo de una flauta de carrizo acompañado de un par de tambores. Si este hipotético escucha tiene la competencia, podría comprender que se trata de los *montsünd naab* y que éstos se encuentran convocando a una asamblea popular. Aquí, el fragor ocasionado por el viento norte de la madrugada constituiría el fondo sonoro del entorno y la escucha de ese fragor representaría la escucha general. Por su cuenta, la pieza producida por los *montsünd naab* representaría la expresión sonora que el escucha hipotético desprendería del fondo sonoro, y ésta última escucha, a su vez, representaría la *escucha analítica* o de abstracción a que estamos haciendo referencia. Y para comprender la idea de la competencia de escucha, y la manera en cómo competencia y escucha son dos aspectos socialmente condicionados, nos serviremos de un ejemplo muy elocuente: el título del segundo capítulo de *Sound and Sentiment*, del ya referido Steven Feld (2012 [1982]). El capítulo se llama “*To You They Are Birds, to Me They Are Voices in the Forest*” [“para ti son pájaros, para mi son voces en el bosque”] (44). Volviendo al caso de los huaves y al ejemplo, un escucha local bien podría decirle a otro escucha externo, “para ti es música, para mí es una convocatoria a la asamblea”. En este caso, el primero tendría la competencia para hacer una lectura muy singular de eso que los dos escuchan. Pero se podría ir más lejos y un tercer escucha, presente en esa situación hipotética, podría tener la competencia de reconocer de entre las distintas piezas que se emplean para convocar, aquella que le interpela directamente a él. Así, podría intervenir diciendo: “para ti es una convocatoria a la asamblea, para mi también, pero para mi lo que están tocando en este momento es la pieza correspondiente a mi sección administrativa”.

El fondo sonoro. ¿Qué es el *fondo sonoro* de la vida cotidiana? Según Joël Chételat (2013), el “fondo sonoro constituye la matriz y define el cuadro auditivo general en el cual se inserta la experiencia sensible” (205). Para este autor el fondo sonoro es una suerte de *flujo más o menos constante* sobre el cual se suceden otras secuencias sonoras localizables o que sobresalen del fondo. Por ejemplo, unas campanadas, el reloj del palacio municipal, el ruido repentino de un coche que circula a toda velocidad sobre la carretera, el estallido de un cohete en

el cielo, etcétera. Estos serían sonidos que sobresaldrían del fondo (Chételat, 2013: 205). Candau y Le Gonidec (2013) parecen compartir la idea del fondo sonoro al señalar que cotidianamente estamos “sumergidos en un flujo de sonidos percibido como homogéneo” (14). Para Chételat (2013) las *manifestaciones específicas* puntearían el curso cotidiano de la vida social (el grito de un niño, una puerta azotada, la sirena de una ambulancia, etcétera) (206). Desde mi punto de vista, la gran mayoría de *las expresiones sonoras de lo ceremonial localmente son percibidas precisamente como manifestaciones acústicas específicas que las escuchas locales desprende del fondo sonoro de la vida cotidiana* y que puntean, si retomamos la expresión de Chételat, la experiencia auditiva y sensible del desarrollo de la vida social.

Marca y fondo. Según el mismo Battesti (2013) referido anteriormente, dentro de los entornos habría aspectos sonoros que *marcarían* o caracterizarían un espacio, un territorio o una situación social determinada (78). ¿De qué manera sería esto posible? Partiendo del caso que nos ocupa, veamos otro ejemplo hipotético de cómo un sonido podría marcar un entorno y una situación determinada.

La escucha de un registro de audio de un himno cantado por el grupo de los *cantores* a la orilla del *nangaj ndek* / sagrado Mar Vivo u Océano Pacífico /, *con el fuerte sonido del oleaje del mar como fondo*, no solamente sería reconocido por los huaves de la barra como un canto “de los señores de la iglesia” a la orilla del mar, sino como un canto que se hace en una de las tres procesiones *del perdón*, de noche, en un momento muy específico del año y cuya finalidad explícita es solicitar el agua de temporal a los *mombasüik* o nagueles, quienes –como hemos estudiado– detentan, controlan y acarrean el líquido vital. En este ejemplo, el fuerte sonido del oleaje del mar Pacífico no funcionaría como fondo, al contrario, sería el aspecto sonoro que *marcaría* tanto el espacio (la playa), como la situación social (las procesiones de petición de lluvias) y, junto con el canto como expresión sonora singular, constituiría un entorno sonoro muy específico con significaciones sociales harto relevantes. Por otro lado, este ejemplo también nos permite poner de relieve que la escucha es socialmente construida y orientada, ya que para reconocer el canto y la situación social en la que se estaría realizando, los escuchas hipotéticos primero deberían tener la competencia para reconocer esta expresión sonora, es decir el himno, competencia que, en este caso, estaría pautada por la trayectoria familiar de una persona y por el hecho de ser practicante, o no, de la religión consuetudinaria. En este sentido, existirían variaciones sociales en la escucha entre un devoto que anualmente asiste a estas procesiones y alguien más que nunca ha asistido o que simplemente no tiene conocimiento de su realización. Ambos pertenecientes a la misma sociedad huave que nos ocupa.

## 2

EL PAISAJE. Según la definición de paisaje sonoro, éste sería el conjunto de estímulos auditivos percibidos como tales (Candau y Le Gonidec, 2013: 9), pero *para alguien* (Battesti, 2013: 73, 85). Como señala Charles-Dominique (2013), la noción de *soundscape* o de paisaje sonoro, como se tradujo el neologismo inventado por R. M. Schafer al español, se encuentra fuertemente anclada a un espacio o territorio, pero delimitada por el marco auditivo (25). En este sentido, la idea de espacio acústico se encuentra a la base de la noción de paisaje sonoro (Charles-Dominique, 2013: 25-26). Así, “el espacio acústico representa la globalidad del campo auditivo, todo lo que el oído humano es susceptible de percibir en un lugar determinado” (25-26). Reseñando a R. M. Schafer, el mismo Charles-Dominique (2013) nos dice que dentro de este espacio “figuran una multitud de “objetos sonoros” [es decir] “la partícula más pequeña y autónoma del paisaje sonoro”, quienes en su conjunto constituyen un “entorno sonoro”” (26). Así, un “murmullo continuo otorga su tonalidad familiar a la vida cotidiana y le asegura al hombre su marcha a lo largo de la existencia. Esas emanaciones sonoras no se apagan nunca del todo y le dan carne a la densidad del mundo; sin ellas, la vista no sería más que la contemplación de una superficie” (Le Breton, 2009 [2006]: 95). En todo caso, el punto sería preguntarse en cada caso, como lo sugiere Steven Feld (1996), “¿pero cómo es escuchado y sentido ese espacio?” (94), por una sociedad específica.

Si ponemos el acento en los actores y los grupos sociales podríamos preguntarnos, ¿cómo interactúan éstos con los sonidos de su entorno? ¿Por qué universos simbólicos filtran todo aquello que escuchan? ¿De todo aquello que escuchan qué sonidos son más relevantes que los otros y por qué?

Como señala Canau y Le Gonidec (2013), “...sobre el principio mismo de una oposición entre un “ruido de fondo” eventualmente invasivo y eventos sonoros singulares, se funda el fenómeno humano esencial –indudablemente antropológico– de la territorialización” (15). ¿Qué aspectos sonoros del paisaje son socialmente significativos para los huaves y cuál es su relación entre esa representación de los sonidos y el territorio? Hay un aspecto sonoro-natural que es relevante; ya se ha comentado: los rayos durante el periodo de lluvias.

Los rayos. Sin bien los vientos del norte imprimen una marca sonora en todo el territorio huave, es durante el corto periodo de lluvias cuando el paisaje de la barra se puebla de una presencia sonora muy relevante: los truenos y los rayos en el firmamento. Se comentó, localmente los rayos son concebidos como la manifestación sonora de los *teat monteok* / los señores rayo /. Es decir, como el



numen más poderoso de lo sagrado, asociado u homologado al santo epónimo de la comunidad centro: San Mateo Apóstol. Vimos cómo la representación de los *monteok* está relacionada al complejo *tono / nagual*. Recordemos que los *monteok* fueron los *alter ego* más poderosos de los varones huaves de un tiempo mítico. Los *alter ego* más poderosos para las mujeres eran las *müm ncherrek* / las mujeres vientos del sureste /. El conjunto de los *teat monteok* y las *müm ncherrek*, representaría a los *mombasüik* / hombres cuerpo nube /, o naguales huaves de otro tiempo, de antes.

Volvamos entonces a la idea de territorialización a través del sonido señalada anteriormente por Canau y por Le Gonidec. El sonido de los rayos es claramente desprendido por la escucha analítica local del ambiente sonoro de la temporada de lluvias. Más aún, la audición de los rayos es normativa, sobre todo cuando su presencia es muy imponente. Para los más apegados a la religión consuetudinaria, la estruendosa proximidad de los rayos implica la suspensión de las actividades domésticas o de trabajo que se estén realizando. Los pescadores, por ejemplo, suspenden sus labores y permanecen en silencio. En una situación como esta el silencio es una prescripción social asociada a la deferencia que los huaves deben expresar al numen. Por cierto, se pone particular atención en no manipular *artefactos metálicos*, toda vez que existe la representación local de que los metales atraen a los rayos. Pero, ¿cuál sería la relación entre la manifestación sonora de los rayos y la idea de la territorialización a través de la escucha local? Desde una perspectiva externa diríamos que los rayos son una *geofonía* (Krauze, 2013 [2012]) es decir, un sonido producido por la naturaleza; son rayos y nada más. Sin embargo, desde la perspectiva local los truenos de los rayos son comprendidos como una especie de *antropofonía* (sonido producido por los hombres, Krauze, 2013 [2012]), en la medida en que son la manifestación acústica de los naguales, es decir, de los *alter ego* de los ancestros huaves. Los relatos míticos refieren que los naguales huaves se impusieron a los otros grupos sociales y étnicos de la región del Istmo; lo vimos. Desde esta perspectiva, y por la vía de una suerte de proyección intelectual, al oír los rayos los escuchas huaves hasta cierto punto estarían marcando su territorio (la barra) a través de un sonido tremendamente poderoso y directamente asociado a los ancestros míticos. En esta situación, el rayo o el sonido de los rayos estaría funcionando como un sonido símbolo natural, cuyo objeto o cosa representada por el símbolo sería justamente los *monteok* o ancestros naguales. Durante el periodo de lluvias, y dada la naturaleza de los truenos y los rayos, estos se imponen sobre el paisaje

sonoro e imprimen una marca periódica en el territorio huave y en las personas que lo pueblan <sup>1</sup>.

### 3

LA VIDA COTIDIANA. Como señala Grégoire Chelkoff (2013), el “hombre habita produciendo sonidos y en su vida de todos los días los utiliza como señales temporales o espaciales, para comunicar, para permanecer en contacto con aquello que le rodea” (177). Esta es una definición más bien activa de los entornos sonoros y en donde los individuos no permanecemos como escuchas pasivos de todos los estímulos del ambiente, sino como agentes activos productores de sonidos; muchos de los cuales –por cierto–, los producimos para anunciarnos, hacernos presentes o para marcar un territorio. Por otro lado, el resultado global de un entorno sonoro determinado depende siempre de la combinación de múltiples factores, así como de la ubicación de los escuchas. Entre otros, podríamos enumerar los siguientes factores:

1. Espacios (privados o públicos)
2. Hora del día
3. Día o noche
4. Temporada del año
5. Densidad de población

Dentro del punto uno, y en el caso de los huaves de la barra, destacan los espacios domésticos y lo públicos, tales como las casas, las calles, los mercados, la iglesia, los mares, el monte y, especialmente, la carretera. Como señala Grégoire Chelkoff (2013), “el espacio privado y el espacio público no son los mismos desde el punto de vista de la mirada, ni desde el punto de vista del oído” (184). Y esta distinción es relevante si consideramos que las formas en que ocupamos sonoramente los espacios están normadas por principios de clasificación, jerarquización y simbolización de los espacios públicos y privados. Estos principios son interiorizados y por lo tanto orientan y limitan nuestras conductas en tanto productores de sonidos <sup>2</sup>. Así por ejemplo en el uso

---

<sup>1</sup> Sobre los aspectos normativos que opera la representación de los *monteok*, ver I. Signorini (1979: 50-51, 200) y E. Ramírez (1987: 39, 59).

<sup>2</sup> En un sugerente artículo José Laplace (2013) indaga la manera en cómo son experimentadas las particularidades sonoras de las iglesias en Montreal (Canadá), por un grupo de personas que participan en una encuesta. El artículo es un buen ejemplo de las representaciones sociales asociadas a las particularidades acústicas de las iglesias, representaciones que orientan y determinan tanto el comportamiento como la experiencia de las iglesias en los participantes de la encuesta.

diferenciado del nivel de la voz y del tipo de habla que se emplea dependiendo de la situación social. No se habla de la misma manera en el templo que en el mercado, o en el palacio municipal que en la calle o en el centro del pueblo con los amigos. En las fiestas y ceremonias huaves –sobre todo antes de que el consumo de mezcal surta un efecto desinhibidor– los participantes suelen hablar queda y controladamente.

El espacio de la carretera. Hoy día las comunidades huaves se encuentran articuladas por una carretera principal y asfaltada que atraviesa toda la barra, desde Huazantlán hasta San Mateo, y por pequeñas ramificaciones que se extienden hacia las comunidades que no se encuentran a la orilla de la carretera principal. Este sistema de comunicación es reciente y ha implicado una aceleración del ritmo de la vida cotidiana. La carretera es un espacio público por el que se camina, se transita en bicicleta o en vehículos motorizados como coches, camionetas o motocicletas. La mención no es anecdótica, la carretera y el flujo constante de vehículos motorizados ha impreso una marca sonora de ciño reciente en toda la barra. Si bien la afluencia de vehículos es constante, el sonido de motores aún no es un sonido ininterrumpido, como sí sucede, por ejemplo, en algunos puntos de cruce en las ciudades como Salina Cruz, Tehuantepec o Juchitán, a las que los pobladores de la barra acuden cotidianamente para realizar múltiples diligencias (médicas, administrativas, comerciales, laborales, etcétera). Como se dijo al inicio del texto, los huaves van y vienen.

El espacio de los mares. Hay una diferencia contrastante y significativa entre dos espacios públicos relevantes: los dos mares que flanquean a la barra. Dada la fuerza del oleaje del *nadam ndek* / Océano Pacífico /, éste es bastante sonoro. Por el contrario, las grandes lagunas del norte –en las que principalmente se realizan las actividades pesqueras– carecen de gran oleaje y más bien son silenciosas, en relación comparativa con el primero; la escucha local repara en este hecho.

En relación al punto dos (hora del día), como lo subraya Battesti para el caso del Cairo, los ambientes sonoros en ese caso de la ciudad, cambian notablemente dependiendo de la hora del día y de la sucesión de las actividades de la sociedad. Por ejemplo, nos comenta el mismo autor, en el Cairo la hora de la salida de las escuelas de los niños suele ser más bulliciosa que las tardes, por ejemplo. En el caso de las comunidades huaves los horarios de entrada y salida de las escuelas, así como el inicio mismo de la jornada laboral –para todos aquellos que no trabajan en la pesca o el campo–, también implican una mayor movilidad de las personas. Los desplazamientos entre comunidades o el desplazamiento de éstas hacia las ciudades vecinas –ya sea de estudiantes, de vendedoras o de trabajadores asalariados–, involucran una mayor afluencia en la carretera y, por lo

tanto, un mayor bullicio en estas *horas pico* derivadas de otras temporalidades sociales que, en cierto modo, vinieron del exterior (horarios escolares, laborales y administrativos). Por cierto, en el servicio de transporte público predominan pequeñas camionetas acondicionadas con bancas laterales en la caja posterior, en la que viajan las personas. Es muy común que la cajas de las camionetas – verdaderos espacios sociales de encuentro y desencuentro– sean literalmente sonorizadas con pequeños bafles, bocinas o altavoces cuya finalidad implícita es amenizar el viaje del conductor y de los clientes. Predomina un tipo de género que vagamente podría definirse como *tropical*. La sonorización de las camionetas del transporte público también es una marca acústica que el desplazamiento de los vehículos va dejando detrás de sí y que va disminuyendo en intensidad conforme declina la jornada.

Por otro lado, pero también en lo que toca a la variante hora del día, los amaneceres y los atardeceres en las comunidades de la barra son muy bulliciosos, y gracias a la nutrida avifauna silvestre del entorno, que suele arraigarse en los árboles y arbustos de los espacios públicos o domésticos.

En lo que corresponde a la variable día y noche, en general las comunidades huaves tienden a ser más silenciosas en las noches que en el día, salvo en los días de fiesta, patronales o familiares, cuando se realizan bailes populares en el centro de las comunidades o en las calles. Cuando los bailes, el sonido amplificado de los conjuntos o grupos, se expande inconteniblemente por los espacios públicos y privados, y hasta altas horas de la noche. En este sentido, el oído es un sentido más bien parecido al olfato, ya que si “bien se suspende a voluntad la acción de los demás sentidos, cerrando los ojos o manteniéndose al margen, los sonidos del entorno dejan sin asidero al hombre que desea defenderse de ellos, franquean los obstáculos y se hacen oír imperturbables, pese a las intenciones del individuo” (Le Breton, 2009 [2006]: 93). “El oído es inmersión, como el olfato” (95).

En relación al punto cuatro (temporada del año), y como vimos en el apartado precedente, las temporadas del año imponen una cierta impronta sonora en el territorio. El entorno sonoro del territorio que habita la sociedad huave cambia perceptiblemente en cada periodo del año. El periodo de secas es bastante cálido y hasta cierto punto silencioso, en comparación con el periodo en el que los vientos del norte azotan con insistencia la delgada barra. Dada la gran fuerza con que se desplazan, los vientos del norte son una presencia que se reciente en el cuerpo, pero también ocasionan un ambiente más bien ruidoso. Ya sea por el impacto de éstos contra las cosas (casas y árboles, por ejemplo), por el efecto ensordecedor que produce el viento al chocar violentamente con el pabellón

auditivo de las personas, o por el resultado de ambas. Los vientos del norte son muy resentidos entre los huaves. Al igual que los del sureste, los vientos del norte tienen una connotación sagrada y suelen ser nominados como *teat iünd* / señor viento del norte /. Para la escucha local los vientos del norte son bulliciosos y explícitamente molestos, pero son económicamente importantes, como vimos, ya que estos *arriman* el camarón a la orilla de las grandes lagunas del norte en las que se desarrolla la principal actividad pesquera.

Además de los vientos del norte y de los rayos durante el periodo de lluvias, hay otro aspecto sonoro que funciona como símbolo. Durante las noches y las madrugadas del periodo de lluvias, y siempre después de una tormenta, los estanques y lagunas circundantes a las comunidades suelen retener agua. Cuando esto sucede, durante la noche y la madrugada se escucha el imponente croar de cientos o tal vez miles de sapos que para este periodo del año se han reproducido con prolijidad. Este sonido –se comentó– localmente es interpretado como el anuncio de más agua de temporal. Este sonido natural, por lo tanto, es un sonido símbolo para la escucha local. Para un escucha externo, es decir, para alguien poco habituado a este sonido, la audición en penumbras del croar multitudinario de sapos puede resultar bastante perturbador.

Por su cuenta, en lo que toca al punto cinco, la densidad poblacional es variable entre las diferentes comunidades que pueblan la barra, siendo San Mateo, Huazantlán y Colonia Juárez, los asentamientos más densamente poblados. De tal modo que es posible trazar una relación entre densidad poblacional y densidad de sonidos producidos por el hombre en el desempeño de sus actividades cotidianas (todos estos sonidos son categorizados como antropofonías, desde la ecología acústica; Krauze, 2013 [2012]; Farina, 2014).

Como se comentó, las características de los ambientes sonoros de la vida cotidiana dependen de varios factores interrelacionados entre sí y, sobre todo, del contexto espacio-temporal en el que se sitúe un escucha. La percepción de la música de la radio, del sonido de la televisión, de los motores de los carros, de las olas del mar, del sonido de las pértigas propulsando los cayucos sobre las lagunas, de los balidos de las cabras pastando, de las campanas de la iglesia y las capillas de las comunidades menores, etcétera, dependen siempre de este hecho: el contexto y la posición del escucha. El contexto puede ser la iglesia, el mercado, el ámbito doméstico, la pesca en el *nadam ndek* o en las lagunas del norte, las calles, la carretera, el transporte público o la escuela. Sin embargo, si se aplicaran las categorías de R. M. Schafer, podría decirse que, desde mi escucha y en términos generales, los entornos sonoro cotidianos en las comunidades huaves tienden a ser “hi-fi” (abreviación de *high fidelity*), es decir, entornos en los que los

sonidos son claramente percibidos sin que haya saturación o efecto de camuflaje, como podría suceder, por el contrario, en contextos urbanos densamente poblados o concurridos. En entornos como los anteriores, se produciría un efecto “lo-fi” (abreviación del *low fidelity*), en los que el nutrido número de señales acústicas ocasionaría una falta claridad auditiva (ver Charles-Dominique, 2013: 25-26). Dicho con otras palabras, en relación comparativa con las ciudades vecinas, las comunidades de la barra tienden a ser más silenciosas, ya que, como se anotó, existe una relación entre densidad de población y densidad del *fondo sonoro*.

#### 4

LA FIESTA. Los entornos sonoros de las fiestas y las celebraciones religiosas son hechos sociológicos. Por lo menos en parte, estos entornos son el resultado de la acción intencionada de distintos actores sociales involucrados en las celebraciones religiosas <sup>3</sup>.

Los contextos de las fiestas huaves varían considerablemente dependiendo del tipo de festividad o celebración de la que se trate. En este trabajo nos hemos concentrado en el conocimiento de las expresiones sonoras producidas en cuatro tipos de festividades y celebraciones religiosas ligadas a la práctica de la religión consuetudinaria; recordemos: 1) las fiestas en honor a los santos católicos; 2) las celebraciones asociadas al calendario litúrgico cristiano (Cuaresma y Semana Santa); 3) las ceremonias de petición de lluvia; y 4) los ritos de duelo (*velorios*).

---

<sup>3</sup> En la literatura antropológica y etnomusicológica en México, existen muy pocos estudios sobre los entornos sonoros de las fiestas. Dentro de estos destacan los estudios de Arturo Chamorro, quien ha estudiado dichos ambientes desde el punto de vista semiótico entre los purépechas y en algunas comunidades de Tlaxcala (México). En sus estudios se sirve de categorías como *cultura sonora*, *escenas culturales* y *mediación semiótica* (1990). Como escenas culturales reconoce a “la fiesta, la vida doméstica y el bosque. Es decir, los sonidos que 1) son producidos humanamente y por lo tanto proceden de una ocasión social con una cierta intención ritual y/o emocional 2) nacen de la vida doméstica y 3) provienen de los nichos ecológicos” (77). Distingue además distintos tipos de signos o símbolos audibles (musicales, silbos, llanto, risa, gritos emocionales, tamboreos, palmoteos, zapateados, estallidos pirotécnicos, llamados animales). Así, nos dice lo siguiente: “Los símbolos audibles son aquellos que forman parte medular de la conciencia nativa y se reconocen como el cuerpo de significados compartidos y asociaciones de las escenas culturales” (111). En un escrito posterior (1998) plantea que “...el estudio de la fiesta desde la dimensión de lo audible, puede abordarse en tres tipos de espacios culturales: a) el de la actuación o performance tradicional que da pie a la competencia y la euforia popular b) el de la vida doméstica en tiempos de fiesta, que también suele incluir actuaciones tradicionales aunque no de competencia y c) el del baile popular que se reconoce como un fenómeno social y de baile que denota un sentido de discrepancias participatorias” (472). También ver también Chamorro (1994: 47-59).

Por los menos el primero y el último tipo de evento requiere de la participación activa de un celebrante, ya se trate de un mayordomo para las fiesta de los santos o de una persona que junto con su familia decide realizar un *velorio*, es decir, aquella celebración ritual ligada al ciclo de vida y muerte de un individuo. El entorno sonoro de este tipo de celebraciones en parte depende del capital económico del celebrante. Por ejemplo, las fiestas en honor a los tres santos principales (San Mateo Apóstol, Virgen de la Candelaria y Corpus Christi) involucran la participación hasta cierto punto obligada de agrupaciones como los *cantores*, los *montsünd naab*, los *malinches* y los *caballeros*, si es la fiesta del Corpus. Pero un celebrante puede darle más realce a “su” celebración, por ejemplo:

1. Contratando a una banda de viento para que amenice ciertos momentos muy precisos del desarrollo de la fiesta.
2. Proporcionando una módica paga a uno o dos *cantores* más para que refuercen al maestro de capilla en turno quien, siendo miembro vitalicio de los *cantores*, es el responsable de una ritualidad muy concreta vehiculada a través del canto.
3. Contratando los servicios de uno o dos músicos de instrumentos de metal (trompeta y saxofones) para que acompañen los cánticos de los *cantores*.
4. Adquiriendo juegos de artificio, como toritos, bombas multicolores o un costoso castillo.
5. Ofreciendo una paga simbólica a los *montsünd naab* para garantizar que acudan en número suficiente y puedan entonces orquestarse de manera completa (flauta, dos tambores y por lo menos dos caparazones de tortuga).
6. Finalmente, realizando un baile con algún conjunto afuera de la casa del celebrante o en el centro o las escuelas públicas de algunas de las comunidades si se trata de la fiesta de alguna comunidad que no sea San Mateo.

Todos estos aspectos inciden en el resultado sonoro global de la celebración y todos ellos están evidentemente relacionados con el capital económico del celebrante y su familia. Dependiendo de los capitales del celebrante este podrá, o no, imprimir ciertas marcas sonoras en el transcurso de la festividad. La presencia o la ausencia de los componentes sonoros referidos en ningún sentido pasa desapercibida para la sociedad huave. Al contrario, todos estos aspectos son

objeto de una atenta valoración social.

Si regresamos al último tipo de celebraciones, los ritos de duelo o del ciclo de vida y muerte de un individuo, veremos que sucede algo parecido, pero menos evidente en lo que a la ostentación se refiere. En los *velorios* uno de los gestos más llamativos es la contratación de la pequeña banda con la que se marcan los desplazamientos de la casa del celebrante a la iglesia y viceversa. Dada la naturaleza de los instrumentos de la banda, estos desplazamientos son muy sonoros. De hecho, al contratar una banda el propósito de los celebrantes ciertamente es celebrar con dignidad, pero también la intención es hacerse socialmente visible-audible a través de una marca sonora que por la propia fuerza de los instrumentos musicales empleados, se impone en el espacio. Un expresión sonora de esta naturaleza (una marcha fúnebre, por ejemplo) es clara y analíticamente desprendida por los escuchas locales. En otros términos, las expresiones sonoras producidas por las bandas son una marca precisa que la escucha local desprende del fondo sonoro de la vida cotidiana.

En lo que corresponde a los otros tipos de festividades (las ceremonias de petición de lluvia, las celebraciones asociadas al calendario litúrgico cristiano (Cuaresma y Semana Santa), los ambientes sonoros son ligeramente distintos, toda vez que su realización no pasa por las motivaciones de un celebrante y su familia, sino que más bien son el resultado de la acción conjunta de las autoridades en turno de la iglesia, los alcaldes municipales y, en menor medida, del presidente municipal. Ya sea en la ceremonias de peticiones de lluvia, en la celebración de la Cuaresma o la Semana Santa, el número de las agrupaciones musicales participantes, así como el número de participantes dentro de cada agrupación, en general depende de los apoyos económicos que el regidor de cultura sea capaz de gestionar con el presidente y el tesorero municipales. Todas las celebraciones religiosas suponen un gasto y es una norma más o menos establecida que los músicos y los danzantes de las agrupaciones reciban una módica cantidad por la prestación de sus servicios. Esto no siempre sucede así, hecho que explícitamente desalienta la participación de muchos de los servidores musicales y no musicales de lo ceremonial en la realización de este tipo de celebraciones.

Además de estas anotaciones, es importante subrayar que el tiempo de la fiesta en general es más bullicioso, sobre todo en ciertos espacios, como el centro y la iglesia de San Mateo, o la casa de los celebrantes mayordomos, espacio éste último en el que se desarrollan gran parte de la actividades ceremoniales durante la realización de una fiesta en honor a los santos. Allí se dan cita los danzantes, las diferentes agrupaciones musicales, las autoridades tradicionales y la familia



extensa de los celebrantes, principalmente. En estos contextos, cuando la música para, se genera un bullicio muy particular: es una suerte de silencio compuesto de risas, pláticas, del canto de los pájaros y, si es el tiempo, del fuerte viento azotando las ramas de los árboles. Sin embargo, la fiesta religiosa huave nos es – como se ha dicho– un jolgorio. Los comportamientos están codificados y hay frecuentes llamados al respeto, a la medida y a la *costumbre*.

Finalmente, durante los días de fiestas religiosas más concurridas (notablemente la de la Virgen de la Candelaria), los sonidos de lo ceremonial se mezclan con la música y los anuncios de los altavoces y bocinas de los puestos ambulantes de comida, de los estaquillos establecidos, de los juegos mecánicos y de la música amplificada que desde los domicilios particulares sale hacia las calles. Durante las grandes fiestas religiosas de San Mateo, el fondo sonoro del centro tiende a incrementarse muy considerablemente. Los bailes populares de conjunto y sonido amplificado –como se vio–, son obligados.

La intención en este capítulo ha sido hablar de los entornos sonoros como una suerte de marco desde el cual la escucha local desprende las expresiones sonoras que se han estudiado en anteriores capítulos. En este capítulo se habló de disposiciones (la escucha, general y analítica, ambas como el resultado de una orientación social). Se comentó que las *competencias de escucha* varían según la posición, la trayectoria social y los intereses de los individuos. También se dijo que hay sonidos, naturales o humanos, que *marcan* un espacio, territorio o una situación social determinada. Todo sobre el telón de fondo sonoro de la vida cotidiana o de la fiesta.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

## 8. Músicos y sonadores

Adquisición y transmisión de saberes.

Expresiones sonoras y representaciones no-intuitivas.

Operadores de un tipo de marca cultural.

Memoria y sonidos símbolo.

---

Como hemos visto en los capítulos precedentes las expresiones sonoras funcionan como símbolos que comunican, transmiten y transfieren conocimientos culturales específicos. Estos sonidos símbolo hacen audibles y memorables aquellos conocimientos relativos al tiempo, al espacio, a los ancestros naguales y a las fuerzas desordenantes de lo incompleto, lo peligroso y del exterior. En los marcos sociales de producción y escucha, lo que músicos y sonadores efectúan con sus actos de realización, es imprimir una marca acústica en la memoria y en el cuerpo de las audiencias.

En este último capítulo estudiaremos el papel que estas expresiones sonoras juegan en las prácticas ligadas a la memorización, transmisión e institución corporal de representaciones sociales, en tanto saber o conocimiento culturalmente relevante. Si los músicos y los sonadores son aquellos actores que imprimen una marca acústica en la memoria y en el cuerpo de las audiencias, veamos primero la importancia social de éstos y de los conocimientos prácticos de los cuales son portadores.

### 1

**ADQUISICIÓN Y TRANSMISIÓN DE SABERES.** ¿Cómo adquieren y cómo se transmiten sus saberes prácticos estos especialistas? ¿Cuál es la relevancia social de esta “pasación” de saberes? ¿Cuáles son las situaciones sociales de su transferencia?

En un texto relativamente reciente David Berliner (2010) señala que en los textos fundadores de la antropología el aspecto de la adquisición y la transmisión ha estado siempre presente en las definiciones de cultura. En ellos, los autores enfatizan la idea de que “...la cultura se transmite (no por mecanismo biológicos, sino por el aprendizaje y la educación), y que la transmisión necesariamente contribuye a la perpetuación de lo cultural” (6). Dicho de otra manera, y según este autor, la interrogante de la transmisión ha sido parte consustancial de las distintas

definiciones de cultura propuestas por los autores que han punteado el desarrollo de la disciplina antropológica (Berliner, 2010: 6-8). Pero, independientemente de los postulados teóricos desprendidos de las antropologías, en “...todos los colectivos circulan y se estabilizan representaciones relativas a la transmisión: *lo que debe ser transmitido, cómo debe realizarse y con qué finalidad*” (12, subrayado mío). Y es en esta última línea de reflexión en la que habrá de centrarse este apartado, es decir, en el análisis de las ideas locales relativas a lo que debe ser transmitido, la manera en cómo debe transmitirse y la finalidad de esta transmisión.

En su conjunto, los músicos y sonadores huaves pueden comprenderse como verdaderos especialistas depositarios de distintos *saberes-hacer* muy específicos. Este tipo de saberes corresponderían a un cierto tipo de conocimiento práctico que, por ejemplo, a un individuo le permite hacer determinadas melodías con una flauta, a otros realizar cantos, ejecutar un violín o una trompeta, tocar unas campanas, silbar de una manera específica, gritar, etcétera. El valor social de estos conocimientos prácticos radica en su potencial comunicativo y evocativo. Al realizar las expresiones sonoro-musicales, músicos y sonadores intensifican la experiencia estética y emotiva de las fiestas y las celebraciones. Al mismo tiempo, inauguran procesos de comunicación no verbales los cuales desempeñan un papel importante en la transferencia y la institución corporal de representaciones socialmente relevantes.

Pero, ¿cómo se adquieren y cómo se transmiten los saberes-hacer de estos especialistas? Por lo menos hay tres maneras de hacerlo, ninguna de las cuales supone algún tipo de iniciación o gesto ritual que marque su transmisión y su adquisición<sup>1</sup>.

Visitas ocasionales. Entre *montsünd naab*, *monind* y *cantores* suele haber visitas ocasionales motivadas por la compra de un instrumento (flautas, por ejemplo), o por el establecimiento de un acuerdo entre pares y en relación a los aspectos organizativos de un compromiso en puerta (“tal día y a tal hora, nos vemos entonces en la casa de fulano de tal”). Estas visitas organizativas también suelen

---

<sup>1</sup> En el estado mexicano de Chiapas, Marina Alonso (2013) documenta el caso de los músicos tradicionales zoques, quienes definen su vocación como músicos por la vía de la revelación onírica. De hecho, la experiencia onírica constituye una verdadera iniciación en la que estos músicos reciben el don de danzar o de hacer música. En el caso específico de los huaves, algunos músicos y sonadores también han definido su incorporación a alguno de los grupos ceremoniales a través de la experiencia onírica. En estos casos los músicos, danzantes o sonadores, la experiencia es interpretada como una señal y también suele ser asumida, al igual que en el caso de los zoques, como un mandato. Sin embargo, entre los huaves de la barra estos casos son la excepción y no la norma.

dar lugar a la plática y a la transferencia y adquisición de conocimientos sonoro musicales. En estas situaciones alguien suele preguntarle a otro cómo se hace o para qué se hace algo (una pieza, un canto, un toque). En este tipo de situaciones el aprendiz debe retener en su memoria aquello que le es transferido (melodías, patrones métrico rítmicos), tanto como las explicaciones de los usos de los repertorios (“esto es lo que debes cantar para levantar el muerto, esto otro para cuando lo estén sepultando”). En estos casos, por lo tanto, la transmisión de los saberes corresponde a un contexto ordinario que generalmente se desarrolla en los espacios domésticos.

Los ensayos. Como se ha comentado en los capítulos precedentes para ciertos grupos ceremoniales una actuación en puerta suele dar pie a la realización de *ensayos*, así, en español. Este es el caso de los *montsünd naab*, de los *cantores* que instruyen a los tocadores del *narixiind* en el aprendizaje de los toques para realizar en el *juego del garabato* y los toques de la Cuaresma, de los *malinches* y de los danzantes de *omal ndiük* / la danza de la cabeza de la serpiente /. Estos ensayos generalmente se realizan en la Casa del Pueblo, o en el atrio de la iglesia y suelen involucrar la participación de los *miteat potch*, quienes recientemente también se han constituido como una especie de grupo corporado, dentro del contexto general de los grupos ceremoniales. Si bien las situaciones sociales de los ensayos no tienen la solemnidad propia de los contextos rituales, sí guardan cierta formalidad, sobre todo en lo que corresponde a la interacción que se establece entre los distintos grupos. Como se recordará, la estructura interna de las agrupaciones ceremoniales es jerárquica, de modo que aún en los ensayos estas jerarquías se respetan y norman la interacción entre todos los participantes. No cualquier miembro de los danzantes de *omal ndiük*, por ejemplo, puede comandarle al flautista de los *montsünd naab* (es decir, al jefe), que inicie ya una pieza o que la repita. Este tipo de negociaciones de ningún modo prescinden de las jerarquías y de los liderazgos implícitos, de modo que los acuerdos se toman entre jefes o cabezas de grupo. Dicho de otro modo, si bien se trata de un ensayo, hay un comportamiento codificado por las reglas sociales consuetudinarias que norman la buena conducta, sobre todo la que se establece entre los mayores y los menores, entre quienes tienen legitimidad y quienes no la tienen.

En el caso de los *montsünd naab* el repaso de los repertorios en cierto modo es indispensable, ya que algunos de estos, es decir, de los repertorios, hoy día suelen tocarse muy poco, de tal suerte que éstos músicos prefieren “desempolvar” sus conocimientos y habilidades para practicar y, llegado el momento de la actuación propiamente ritual, hacer una *buena figura*.

Del mismo modo que sucede en las visitas ocasionales, en los ensayos no solamente se explicitan aspectos estrictamente musicales (patrones rítmicos, dibujos melódicos, principios de correspondencias entre sonidos grandes y chicos, estructuras globales de las piezas, etcétera). Además de estos aspectos, sin duda relevantes, es común que también se *expliciten los referentes modelo de secuencias rituales completas*. Dicho de otro modo, *los músicos o sonadores no nada más ensayan los repertorios, sino la secuencia entera de un evento ritual*, como la realización de una danza, por ejemplo, o la realización de los toques nocturnos que durante todos los jueves-viernes de Cuaresma se realizan en la iglesia de San Mateo del Mar con la corneta (el *narixiind*).

Como se recordará, algunas de estas secuencias rituales precisamente son segmentadas con expresiones sonoras, sean estas musicales o sonoras nada más. Por ejemplo, cuando se ensaya la representación de la danza de la cabeza de la serpiente (*omal ndiük*) los jefes de los danzantes solicitan al jefe de los *montsünd naab* la realización de la secuencia ordenada de las piezas para esa danza. Así, en esta situación social un joven aprendiz, de la danza o de la música de los *montsünd naab*, encuentra una ocasión importante para memorizar tanto la secuencia de la danza como las características de las piezas que la segmentan, mismo si los comentarios, o las pequeñas discusiones suscitadas entre los jefes de las agrupaciones a propósito del orden de las secuencia de la danza, no lo involucran o no lo interpelan directamente a él. Es una situación social en la que el aprendiz simplemente está presente y de manera fragmentaria puede recoger informaciones para ratificar o validar su conocimiento adquirido con antelación y gracias a un procedimiento acumulativo. Los ensayos representan un contexto de transmisión hasta cierto punto no ordinario.

En el caso específico de los toques de *narixiind* –de aquellas expresiones sonoras que la escucha local asocia al Diablo– su enseñanza se acompaña de la explicación detallada del momento en que deben ser realizados los toques (“hay que empezar a tales horas, tantos toques aquí, tantos allá y siempre viendo hacia tal rumbo; así hasta al amanecer, cuando debes terminar”). En este caso quien enseña los toques del *narixiind* es un *cantor* y para ello entona los *contornos melódicos modelo* de los distintos toques y luego hace que los aprendices repitan la entonación directamente con el *narixiind*. La entonación de los contornos melódicos corresponde a una suerte de *dibujo acústico* que los aprendices deben retener en su memoria y luego, como se comenta, realizar directamente con el objeto sonoro<sup>2</sup>. La distancia que separa al modelo cantado del toque hecho con el

---

<sup>2</sup> A propósito del hecho de dibujar algo para que alguien más lo aprenda, Tim Ingold, citado por Laurent Legrain, nos dice lo siguiente: “Dibujar algo para alguien es rendirlo presente, de tal

*narixiind* es muy considerable, aún así *lo que el aprendiz retiene es el modelo cantado y no el resultado acústico final obtenido con la corneta*. Por otro lado, como estos dibujos-modelo se retienen en la memoria nada garantiza que las características de los dibujos retenidos por los aprendices sean enteramente fieles a las características del contorno dibujado por el cantor que se los ha enseñado. En este caso, como en general en lo que corresponde a la transmisión de las melodías, en realidad se trata de una memorización recreativa por parte del aprendiz. Este pequeño margen de re-creatividad que juega del lado de los aprendices, le confiere cierta dinámica a las características formales que singularizan a los toques que se realizan con el *narixiind* y en general a las melodías que hacen otros especialistas, como flautistas, violinistas o *cantores*. Si bien la intención explícita de quienes enseñan es transmitir y lograr que el aprendiz retenga fielmente la singularidad de la melodía o del toque, en realidad esto casi nunca sucede.

En lo que corresponde a las técnicas para gritar y silbar, como se comentó, estas se aprenden a partir de una suerte de *observación participante*, observación en la que el aprendiz ve y escucha, pero activamente, inmerso en el desarrollo de las ocasiones rituales. Los *monlüy kawüy* o *caballeros*, esto es, los responsables de gritar, silbar y producir el ruido con los *skil* (batería de cencerros), no ensayan. De hecho, solamente realizan estas actividades durante un periodo muy específico del año, como se ha visto. Sin embargo, en relación a los *skil*, lo que en realidad se aprende son las técnicas para sujetarlos y para batirlos, así como los momentos para hacerlo. Si bien el aprendizaje de estas técnicas es relevante, destacan sobre todo los conocimientos relativos a su facturación. Los *skil* se fabrican, se destruyen año con año y se reparan durante el periodo ceremonial en el que son empleados, si es que estos han resultado averiados en el trasiego de las corridas públicas (*reverencias*), cuando son atados a los cuellos de un par de mulas. Estos conocimientos prácticos son importantes para el desarrollo de la actuación ritual de los *caballeros*. Finalmente, entre los *monlüy kawüy* o *caballeros* también se transmiten y se adquieren los saberes relativos al tratamiento ritual de estas baterías de cencerros.

Ocasiones ceremoniales. Como se ha visto en los capítulos precedentes los marcos sociales más importantes para la adquisición y la transmisión de estos saberes son las ocasiones ceremoniales mismas. De hecho, tales saberes se adquieren para ser puestos en práctica en estos eventos. En los contextos rituales estos especialistas observan a sus pares, escuchan, memorizan, imitan, prueban,

---

manera que él [a quien está dirigido el dibujo] pueda aprehenderlo directamente, ya sea mirándolo, escuchándolo o sintiéndolo (Ingold 2001: 141)" (Legrain, 2010: 60).

afianzan y desarrollan sus habilidades y conocimientos en la práctica misma de la realización performativa. De hecho el tiempo de la fiesta, o de la celebración, constituye ese tiempo social en el que distintos saberes (sonoro-musicales, culinarios, rituales, etcétera) son puestos en práctica y por lo tanto son transmitidos generacionalmente. Cada vuelta del ciclo de fiestas y ceremonias constituye una ocasión para adquirir o ampliar los conocimientos adquiridos.

Una puntualización a propósito de la transmisión de melodías. Hasta hace muy poco tiempo la retención de las melodías no tenía ningún tipo de apoyo material (salvo en el caso de algunos de los *monind* y músicos de banda, quienes practican la lectoescritura musical, por lo menos desde antes de la primera mitad del siglo XX). Las melodías (o los toques en el caso de la corneta) y la estructura sintáctica de los enunciados componentes de una pieza musical se retenían exclusivamente en la memoria. Este hecho es inquietante si consideramos por ejemplo el caso de los *montsünd naab*. Las piezas musicales de éstos no siempre son económicas, es decir, no siempre se construyen a partir de dos o tres pequeños enunciados melódicos que se repiten cíclicamente y respetando un orden estructural o sintáctico. Por el contrario, dentro del vasto repertorio de estos músicos existen piezas mucho más elaboradas, es decir, con un mayor número de enunciados melódicos y con estructuras sintácticas complejas. Recientemente, algunos de los jóvenes aprendices de los *montsünd naab*, han comenzado a video grabar las piezas con teléfonos celulares o cámaras fotográficas digitales. Este recurso les permite contar con un soporte material para estudiar y aprenderse las melodías y las estructuras de las piezas, ejercicio de aprendizaje y retención que en otro momento estuvo enteramente confiado a la memoria auditiva de estos músicos.

Memorización de conocimientos o saberes-hacer. Tomemos por caso a los mismos *montsünd naab* / los que tocan los tambores, las flautas y los caparzones de tortuga /. De todas las agrupaciones huaves tal vez esta es la que cuenta con el repertorio más amplio de piezas musicales (probablemente cerca de cien). En algunas de sus piezas la textura musical es compleja y no solamente por el número de fuentes sonoras que pueden intervenir (flauta, tambores, caparzones y ocasionalmente, como hemos visto, gritos, silbos y el ruido producido con las baterías de cencerros), sino por el número de los componentes melódicos y la estructura sintáctica de algunas de las piezas ¿Cómo han memorizado este extenso repertorio? En sentido estricto lo que los *montsünd naab* aprenden y memorizan son los siguientes aspectos: 1) principios de orquestación (de entrada y salida de los instrumentos); 2) principios de correspondencias (sonidos grandes y chicos); 3) patrones métrico-rítmicos para el caso de las percusiones; 4) los dibujos melódicos que singularizan una pieza; 5) las estructuras sintácticas de las piezas en relación a la enunciación melódica



**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.

(ABC o AABBC, por ejemplo), las cuales determinan los patrones métrico-rítmicos a emplear en las percusiones; y 6) los usos consuetudinarios de ciertas piezas o repertorios.

Pero la pregunta precedente sigue sin respuesta, ¿cómo le hace o le hacía un flautista para retener en su memoria tantas melodías y estructuras de melodías? ¿Cómo le hacen los otros músicos (los percusionistas) para retener los patrones correspondientes a cada pieza? La respuesta no parece tener misterio: se los aprenden de memoria. El análisis de un ejemplo musical tal vez nos ayude a visibilizar todo lo que estos músicos se aprenden en relación a una sola pieza (ver cuadro-partitura 13)

Cuadro-partitura 13  
EJEMPLO DE LOS COMPONENTES QUE MEMORIZAN LOS *MONTSÜND NAAB*

The musical score is divided into seven measures, numbered 1 through 7. Above the first measure, there is a tempo marking: ♩ = 120. The score consists of three vocal parts (1, 2, 3) and three percussion parts (Tch, Ct, Tg). The percussion parts are written in 4/4 time. The Tch part uses a notation of 'D' and 'I' to indicate right and left hand alternation. The Ct part uses a notation of 'D' and 'I' to indicate right and left hand alternation. The Tg part uses a notation of 'D' and 'I' to indicate right and left hand alternation. The score includes a tempo marking of quarter note = 120 and rhythmic notation with accents and dynamic markings.

La partitura se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

El patrón rítmico representado debajo del enunciado 1 se repite en los enunciados 3 al 6.

Tch = tambor chico  
Ct = caparazones de tortuga  
Tg = tambor grande

Las barras largas indican los periodos de tiempo (8 en total) y las barras cortas indican una acentuación regular.

Para el Tch y el Ct, las letras DDI indican la alternancia de la mano derecha e izquierda.

Para el Ct la línea superior indica la lengüeta chica (izquierda / aguda); la línea inferior la lengüeta grande (derecha / grave)

Esta pieza se compone de siete enunciados melódicos los cuales se realizan sobre la base de ocho periodos de tiempo de cuatro pulsaciones ternarias (las barras largas indican los periodos). Como las melodías preponderan sobre el resto de las fuentes sonoras (tambores y caparazones), es posible representar la estructura “sintáctica” de la pieza, paradigmáticamente y con números, tal como aparecen indicados los enunciados en los pequeños recuadros superiores del primer sistema del cuadro-partitura 13:

1 2  
1 2 3 4 5 6 7  
4 5 6 7

Es decir, el flautista realiza el enunciado 1 y 2, luego los repite y de allí se sigue hasta el 7, de donde regresa al 4 para volver recorrer el camino que lo lleva al enunciado melódico 7. Una vez que los músicos estabilizan una pieza, lo que el flautista hace es repetir este ciclo-estructura tantas veces como quiera hacerlo o como considere que sea necesario. Entonces, lo primero que memoriza un músico, ya sea flautista o percusionista, es la estructura sintáctica de la pieza así como los enunciados o dibujos melódicos que la singularizan, siete en el caso de la pieza que tomamos como ejemplo. Si el músico retiene esta suerte de imagen acústica, entonces sabrá cuáles son los patrones métrico-rítmicos que debe emplear. Dicho de otro modo, cada uno de los percusionistas también debe aprenderse los patrones correspondientes a la pieza. Si en curso de ejecución alguno de los tocadores pierde el hilo de su realización, entonces se sirve de los principios de correspondencia entre sonidos grandes y chicos; el músico sabe (como vimos en el capítulo 3, pp.103-105) que los acentos y los sonidos grandes, si es el caso de un tocador de caparazón de tortuga, deben coincidir con las intervenciones del tambor grande. El conocimiento de este principio le sirve de brújula, si tuviera que remontar alguna pequeña situación de crisis.

Finalmente, la pieza que se ha tomado como ejemplo no tiene ningún uso relevante en términos de la ritualidad, de modo que se toca cuando los *montsünd naab* lo desean, en cualquier celebración del año y no importa en qué momento. Entonces, estos especialistas también aprenden cuáles piezas son para marcar un gesto o un momento ritualmente relevante y cuáles no. Todo esto es lo que aprenden estos músicos.

Ahora bien, para la sociedad huave de la barra los conocimientos sonoro-musicales –como estos de los *montsünd naab* que acabamos de ver– no son

modificables. Pero, ¿por qué las piezas musicales huaves –según la perspectiva local– no deben modificarse? Veamos este aspecto.

Institucionalización y transmisión de saberes. Las estructuras musicales huaves no están concebidas para la improvisación de ninguna de las fuentes sonoras que intervengan en la realización de una expresión sonora. Bien se trate de un canto, de un toque de campanas, de *narixiind*, de la emisión de gritos, silbos, del batimiento de las baterías de cencerros, de la realización de una pieza de los *malinches* o los *montsünd naab* o de los *monid* (músicos de instrumentos de metal que acompañan los cantos de los *cantores*). Por el contrario, dichas estructuras están concebidas para la repetición. Sin embargo, que la improvisación sonoro-musical no sea un criterio culturalmente pertinente, esto no quiere decir que no haya variabilidad, como se ha comentado, en la realización de las expresiones sonoras. Piezas, toques y melodías de hecho varían, pero esta variación no es intencional. Desde la perspectiva local de lo que se trata es de reproducir, de hacer permanecer piezas musicales, toques sonoros o formas de expresarse sonoramente, pero sin que cambien. Recordemos las ideas ya referidas de Berliner: “En todos los colectivos circulan y se estabilizan representaciones relativas a la transmisión: lo que debe ser transmitido, cómo debe realizarse y con qué finalidad” (2010: 12).

Las expresiones sonoras están en el orden de lo consuetudinario, de la costumbre y entre los miembros de los distintos grupos ceremoniales –sean estos miembros vitalicios o por mandato temporal– es manifiesto un cierto deseo de continuidad. Es decir, es patente una *voluntad de transmitir a las nuevas generaciones los distintos saberes hacer de los cuales ellos son portadores*. La *costumbre* debe transmitirse y las celebraciones deben realizarse *con la finalidad de no perder las costumbres*. Pero, ¿qué es la costumbre y cuál es su relación con los saberes-hacer de músicos y sonadores? ¿Estos saberes están socialmente institucionalizados? ¿De ser así, de qué manera se han institucionalizado?

Por un lado, un músico o sonador está socialmente legitimado como el depositario de un saber específico (“fulano es *cantor*, el sabe cantar”, “perengano toca las flautas de carrizo”). En este sentido, en el proceso de enseñanza aprendizaje, la relación de transmisión de conocimientos sonoro-musicales-rituales, se apoya en una relación de confianza que el aprendiz deposita en el especialista. Sin embargo, y al mismo tiempo, la transmisión también se apoya en una meta-representación del contexto de transmisión del conocimiento (“esto que te enseñó a ti, a mí me lo enseñó fulano de tal y, a su vez, a fulano se lo enseñó, en otro tiempo, perengano de tal”). *Esta meta-representación del contexto de transmisión se pierde en el tiempo e institucionaliza un conocimiento cultural haciéndolo,*

*idealmente, un conocimiento no modificable* (“así es, porque así es la costumbre, así ha sido siempre, desde antes”).

Si consideramos la meta-representación del contexto de transmisión de los conocimientos prácticos que dan vida a las expresiones sonoras, podemos ayudarnos a pensar por qué desde la perspectiva local estos conocimientos no son modificables (“estas melodías *deben* hacerse así y no de otra manera”, “los tambores deben tocarse en pares, siempre uno grande y otro chico, siempre en esta disposición espacial, solamente para acompañar al que toca la flauta y no de otra manera; porque así ha sido siempre, desde antes, a así es la costumbre”).

Dicho de otra manera, cuando se habla de los conocimientos prácticos que dan vida a las expresiones sonoras huaves, se está hablando de saberes institucionalizados por la meta-representación de la *costumbre*, es decir, por la representación del contexto de transmisión de conocimientos y prácticas que por la vía de una cadena retrospectiva de reversa, la relación ordinaria en la que un violinista le enseña a otro violinista cierto repertorio de una danza, se diluye en la memoria de los tiempos e invariablemente deriva en “porque así es, así ha sido la costumbre”. Así, lo que legitima lo no-modificable de los conocimientos prácticos de los músicos y sonadores, justamente es la representación de la *costumbre*, que no es otra cosa que la representación del contexto de transmisión, como se ha dicho, de prácticas y saberes.

Sobre la representación del contexto de transmisión de los saberes. En las mitologías de muchas sociedades de distintas latitudes y temporalidades la música, los instrumentos musicales y los recursos de expresión sonora (gritar, silbar, producir sonidos de cierta manera, etc.) fueron obsequiados o enseñados a los hombres por seres fabulosos. Entre los huaves de la barra ninguno de los saberes-hacer sonoro-musicales, instrumentos, objetos o recursos de expresión sonora no verbal, fueron explícitamente enseñados u obsequiados por seres mitológicos.

En los primeros casos –en aquellos en los que la mitología se haya a la base de las explicaciones locales sobre el origen de instrumentos y saberes-hacer sonoro musicales– la transmisión de los conocimientos que permiten construir instrumentos musicales, expresarse musical o sonoramente con algún objeto o con el propio cuerpo, se apoya fuertemente en lo que Pierre Déléage (2009a), llama una *duplicación epistemológica*. Según Déléage esta duplicación caracterizaría “...la transmisión de todos los saberes instituidos” (2009a: 151; y ver 2009b). La duplicación referida por Déléage, consiste en que la relación de transmisión del conocimiento se basa, por un lado, en una representación

ordinaria que permite que un aprendiz deposite su confianza en alguien que le enseña un repertorio de cantos, por ejemplo (la representación ordinaria corresponde a la relación de confianza que une a las dos personas; es decir, se trata de una relación humano-humano). Por otro lado, y al mismo tiempo, esa relación de transmisión estaría mediada por una representación del contexto de transmisión digamos primigenia, es decir, el momento en que demiurgos, ancestros, seres fabulosos o divinidades, les enseñaron a los hombres esos conocimientos sonoro-musicales (esta sería una relación de no-humano a humano).

Según Déléage (2009a), estas segundas representaciones se encabalgan sobre las primeras de tipo más bien ordinario (153) y es esa duplicación epistemológica la que le proporciona valor, fuerza y legitimidad a estos saberes culturales (153). Esa duplicación es la que hace que, al menos en el orden de lo ideológico, tales saberes sean no-modificables. En otros términos, si la "...duplicación epistemológica caracteriza la transmisión de todos los saberes instituidos" (Déléage, 2009a: 151), es porque están apoyados, legitimados, en una meta-representación singular de su contexto de transmisión.

En el caso que nos ocupa hemos visto la manera en cómo la adquisición y la transmisión de los saberes-hacer sonoro-musicales no se apoya en una representación en la que demiurgos o seres mitológicos les hubieran enseñado o transferido estos conocimientos u objetos sonoro-musicales a los huaves de la barra. No obstante, como ya pudo haberse advertido, existen una excepción que revisaremos más adelante: el caso de las campanas. De manera indirecta estos objetos sonoros sí fueron transferidos por naguales a los hombres huaves. En lo que respecta al origen del resto de objetos sonoros, instrumentos musicales y conocimientos prácticos que a los músicos y sonadores les permiten dar vida a las expresiones sonoras, este se apoya en una representación de *la costumbre*. Y esta representación de la costumbre rinde a estos saberes y prácticas sonoro-musicales como cosas no-modificables. La no-modificabilidad de estos conocimientos, en parte garantiza una cierta continuidad en el tiempo.

Pero, ¿Por qué se han instituido estos saberes? ¿Cuál es su importancia social? ¿Qué relación guardan con la generación y transmisión de conocimientos sociales?

## 2

EXPRESIONES SONORAS Y REPRESENTACIONES NO-INTUITIVAS. A lo largo de todo el documento se habló de las representaciones que los escuchas locales asocian a las expresiones sonoras. Pero, ¿de qué tipo de representaciones se trata? ¿Estas representaciones coinciden de manera evidente con la intuición? Si se trata de representaciones no-intuitivas ¿cómo se adquieren, cómo se retienen en la memoria y qué lugar juega en ello el sonido?

David Berliner (2010) plantea lo siguiente: "...la antropología especializada en la transmisión busca los medios, los contextos, los tipos de actores, los procesos mentales, las interacciones y las materialidades a través de las cuales una operación de "pasación" se hace posible [...] e intenta determinar cómo las maneras de actuar, de sentir o de pensar son transmitidas y aprendidas" (13). Si declinamos estas ideas al caso que aquí se tematiza puede decirse lo siguiente: en la sociedad huave de la barra la transmisión de ideas culturalmente relevantes se sirve de las expresiones sonoras; en este proceso de "pasación" los *medios* son las expresiones o formas sonoras significantes; los *contextos* son principalmente los contextos rituales pero también las situaciones ordinarias de comunicación; los *tipos de actores* corresponden, precisamente, a los músicos y sonadores; y los *procesos mentales* a las representaciones no-intuitivas encarnadas en la identidad acústica de objetos sonoros e instrumentos musicales. Centrémonos en la reflexión de las representaciones o ideas no-intuitivas.

¿Qué es una representación no-intuitiva? Nadie necesita enseñarnos que la inminencia de una tormenta de rayos supone un cierto peligro para la vida de las personas, sobre todo si nos encontramos en un espacio descampado. Aquí nos estaríamos sirviendo de un conocimiento intuitivo el cual poseemos sin que necesariamente alguien nos lo haya enseñado, es decir, transmitido<sup>3</sup>. Sin embargo, la adquisición de *la representación de los rayos como la manifestación acústica de los naguales ancestros (los teat monteok) sí requiere ser enseñada*. Así, y parafraseando a Déléage (2009a: 147), la adquisición de esta representación requiere de una *forma reflexiva* en donde una representación ordinaria del tipo "los mayores suelen decir la verdad", soportaría a la primera

---

<sup>3</sup> Déléage nos dice: "La idea de que una buena parte del saber que detentan los humanos está fuertemente constreñido por principios cognitivos universales y que por ese hecho "pueda ser aprendido sin ser enseñado" (Atran y Sperber, 1991), hoy día es bien aceptada por muchos antropólogos. El conjunto de las representaciones derivadas de esos principios intuitivos no agota, sin embargo, toda la riqueza de conocimientos que uno puede observar en las sociedades humanas" (2009a: 147).

representación (“los rayos son los nagueles”), confiriéndole a este enunciado o pensamiento un aspecto complejo del siguiente tipo: “los mayores dicen que los rayos son los nagueles”.

En la mayoría de los casos que estudiamos la relación que une a una expresión sonora con las ideas asociadas a ella, es una relación arbitraria (“ese ruido es la voz del Diablo”, “ese sonido es el grito de la serpiente”, “hay que tocar la campana para que deje de temblar”, etcétera). Es decir, corresponden a ideas no-intuitivas. Pero, ¿cómo son transmitidas estas ideas? Vamos algunos ejemplos. Las representaciones no-intuitivas de los *nagueles* y del Diablo son enseñadas sobre todo en situaciones sociales en las que los adultos narran historias (mitos), o simplemente comentan, por ejemplo, que “los rayos en el firmamento son los nagueles” o que eso, el ruido ese, “es del Diablo”.

Sin embargo, y como se ha visto en el documento, la transmisión de estos saberes también se apoya en situaciones no ordinarias, como aquellas de carácter ritual o ceremonial en las que los objetos sonoros son empleados para intensificar la experiencia del evento y también para comunicar ideas o desatar procesos de pensamiento interpretativos. Pensemos en la campana del Diablo y el *narixiind*.

Las representaciones del Diablo se adquieren en la vida cotidiana a partir de interpretaciones relativas a situaciones comprendidas como nefastas o fuera de orden, de lugar (el “grito” repentino de una ave nocturna cerca de la casa, es interpretado como un signo de peligro, de muerte y en cierto modo asociado al Diablo). Pero en el contexto ritual de la Cuaresma y la Semana Santa, estas representaciones se ven reforzadas por la escucha de los toques del *narixiind* y de los traqueteos de la *matraca*. Como hemos visto, las secuencias de sonidos producidos con estos objetos funcionan como signos. Pero, ¿de qué manera se establece la relación entre la forma sonora significativa (un toque del *narixiind* o de la *matraca*) y la idea no-intuitiva del Diablo? Ciertamente la relación entre forma y contenido es arbitraria, de modo que la representación del Diablo, en definitiva, se adquiere a través de los diálogos que suele suscitar la escucha de los toques del *matraca* o del *narixiind*. Al mismo tiempo, las características tímbricas de estas dos expresiones sonoras les confieren una intensidad y una identidad acústica singular. Este hecho permite que los escuchas desprendan con facilidad estos dos sonidos del fondo sonoro. En otros términos, son expresiones que no pasan desapercibidas y que –como veremos más adelante– en cierto modo suponen un problema de desciframiento auditivo para los escuchas.

Además, la producción y la escucha de estos símbolos corresponde a una “experiencia situada” (Qureshi, 2000: 810). Así, los sonidos de la campana del

Diablo y del *narixiind* se escuchan en la Cuaresma y la Semana Santa, ese gran periodo ceremonial en el que –como hemos visto– se representa un desorden cósmico (Rubeo, 2000) pautado por la captura y la muerte de Cristo a manos del Diablo y los judíos (*xoodis*). En este sentido, las situaciones de habla suscitadas por la escucha se inscriben dentro de lo que llamamos un marco social de producción y escucha, marco dentro del cual, también están involucrados otros aspectos que refuerzan la transmisión de estas ideas no-intuitivas. Veamos.

Recordemos que en el contexto de la Semana Santa son construidos los personajes de los *xoodis* o judíos y que estos explícitamente representan al Diablo y a Pilatos. Estos personajes son de tez blanca, son barbados, de ojos azules y su presencia en el centro de San Mateo del Mar tampoco pasa desapercibida, al contrario, jala completamente la atención de los transeúntes. Entonces, la transmisión de la representación no-intuitiva del Diablo también se apoya en las imágenes rituales y en los comentarios suscitados por la observación de estas imágenes. Así, las representaciones no-intuitivas se construyen y re-construyen a partir de la experiencia situada de la escucha, la vista y de las situaciones de habla suscitadas por lo que se ve y por lo que se escucha.

Volvamos al ejemplo de la representación del sonido del rayo como los nagueles ancestros. Entre los huaves de la barra la audición periódica de los rayos en el cielo suele suscitar narraciones de mitos en los que los nagueles son los protagonistas. Este tipo de narraciones son comunes y suelen realizarse en situaciones ordinarias, cotidianas, de modo que en estos casos la transmisión de esta idea no-intuitiva se hace por la vía de la enunciación de un mito, o por el acto de designación de un adulto. Pero, como vimos, la transmisión de esta representación también se apoya en otros eventos de carácter ritual en los que hay una representación visual de los nagueles. Vimos que el Jueves de Corpus en la comunidad centro de San Manteo del Mar, se representa la danza de *omal ndiük* (la cabeza de la serpiente), y que en esta, *monteok* (el rayo) es representado por uno de los dos personajes centrales, *neajeng* (el flechador). El *monteok* es el nagual más poderoso. Esta es la única ocasión del año en la que los asistentes pueden ver la representación plástica y dancística de un nagual (el *monteok-flechador*) y su mítico rival: *ndiük* (la serpiente con cuerno de metal). Este marco social es toda una ocasión en la que los participantes refuerzan las ideas no-intuitivas relativas a los rayos y los *monteok* o nagueles. Además, en esta danza la representación de la serpiente hace posible la transmisión de otras ideas no-intuitivas y relacionadas con el Otro-exterior. La serpiente con cuerno que amenaza a la delgada barra de la sociedad huave es un personaje mítico, cierto, pero también –al igual que los *xoodis* de la Semana Santa– está representando al Otro-exterior. El personaje de *ndiük* / la serpiente /, es una imagen que tiene su



registro histórico, la serpiente de la danza también es el Blanco, es el Otro regional, el no-*ikoots*.

Si la epistemología refiere a las modalidades en cómo se genera y se valida el conocimiento, sonidos símbolo y epistemologías huaves remiten entonces a aquellas modalidades de generación y validación de conocimientos por la vía de aspectos acústicos particulares (humanos o naturales). Y aquí radica la importancia social de los saberes de los músicos y sonadores, toda vez que son ellos quienes realizan las expresiones sonoras en los contextos rituales y, al menos en parte, es gracias a la escucha de estas expresiones que se suscitan las situaciones de habla entre los participantes.

### 3

**OPERADORES DE UN TIPO DE MARCA CULTURAL.** Un instrumento musical y su sonido (tambores, caparazones de tortuga, violín), un objeto sonoro (campanas, matracas, cornetas, batería de cencerros) o una expresión sonora (gritar, silbar, batir una sonaja, hablar onomatopéyicamente), encarnan significados socialmente compartidos.

*¿De qué manera ciertas representaciones sociales se encarnan en el sonido de un instrumento musical, objeto sonoro o expresión sonora no verbal como los silbos y los gritos? Las relaciones entre representaciones y sonidos (de un instrumento musical o de un objeto sonoro), evidentemente son el resultado de la acción social. Pero, ¿cómo se establecen estas relaciones? En parte lo hemos visto ya en el apartado anterior, ahondemos sin embargo un poco más en el asunto. Para ello, partamos primero del análisis de un ejemplo lejano, para luego regresar a la sociedad huave.*

Como lo demuestra Regula Qureshi (2000) a partir del análisis de un solo instrumento musical (el *sarangi*, un cordófono frotado ampliamente tocado en el norte de la India), éste instrumento “encarna memorias” (828), es decir, significados, o abstracciones colectivas encarnadas en ese objeto y en el sonido producido con él. Así, nos dice lo siguiente: “El poder de los significados encarnados en el *sarangi* radica en su capacidad de movilizar asociaciones compartidas las cuales son profundamente afectivas. El *sarangi* ofrece un tipo especial de “materiales de memoria” que devienen plenamente activos a través de la experiencia visual, pero sobre todo de la *experiencia sónica* del instrumento” (827, cursivas mías).

En el caso del *sarangi* estudiado por Qureshi, el sonido del instrumento, tanto como el músico que lo ejecuta, están socialmente estigmatizados, sobre todo por las clases medias y pudientes del norte de la India post feudal (2000: 821-822). Si bien los usos y los espacios sociales en lo que se ha utilizado este instrumento musical han sido varios, en la memoria colectiva predomina una imagen en la que sonido e imagen del músico ejecutante están fuertemente asociados a los contextos cortesanos de la India feudal. Se trata de imágenes de las salas cortesanas de amor y seducción, espacio social en el que efectivamente este instrumento musical ocupó un lugar preponderante en el acompañamiento de los repertorios cantados por mujeres. A mediados del siglo XX la sonoridad del instrumento sería ampliamente explotada por el cine y por la radio, ya fuera para musicalizar escenas románticas de las tramas cinematográficas, o para ambientar las programaciones radiofónicas que con motivo de la muerte de una figura pública se extienden a lo largo de varios días en la India (Qureshi, 2000: 815). A pesar de estas especies de sedimentaciones significativas encarnadas en el sonido del instrumento, prevalece como se ha dicho, una imagen estigmatizada. Al extremo, el sonido del *sarangi* representa un “ícono de la depravación moral” (821), para los ojos y los oídos de la sociedad “respetable” del norte del India (821). Estos significados son socialmente compartidos y se hayan encarnados – según la autora– en el sonido del instrumento.

Otro aspecto significativo es el siguiente: Qureshi (2000) nos habla de “imágenes musicalmente mediadas” (818) por el sonido de un instrumento musical y por la imagen del músico ejecutante. Así, detrás de la sonoridad de este instrumento (el *sarangi*) ampliamente popularizado por la literatura, la radio y el cine en la India (819), “están las imágenes de la memoria que contienen mucho más que el sonido” (816).

Y esto es exactamente lo que parece suceder con ciertos sonidos símbolos huaves: detrás del sonido de objetos e instrumentos musicales, hay mucho más que sonido, hay imágenes y hay recuerdos. Volvamos al caso de los huaves.

Pensemos por caso y tomemos el ejemplo de los toques del *narixiind* durante las noches de jueves-viernes de Cuaresma ¿En qué medida el tocador de este objeto sonoro instituye en éste instrumento y en el cuerpo del otro –es decir, en los escuchas– significados o representaciones sociales compartidas? Recordemos que las secuencias sonoras que se producen con el *narixiind* localmente son asociadas al Diablo ¿De qué manera se instituye esta representación tanto en el sonido del objeto (el *narixiind*) como en los escuchas? Primero, lo que el tocador hace con su acto performativo (con la realización de los toques) es imprimir una *marca*, una imagen acústica en la memoria de los escuchas. Recordemos además

que la escucha es algo que se modela, que se adquiere socialmente y en compañía con los otros. Es decir, aprendemos a escuchar los sonidos de nuestros entornos naturales, de la fiesta o de la celebración. Entonces es posible comprender que en el marco de producción y escucha de los toques del *narixiind*, se establezca una relación entre la producción de la secuencia sonora (el toque del *narixiind*), la escucha de ésta y las posibles situaciones de habla suscitadas por la escucha de la secuencia (“¿qué es ese ruido? –podría preguntar un escucha hipotético–; “Ah!, es tal cosa, es la voz del Diablo” –podría responder un tercero). Los actos de designación de los otros –generalmente de los adultos, o de aquellos socialmente legitimados como “los que saben”– nos permiten establecer relaciones entre sonidos e ideas que no son intuitivas. Es decir, de aquellas ideas o representaciones que requieren ser enseñadas y transmitidas.

Tomemos otro caso, las *nangaj manchiük* / sagradas campanas /. Estas tienen un cuerpo físico, una forma, una imagen singular y una identidad acústica encarnada en ellas. Esta identidad es la que a los escuchas nos permite no confundir el sonido de las campanas con los sonidos que alguien pudiera producir al golpear con un martillo una pared de concreto, por ejemplo. Como hemos visto las campanas de San Mateo del Mar encarnan significados compartidos que van mucho más allá de su función estrictamente comunicativa. En tanto objetos, estas son asociadas al poder de los *mombasüik* o naguales huaves, quienes las robaron a un pueblo vecino (los zapotecos de Juchitán) y las trajeron al pueblo por los aires. Al ser sonadas el sonido de las campanas re-imprime una marca acústica en los escuchas, estableciéndose una relación de ida y vuelta entre representaciones o conocimientos no-intuitivos (“las campanas las trajeron los naguales”), el objeto sonoro (las campanas) y expresión o forma sonora significativa (un toque de campanas específico).

Así comprendido el sonido (de los objetos sonoros, los instrumentos musicales y las expresiones sonoras como los silbos, gritos, etc.), tiene entonces un gran poder cognoscitivo. Al respecto del poder del sonido de los instrumentos musicales Regula Qureshi nos dice lo siguiente: “Doblemente significativo como producto cultural y como herramienta para *articular significados culturales a través del sonido*, un instrumento musical puede convertirse en un lugar privilegiado para la retención cultural de la memoria social...” (2000: 811, cursivas mías).

En este sentido, los huaves de la barra han articulado conocimientos y significados culturalmente relevantes a través del sonido. ¿De qué manera? *Instituyendo representaciones no-intuitivas en objetos, expresiones sonoras y sonidos de la naturaleza* (“los rayos son los naguales”, “esa ruido es del Diablo”, por ejemplo). Al mismo tiempo, *la escucha periódica-cíclica del sonido de los objetos, las*

*expresiones y de la naturaleza, parece re-instituir aquellas representaciones no-intuitivas en la memoria de los escuchas.* En este sentido, la potencia cognoscitiva de los sonidos símbolo huaves radica en su capacidad de evocar imágenes y suscitar narrativas (axiologías locales), así como en la facultad de articular a los escuchas a partir de los significados compartidos.

Finalmente, los sonidos son símbolos en la medida en que son significantes para un colectivo. Así, la audición de "...una trompa alpina puede causar lágrimas de nostalgia [...], por lo menos a una persona que sea suiza" (Qureshi, 2000: 810). Efectivamente, y como se ha visto, los sonidos penetran en el cuerpo detonando procesos de significación fuertemente relacionados con la emotividad.

#### 4

MEMORIA Y SONIDOS SÍMBOLO. El sonido es relevante en la transmisión de conocimientos y en la construcción de la memoria social. La construcción permanente de la memoria social de los huaves de la barra, se apoya en las expresiones sonoras que músicos y sonadores producen en situaciones sociales bien específicas. Pero, ¿qué es lo que rinde memorables a las expresiones sonoras que aquí se han estudiado?

Hablado del rol de la imagen en las técnicas ligadas a la memorización en distintas sociedades indígenas (*kuna* de Panamá, *iatmul* de Nueva Guinea y los *dakota* de las llanuras del Sur de los Estados Unidos de finales del siglo XIX y principios del XX), Carlo Severi (2010 [2003]) nos dice: "Se trata de un proceso de intensificación (cognitiva y mnemónica) de la representación visual, a través de la movilización de las partes invisibles de la imagen. Es lo que hemos llamado representación quimérica" (113-114). La representación quimérica (serpiente-rayo entre los *hopi*, hombres-pájaro entre los *kuna*) "implica el establecimiento de dos grandes criterios elementales que orientan el ejercicio de la memoria en las tradiciones iconográficas: un criterio de orden (impuesto a un fondo) y la generación de rasgos salientes" (113-114). Así, "la condensación de la imagen en pocos rasgos salientes implica siempre *la interpretación activa* por proyección y, por lo tanto, de *la compleción de las partes faltantes*" (92, cursivas mías). Esto genera que la imagen adquiera "una fuerza particular, dada por esa peculiar configuración de rasgos salientes, que la distingue de otros fenómenos visuales más banales" (92).

Si se hace una analogía entre las imágenes señaladas por Severi y el sonido, puede decirse que hay expresiones sonoras que tienen una fuerza particular, básicamente pauta por la configuración formal de sus rasgos salientes. Este

hecho las convierte en expresiones contrastantes o efectivamente menos banales. Para el caso de las imágenes el mismo Severi (2010 [2003]) nos dice: “La operación mental [...], que conduce a la memorización, no es en absoluto una abstracción pasiva de la apariencia, sino la asociación de un acto de memoria (la evocación) a la solución, propuesta a la mirada (a la inferencia que la orienta), de un problema de desciframiento visual” (Severi, 2010 [2003]: 111).

Si continuamos con la analogía entre imágenes y sonidos, algunas expresiones sonoras en realidad operan como “soluciones propuestas a la escucha”. Tomemos por ejemplo las campanas y los rayos. Ambos sonidos remiten al complejo mítico de los nagueles ancestros, aquellos seres fabulosos que como se ha visto, abandonaron el territorio huave para internarse en el Cerro Bernal, en aquél momento, cuando llegaron los dominicos y con ellos la sociedad colonial. Las campanas ciertamente son objetos visibles, pero sobre todo se caracterizan por la intensidad y la fuerza de sus sonidos, al igual que los rayos. Toques de campanas y audición de rayos son hechos que no pasan desapercibidos, al contrario, son hechos que la escucha local desprende notablemente del fondo sonoro de la vida cotidiana o del fondo sonoro de la fiesta. Sus rasgos salientes están dados por su propia fuerza y su fuerza imprime una marca acústica en la memoria de los escuchas.

Sigamos con la misma analogía imagen-sonido y pensemos por ejemplo en el ruido producido con las baterías de cencerros, los gritos y los silbos de los *monlüy kawüy* y/o *caballeros*. El resultado conjunto de esta expresión heterogénea es ciertamente una solución propuesta a la escucha y la cual, en efecto, retomando las palabras de Severi, supone *un problema de desciframiento auditivo*. En este sonido símbolo compuesto, hay una suerte de vacío dejado por una especie de partes faltantes. Aún los especialistas responsables de producirlos no determinan con facilidad el sentido simbólico de estos sonidos. Sin embargo, hay un fondo, es decir, lo que no les dice el símbolo sonoro en su conjunto, tal vez esté siendo dicho –por lo menos en parte– por su marco social de realización y escucha <sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> A propósito del contexto, y a propósito del análisis del uso ritual de las máscara entre los *iatmul* de Papua Nueva Guinea y de su relación con las prácticas de la memoria, Carlo Severi señala que “para que ciertas representaciones plásticas, máscaras u otras imágenes, se transformen en el soporte de la memoria [...] no es suficiente que su forma [...] esté suficientemente convencionalizada” (2010 [2003]: 104). Además, es “necesario que su uso esté definido ritualmente, y que de este modo las representaciones sean netamente diferentes de otras imágenes (de otras máscaras, de otros instrumentos musicales, de otros ganchos, etc.), de uso más cotidiano” (104).

Gritos-silbos-*skil* tienen como se ha visto un uso ritual y el periodo del año en que se realizan coincide con el inicio del tan esperado periodo pluvial. Además, la idea del fondo anteriormente señalada, indica también que los escuchas locales reconocen en éste símbolo compuesto, aspectos que los orientan, que les son familiares y de los cuales se sirven para construir sentidos (“silban porque están arreando el ganado”, “esas –los *skil*– son campanitas”, “vienen llegado, de lejos...”). La mayoría de las expresiones sonoras son pues una suerte de soluciones propuestas a la escucha y que suponen un problema de desciframiento auditivo. Como se ha visto, la escucha siempre es activa y lo que parece estar activando esta escucha precisamente son procesos de memorización y de transmisión de ideas o representaciones socialmente relevantes para los huaves de la barra.

\*

Costumbre, pasado y memoria. Desde las interpretaciones locales la actuación pública de los *caballeros* durante la fiesta del Corpus Christi corresponde a la representación o realización de la *costumbre*, esa meta-representación que nos remite redundantemente a la representación del contexto de transmisión de la práctica (“por qué hacemos la costumbre, porque así los hicieron los mayores, desde antes”). Explícitamente estas actuaciones rituales no tienen un sentido propiciatorio (“hacemos esto para que llueva”). Llevada la deducción al extremo, la representación de “los mayores” sin salida nos conduce a la representación de los huaves de antes, de aquéllos seres fabulosos (míticos) que aprendieron la *costumbre* del Corpus en territorios incógnitos. Como se revisó en apartados precedentes, la transmisión de saberes y prácticas institucionalizadas ciertamente se funda en lo que Déléage llama *duplicación epistemológica* (2009a, 2000b) y en donde una epistemología corresponde a la relación de transmisión humano-humano (basada en una relación de confianza entre el aprendiz y el especialista) y la otra a una de no-humano a humano.

Así, Silvestre y Atenógenes aprendieron la costumbre del Corpus de un viejo *caballero* que se llamó Antonio; a su vez Antonio la aprendió de un tercero, quien le transmitió los diálogos, le enseñó las secuencias rituales, el saber-hacer las ofrendas debajo de la banca en la que se encuentren sentados los *caballeros*, la facturación de las baterías de cencerros, la confección de la indumentaria de los *caballeros*, la disposición de los enseres rituales sobre las mulas, etcétera ¿Pero quién fue el primer huave en aprender todo esto? La respuesta nos remite a la costumbre y la costumbre nos remite al pasado. Aquéllos que iniciaron la costumbre del Corpus fueron los *mombasüik* (naguales), aquéllos seres fabulosos,

los antepasados, quienes viajaron a tierras lejanas –por los vientos–, vieron esa costumbre y decidieron hacerla del mismo modo en su pueblo, en San Mateo del Mar.

La producción y la escucha periódica de silbos-gritos-*skil*, re-imprime entonces una marca en la memoria de los participantes en la fiesta. Una marca que a través de su asociación con los ancestros míticos articula pasado y presente huave, a través del sonido.

Sirviéndose de este y de otros sonidos símbolo, los huaves de la barra han venido construyendo y re-construyendo su memoria social ¿Pero qué significa hablar de memoria social?; “que el pasado no se evapora” (Berliner, 2010: 10) y que es posible estudiar “la continuidad de representaciones –prácticas, emociones e instituciones– a pesar de los cambios sociales algunas veces radicales, ya se trate de colonialismos, globalizaciones, creolizaciones, migraciones, urbanizaciones, socialismos, etcétera” (10). ¿Con qué sentido o con qué finalidad? En el ánimo de comprender al Otro a través del conocimiento de las metodologías que se ha inventado para darse una solución de continuidad en esa suerte de movimiento helicoidal que es el tiempo. Como la evolución de una pieza de los *montsünd naab* y como la celebración del ciclo ceremonial huave. Helicoidal.

**Sonidos símbolo:** la epistemología huave de los sonidos de la fiesta, las ceremonias religiosas y la naturaleza.



## Conclusiones

Los secciones de salida de una pieza de los *montsünd naab* se llaman *registros*. Y estos son como una desfragmentación de la pieza que se estaba haciendo. Los registros de salida son como los registros de entrada, como un desorden organizado, luego el fin, el silencio o el descanso. Así dijimos al iniciar este documento y así intentaremos ponerle punto final.

La redacción de este documento en realidad empezó hace ya varios años, probablemente más diez. Cuando estudiaba la maestría en antropología visité por primera vez a los huaves del Istmo mexicano. Era la Semana Santa del 2005. Llegue sin haber hecho una sola lectura sobre los huaves de la barra, pero sí con varias imágenes acústicas en mi mente. Desde adolescente había escuchado las grabaciones de campo que hizo Arturo Warman, por allá a inicios de los años setenta. Como los registros de entrada de las piezas huaves, mi tesis de maestría fue como un desorden organizado. Como quiera que sea, había llegado y tenía una imagen de conjunto de todo el calendario ceremonial y de las músicas y expresiones sonoras que los huaves realizaban dentro de este. Desde el 2005 hasta el 2007 volví repetidas ocasiones y en el 2010 me trasladé a vivir en San Mateo del Mar. Un año. Después me fui y no volví hasta el 2012, cuando regresé a participar en la fiesta del Corpus Christi.

Durante todos estos años he pensado en lo que escuché y en lo que viví en las comunidades de la barra. Sobre todo he pensado en las fiestas, las ceremonias religiosas, los ritos, las músicas y los sonidos dentro de éstas. Este documento ha sido el resultado de aquellas imágenes acústicas que en el 2005 me llevaron a San Mateo y de todas las vivencias que vinieron después. Evidentemente, este no es un final definitivo, es apenas un registro de salida, un cierre de la pieza.

El poder cognoscitivo del sonido. A lo largo de este documento vimos que como muchas otras sociedades de México y del mundo, los huaves de la barra tienen un calendario ceremonial compuesto por fiestas y ritos varios. Además, vimos que los huaves sonorizan este calendario sirviéndose de distintos recursos de expresión sonora. Músicas, expresiones vocales onomatopéyicas, señales acústicas no verbales y sonidos rituales no musicales.

Vimos que la gran mayoría de estas expresiones funcionan como símbolos, símbolos que posibilitan pensar y transmitir conocimientos específicos. El análisis de las axiologías huaves relativas a estos símbolos, revela que estos conocimientos se organizan en torno a lo que llamamos dos polos de sentido generales.

Por un lado, conocimos que los huaves de la barra apegados a la práctica de la religión consuetudinaria, conocen y transmiten un grupo de representaciones no-intuitivas a través de sonidos de la naturaleza (los rayos), a través de sonidos producidos con objetos (campanas, cencerros), a través de expresiones musicales (himnos, piezas musicales) y a través de expresiones vocales (gritos, silbos, sonidos guturales). Este primer grupo de representaciones no-intuitivas (no obvias, no evidentes) están fuertemente asociadas al complejo de los seres más poderosos de lo sagrado, los *mombasüik* o naguales huaves, quienes ocupan una cierta posición de ancestralidad y se encuentran homologados a dos santos católicos venerados en la iglesia de San Mateo del Mar: la Virgen de la Candelaria (a las *müm ncherrek*) y San Mateo Apóstol (a los *monteok*). Vimos, además, la estrecha relación que estas representaciones guardan con el control simbólico del agua de temporal, y vimos, a su vez, que el control del agua dulce se halla directamente relacionado con la pesca. Como se recordará, la pesca es el principal motor de la economía de toda la sociedad de la barra.

Por otro lado, también conocimos que los huaves de la barra conocen otro grupo de representaciones no-intuitivas a través del sonido de objetos (matracas, cornetas) y expresiones sonoro-vocales (parlamentos bufos, voces fingidas de personajes rituales). Este grupo de representaciones remite a ideas relativas al peligro, a lo que está fuera del orden socialmente instituido, a lo incompleto, lo no socializado y el Otro-exterior; es decir, al no-*ikoots*, al no-nosotros.

A través del estudio de lo que los huaves de la barra conocen a través del sonido, comprendimos que el sonido tiene un gran poder cognoscitivo. Conocimos, además, que las fiestas y ceremonias constituyen los principales marcos sociales de producción y escucha de esas expresiones sonoras que actúan como símbolos. Como en muchas otras sociedades, el tiempo de la fiesta y la ceremonia

huave, es un tiempo intenso, emotivamente exacerbado por varios factores como el gusto, el tacto, el olfato y el sonido. La fiesta y la ceremonia huaves, son esos grandes marcos sociales de conocimiento y transferencia de maneras de pensar y de sentir.

Los hacedores de símbolos. ¿Qué son los músicos y sonadores huaves si no una suerte de “demiurgos” cuyos actos de realización inauguran, crean y re-crean poderosos procesos de significación en los escuchas? Los toques de campanas, los cantos, las piezas musicales hechas con tambores y caparazones de tortuga, los gritos y los silbos, el ruido de los cencerros, el traqueteo de la matraca, los estallidos de los cohetes en el cielo, el sonido de violines y sonajas, los sonidos guturales y las voces fingidas y locuaces de los personajes rituales.

Como vimos, ninguna de estas expresiones surge digamos de la nada. Al contrario, todas ellas son realizadas a partir de conocimientos prácticos específicos. Y estos conocimientos prácticos (*savoir-faire*) en realidad son conocimientos culturalmente heredados, adquiridos y que corresponden, como vimos, a formas locales de representarse, clasificar, jerarquizar y simbolizar el material sonoro dado en la naturaleza de las cosas. Así, sirviéndose de esos conocimientos sociales, los músicos y sonadores huaves de hoy, *per-forman*, *re-crean* los viejos símbolos sonoros que los huaves de otros tiempos y de otras generaciones les han transferido.

Además, en los marcos sociales de producción y escucha (o sea, en las fiestas, ceremonias y actuaciones sonoro-rituales), escuchar en compañía de los otros implica compartir significados que por la fuerza de la costumbre y de la repetición se fueron encarnando en los sonidos. En el sonido de las campanas, de los cantos, las matracas, las cornetas, las piezas musicales, los caparazones de tortuga, los gritos, los silbos y todo lo demás. Dijimos que la experiencia situada de escuchar en conjunto también suele conducir a los participantes huaves y no-huaves a preguntar y que las preguntas sobre aquello que se escucha o que se hace, a su vez, suelen suscitar interpretaciones, comentarios y explicaciones. Es decir, la experiencia situada de escuchar en conjunto se traduce en aprendizaje y transferencia de interpretaciones y conocimientos relacionados con aquello que se escucha.

La representación de la *costumbre*. A lo largo del documento se habló de la costumbre. Y se dijo que esta expresión traduce bien la representación local de los contextos de fiesta religiosa, rito y celebración. Pero vimos que la *costumbre* también constituye aquella meta-representación de los contextos de transmisión que tiende a estabilizar prácticas y saberes. Es decir, la meta-representación de la

*costumbre* institucionaliza prácticas y saberes; hay cosas que no son modificables. Por ejemplo, sería impensable que un párroco recién llegado a San Mateo del Mar decidiera demoler el campanario y darle otro acomodo espacial a las campanas. Ante este ejemplo hipotético, la respuesta de los huaves sería bastante previsible. Lo que aquí pretendo recapitular es que todos aquellos conocimientos que a los músicos y los sondares les permiten expresarse, son conocimientos que están institucionalizados a través de la meta-representación de la *costumbre*. Este hecho –como se dijo– en principio rinde no modificables todos estos conocimientos y procedimientos. Disposiciones espaciales de los músicos y de las fuentes sonoras, formas y procedimientos de orquestación, tiempos y espacios en los que debe tocarse o realizarse un toque de corneta o de matraca, una pieza musical específica, etcétera. Todo esto no se modifica y no se modifica –en principio– porque así ha sido o así es la *costumbre*, “desde antes”, suelen decir los huaves.

Sobre la participación y la circulación de saberes. En la introducción dijimos que las fiestas y las ceremonias huaves ligadas a la práctica de la religión consuetudinaria, constituyen los marcos sociales en los que todos aquellos conocimientos relacionados con las expresiones sonoras, se activan o se ponen en circulación. Pero también dijimos que no todos los huaves de la barra se apegan o se relacionan de la misma forma con la práctica de esta religiosidad. No todo el mundo participa ni cuantitativa ni cualitativamente de la misma forma, hecho que ciertamente supone una variabilidad social de los capitales culturales derivada de las diferencias de género, edad y adscripción religiosa.

En principio, como se recordará, la práctica de la religión consuetudinaria implica la existencia de grupos de participación ceremonial a los que los huaves varones se incorporan por filiación, por gusto, por devoción (*caballeros*, *malinches*, danzantes de *omal ndiük*, *montsünd naab* y en mucho menor medida a los *cantores*). Estas son agrupaciones ceremoniales corporadas y la pertenencia a las mismas en cierto modo garantiza la participación de sus miembros en algunas de las ocasiones festivas y ceremoniales. En estos grupos se incorporan miembros de las otras comunidades de la barra, hecho que de alguna manera garantiza un cierto grado de circulación de todos aquellos saberes que –como decimos– suelen activarse en las situaciones sociales de fiesta religiosa y celebración.

Por otro lado, y por lo menos en lo que corresponde a la comunidad centro de San Mateo del Mar, también existen mecanismos de coerción o de participación forzada. Por ejemplo, los topiles o los ayudantes de los topiles de la iglesia de San Mateo, son nombrados por asamblea popular. El nombramiento es un cargo que

no puede rechazarse, de modo que aquellos designados tendrán que participar durante todo un año en la ritualidad cotidiana de la iglesia de San Mateo del Mar.

Del mismo modo, deberán participar activamente en todas las fiestas y ceremonias que integran el calendario ceremonial. Este mecanismo garantiza la participación de los pobladores de esta comunidad, propiciando –aún por este mecanismo coercitivo– cierta continuidad en lo que corresponde a la circulación de conocimientos culturales relativos a la ritualidad y que –como se anota–, por lo menos en parte, son puestos en movimiento por la vía de las expresiones sonoras que actúan como símbolos. Sin embargo, esta continuidad redundante en una suerte de concentración de estos saberes, toda vez que el mecanismo de participación forzada no involucra a los miembros de las otras comunidades de la barra.

La transmisión de los saberes o conocimientos culturales que se han tematizado en este trabajo, se inscribe pues en marcos sociales muy concretos: las fiestas y las ceremonias del calendario ceremonial. Es en estos marcos en donde generalmente se establecen las relaciones entre *producción-escucha de sonidos que actúan como símbolos y representaciones no-intuitivas asociadas a los sonidos*. Así, la relación entre el sonido del matraca y la idea de que “esa es una campana y además es del Diablo”, principalmente se establece en una situación social concreta: en la celebración de la Semana Santa. Pero para que esto suceda, hay que estar allí, hay que participar. Y así es mucho más eficaz, porque el sonido no nada más se escucha, también se siente. El asunto justamente está aquí, en la participación.

La sociedad huave de la barra, como cualquier otra sociedad, ha estado cambiando. Con mayor o menor dramatismo (Signorini, 1979; Ramírez, 1987), así lo consignan otros no-huaves que han pasado por aquí y que algo de todo esto – como se dijo en el registro de entrada– presenciaron, pensaron, interpretaron, escucharon, fotografiaron, dibujaron, filmaron y degustaron.

Sería muy fácil decir aquí que cada vez más los jóvenes participan menos en la ritualidad huave y que sus motivaciones sociales, económicas y estéticas apuntan hacia otras direcciones y no hacia la religiosidad consuetudinaria y el calendario ceremonial; de allí a emitir un juicio de valor no se estaría más que a un paso. Una sentencia de esta naturaleza evitaría el trabajo intelectual y antropológico de observar, participar, de pensar, de comprender y tal vez de aceptar que están surgiendo nuevos modelos de vida, y que las nuevas generaciones de esta sociedad, de frente a los grandes procesos de transformación ideológica y socioeconómica, parecen estar construyendo otras respuestas que les permitan

darse una solución de continuidad en el tiempo y como una sociedad singular. Por cierto, no sería la primera vez que los huaves lo hacen.

No sin altibajos –como cualquier otra sociedad– los huaves de la barra han seguido celebrando su calendario de fiestas y ceremonias religiosas. Año tras año, la gran mayoría de las expresiones sonoras que nos ocuparon aquí, se realizan y se escuchan. Y mientras se sigan realizando *el conjunto de conocimientos encarnados en los sonidos* que hemos estudiado, tal vez sigan teniendo *una continuidad a través del tiempo*. Y al revés, mientras estas expresiones se sigan realizando y escuchando, los huaves de la barra tal vez cuenten con un recurso más del cual servirse para darse una solución de continuidad como sociedad y a través del tiempo.

## Bibliografía

ALONSO, Bolaños Marina

2008 *La “invención” de la música indígena en México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Colección Complejidad Humana, Buenos Aires, Argentina.

2013 “Todo tiene su misterio: la experiencia onírica en la iniciación y la práctica de los músicos zoques de Chiapas”, en Miguel A. Bartolomé y Alicia M. Barabas (coordinadores), *Los sueños y los días: chamanismo y nahualismo en el México actual, V. II, pueblos mayas*, INAH, Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, pp. 200-212.

AGUIRRE, Beltrán Gonzalo

1987 [1963] *Medicina y magia: el proceso de aculturación en la estructura colonial*, INI, México.

AROM, Simha

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale : structure et méthodologie V. 1*, SELAF, Ethnomusicologie 1, Francia.

2004 “L’aksak”, en *Cahiers de musiques traditionnelles*, N° 17, Francia pp. 11-48.

2007 [1982] “Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale”, en Simha Arom, *La boîte à outils d’un ethnomusicologue*, textes réunis et présentés par Nathalie Fernando, Observatoire international de la Création et des Cultures musicales, Les Presses de l’Université de Montréal, Canada, pp. 59-75.

2007 [2005] "L'organisation du temps musical : essai de typologie", en Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle, L'unité de la musique Tome 5*, Actes Sud / Cité de la Musique, Francia, pp. 927-944.

2007a *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, textes réunis et présentés par Nathalie Fernando, Observatoire International de la Création et des Cultures musicales, Les Presses de l'Université de Montréal, Canada.

2007b "La transcription", en Simha Arom, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, textes réunis et présentés par Nathalie Fernando, Observatoire International de la Création et des Cultures musicales, Les Presses de l'Université de Montréal, Canada, pp. 255-282

AROM, Simha, et. al.

2007 [2005] "Typologie des techniques polyphoniques", en Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle, L'unité de la musique Tome 5*, Actes Sud / Cité de la Musique, Francia, pp. 1088-1109.

AROM, Simha y Frank Alvarez-Péreyre

2007 *Précis d'ethnomusicologie*, CNRS Éditions, Paris.

BÁEZ-JORGE, Félix

2011 *Debates en torno a lo sagrado: religión popular y hegemonía clerical en el México indígena*, México, Universidad Veracruzana.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto

2005 "Elogio del politeísmo: las cosmovisiones indígenas en Oaxaca", en *Cuadernos de Etnología*, nº 3, CONACULTA-INAH, México.

BATTESTI, Vincent

2013 "Le « L'ambiance est bonne » ou l'évanescent rapport aux paysages sonores au Caire: invitation à une écoute participante et proposition d'une grille d'analyse" en CANDAU, Joël y Marie-Barbara Le Gonidec, (2013) pp. 71-95.

BERLINER, David

2010 "Anthropologie et transmission", en *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe, Transmettre*, 55, pp. 4-19.



BOILÈS, Charles

1982 "Processes of Musical Semiosis", en *Yearbook for Traditional Music*, vol. 14, pp. 24-44.

BORDONARO, Lorenzo Ibrahim

2009 "La forme sonore des ancêtres: Phonogrammes et séquences-mémoires sonores chez les Bijagó (Guinée-Bissau)", en *Cahiers d'ethnomusicologie*, 22, *Mémoires, traces, histoire*, pp. 223-237.

BOURDIEU, Pierre,

1971 "Genèse et structure du champ religieux", *Revue française de sociologie*, XII, 1971, pp. 295-334.

BRANDES, Stanley

1987 "El significado simbólico de los fuegos artificiales en la fiesta de febrero de Tzintzuntzan", en Guillermo de la Peña (compilador), *Antropología social de la región purépecha*, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 191- 207.

BRAILOIU, Constantin

1973 [1949] "Le folklore musical", en *Constantin Brailoiu: problèmes d'ethnomusicologie*, Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Publication placée sous le patronage de la Société française de musicologie, Minkoff Reprint, Genève, Francia, pp. 63-118.

1973 [1951] "Le rythme aksak", en *Constantin Brailoiu: problèmes d'ethnomusicologie*, Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Publication placée sous le patronage de la Société française de musicologie, Minkoff Reprint, Genève, Francia, pp. 301-340.

BURGOA, Francisco de

1989 [1670]), *Palestra historial: de virtudes y ejemplares apostólicos fundada del cielo de insignes héroes de la sagrada orden de predicadores en este nuevo mundo de la América en las indias occidentales*, México, Editorial Porrúa.

CANDAU, Joël y Marie-Barbara Le Gonidec

2013 "Introduction", *Paysages sensoriels : Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Francia, pp. 9-21.

CAMPOS, Velázquez Roberto

2015 "Música ritual de un pueblo huave", Tesis de licenciatura, Etnomusicología, Facultad de Música, UNAM.

CHANSEN-LÓPEZ, Francie R.

2004 *From liberal to revolutionary Oaxaca: the view from the south, Mexico 1867–1911*, United States of America, The Pennsylvania State University Press.

CHAMORRO, Escalante J. Arturo

1984 *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán, CONACyT, Zamora, Michoacán, México.

1990 "Mediación semiótica y vehículos de significado en la cultura sonora de los phorhépecha: hacia una interpretación de los símbolos y los signos audibles", en *Relaciones*, nº 44, 1990, vol. XI, El Colegio de Michoacán, pp. 75-117.

1994 *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*, El Colegio de Michoacán, México.

1995 "La herencia africana en la música tradicional de las costas y las tierras calientes", en Agustín Jacinto Zavala y Álvaro Ochoa Serrano (coords.), *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, El Colegio de Michoacán, CONACyT, Zamora, Michoacán, México, pp. 415-448.

1997 "El fenómeno de la rítmica combinada en grupos de tambores y ensambles de cuerdas rasgueadas en la tradición del son", en María Guadalupe Chávez Carbajal (coord.), *El rostro colectivo de la nación mexicana*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México, pp. 253-271.

1998 "El entorno sonoro de la fiesta: la performance tradicional, la vida doméstica y las discrepancias participatorias", en Herón Pérez Martínez (editor), *México en fiesta*, Zamora Michoacán, El Colegio de Michoacán, México, pp. 471-484.

2010a "Fundamentos de la antropología lingüística, la etnomusicología, la semiótica, la bioacústica y la etología en torno a los lenguajes de sustitución", en Jorge Arturo Chamorro Escalante y Fabiola Margarita Zúñiga Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal:*

*una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura, México, pp. 83-117.

- 2010b "Uso y función del tamboreo en el teponastle-membranófono del contexto festivo tlaxcalteca", en Jorge Arturo Chamorro Escalante y Fabiola Margarita Zúñiga Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Cuerpo Académico de Arte, Comunicación y Cultura, México, pp. 257-274.

CHARLES-DOMINIQUE, Duc

- 2013 "Les «paysages sonores» en question : l'ethnomusicologie à l'épreuve des théories aréologiques", en CANDAU, Joël y Marie-Barbara Le Gonidec, (2013), pp. 23-51.

CHELKOFF, Grégoire

- 2013 "L'homme sonore en contexte urbain: Les trente premières années du laboratoire Cresson", en CANDAU, Joël y Marie-Barbara Le Gonidec, (2013), pp. 177-197.

CHÉTELAT, Joël

- 2013 "La cartographie sonore comme révélateur de l'identité urbaine", en CANDAU, Joël y Marie-Barbara Le Gonidec, (2013), pp. 199-211.

CLER, Jérôme

- 1994 "Pour une théorie de l'aksak", en *Revue de musicologie*, 80/2, pp. 181-210.

CONTRERAS, Arias Juan Guillermo

- 1988 *Atlas cultural de México: música*, México, SEP-INAH-Planeta.

- 2000a "Ikood (o huaves)", en Emilio Casares Rodicio (dir. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, V. 6, España, pp. 408-411.

2000b “México; VI: organología”, en Emilio Casares Rodicio (dir. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, V. 7, España, pp. 525-551.

COVARRUBIAS, Miguel

1986 [1946] *Mexico south : the Isthmus of Tehuantepec*, New york, Alfred A. Knopf.

CUTURI, Flavia

2009 *Nüeteran ikoots naw San Mateo del Mar, Ngineay majarw arangüch nüeteran (comida ikoots de San Mateo del Mar, conocimientos y preparación)*, INALI, México.

DE LA CERDA, Silva Roberto,

1941 “Los huaves”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. III, nº 1, pp. 81-111.

DE LA PEÑA, Guillermo

2004 “El campo religioso, la diversidad regional y la identidad nacional en México”, *Relaciones*, vol. XXV, nº 100, , CIESAS-Occidente, México, otoño, pp. 23-71.

DÉLÉAGE, Pierre

2009a “L'épistémologie des savoirs traditionnels”, en Claude Janin (et. al), *L'animisme parmi nous*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 147-154.

2009b “Les savoirs et leurs modes de transmission dans le chamanisme sharanahua”, en *Cahiers d'anthropologie sociale*, nº 5, *Paroles en actes*, L'Herme, Paris, Francia, pp. 63-85.

DOW, James W.

1990 [1973] *Santos y supervivencias*, INI, Dirección General de Publicaciones CONACULTA.

DURKHEIM, Émilie

1912 *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*, Les Presses universitaires de France, 1968, cinquième édition, 647 pages. III volúmenes. Collection “Bibliothèque de philosophie contemporaine”, Paris. Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi.

[http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/formes\\_vie\\_religieuses/forme\\_vie\\_religieuse.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/formes_vie_religieuses/forme_vie_religieuse.html)

DURKHEIM Émile y Marcel Mauss

1903 “De quelques formes de classification - contribution à l'étude des représentations collectives”, *Année sociologique*, VI, (1901-1902), pp. 1 à 72. Rubrique “ Mémoires originaux ”. Les Presses, universitaires de France. Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi. [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/oeuvres\\_2/oeuvres\\_2\\_01/classification\\_prim.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_2/oeuvres_2_01/classification_prim.html)

ECO, Humberto

1986 [1974] *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, Editorial Lumen, España

FARINA, Almo

2014 *Soundscape Ecology: Principles, Patterns, Methods and Applications*, Springer Dordrecht Heidelberg New York London.

FELD, Steven

1984 “Sound Structure as Social Structure”, in *Ethnomusicology*, Vol. 28, Nº 3, (Sep., 1984), pp. 383-409.

1996 “Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea”, en Steven Feld y Keith H. Basso (editors), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe, New Mexico, pp. 91-135.

2012 [1982] *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Third Edition, Thirtieth Anniversary Edition with a New Introduction, Duke University Press, Durham & London.

FERNANDO, Nathalie

2007 [2005] “Échelles et modes : vers une typologie des systèmes scalaires”, en Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle, L'unité de la musique Tome 5*, Actes Sud / Cité de la Musique, Francia, pp. 945-979.

FOSTER, M. George

1985 [1962] *La herencia española de América*, México, Universidad Veracruzana, México.

GALINIER, Jacques

1990 *La mitad del mundo*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, CEMCA, INI.

GODELIER, Maurice

2003 [1977] "Sur la notion de civilisation", *Transatlantica*, N° 1, 2002, Jeune République, Entrevista con Maurice Godelier, aparecida en la *Revue française d'études américaines*, n° 3 (abril), pp. 2-10.

2007 *Au fondement des sociétés humaines: ce que nous apprend de l'anthropologie*, Bibliothèque Albin Michel des idées, Paris, France.

HOWES, David

1991 "Introduction: To Summon All the Senses", en David Howes (editor), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, University of Toronto Press, Canada.

HOWES, David y Constance Clanssen

1991 "Conclusion: Sounding Sensory Profiles", en David Howes (editor) (1991).

KOLINSKI, Mieczyslaw

1973 "A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns", en *Ethnomusicology*, Vol. 17, N° 3 (Sep.), pp. 494-506.

KRAUZE, Bernie

2013 [2012] *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Back Bay Books, New York, Boston, London.

LAPLACE, Josée

2013 "Églises à la recherche de vocations : quels apports de l'environnement sonore ?", en *Etnográfica*, vol. 17 (3), *Miscelânea e dossiê "Landscapes / soundscapes / mindscapes: new perspectives on sound and space"*, pp. 535-559.

LEBAUDY, Guillaume

2013 "Alpages et arpèges : Réflexions sur les paysages sonores du pastoralisme ovin transhumant du sud de la France, en CANDAU, Joël y Marie-Barbara Le Gonidec, (2013), pp. 147-161.

LE BRETTON, David

2009 [2006] *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

LEGRAIN, Laurent,

2010 "Transmettre l'amour du chant ? Cris, éloquence et plaintes dans une famille ordinaire de Mongolie rurale", en *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe*, Transmettre, 55, pp. 54-71.

LEÓN, Nicolás,

1904 *Catálogo de la colección de antigüedades huavis del Estado de Oaxaca, existente en el Museo N. de México*, México, Imprenta del Museo Nacional.

LUPO, Alessandro

1991 [1984] "La etnoastronomía de los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca", en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, Johanna Broda, et. al., (editores), UNAM-IIH, pp. 219-234.

1994 "El monte del vientre blando. La concepción de la montaña en un pueblo de pescadores: los huaves del Istmo de Tehuantepec", *Cuadernos del Sur: ciencias sociales*, Oaxaca México, Año 4, agosto, Nº 11, pp. 67-78.

2015 "La serpiente sobre la mesa: autoridad y control de la lluvia en una narración oral huave (México)", en *Anauac*, Vol. 4, Nº 1, junio, pp. 88-123.

MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés

1984 "Los sistemas de cargos en los altos de Chiapas", *Anales de Antropología*, vol. XXI, UNAM, México, pp. 79-101

MENDEZ, Martínez Enrique

1975 "Arqueología del área huave", tesis de licenciatura en arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

MENDOZA, Vicente T. y D. Castañeda

1991[1933] *Instrumental precortesiano*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades.

MILLÁN, Saúl

2003b "Etnografía de un pueblo del mar: disertación doctoral", Ritos de paso 2, en *Diario de campo* n° 67, INAH, julio.

2007 *El cuerpo de la nube: jerarquía y simbolismo ritual en la cosmovisión de un pueblo huave*, INAH, Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, México.

MILLÁN, Saúl y Paola García Souza

2003 *Lagunas del tiempo: representaciones del agua entre los huaves de San Mateo del Mar*, en México, INAH, 2003.

MOLINO, Jean

2009 [1975] "Fait musical et sémiologie de la musique", en *Le singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, textos reunidos por Jean-Jacques Nattiez en colaboración con Jonathan Goldman, Actes Sud, INA, Francia, pp. 73-117.

MORRIS, Charles

1985 [1938] *Fundamentos de la teoría de los signos*, Ediciones Paidós, Barcelona / Buenos Aires / México, España.

MURRAY, Shafer R.

1994 [1997] *Our Sonic Environment and The Soundscape: the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont.

NASH, Manning

1958 "Political Relations in Guatemala", *Social and Economic Studies*, Vol. 7, N° 1, marzo, pp. 65-75.



NATTIEZ, Jean-Jacques

1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Collection Musique, Passé, Présent, Christian Bourgois Éditeur, France.

2009 “Introduction a l'oeuvre musicologique de Jean Molino”, en Jean Molino, *Le singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, textos reunidos par Jean-Jacques Nattiez en colaboración con Jonathan Goldman, Actes Sud, INA, Francia, pp. 13-69.

NAVA, López Fernando

1999 *El campo semántico del sonido musical purépecha*, Serie Lingüística, INAH, México.

2000 “Música y aspectos afines en los horizontes chichimecos y mesoamericanos”, en Marie-Areti Hers, et. al. (editores), *Nómadas y senderos en el norte de México: homenaje a Betríz Braniff*, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones históricas, México, pp. 57-78.

OSEGUERA, M. Andrés,

2001 “Mito y danza entre los huaves y los chontales de Oaxaca: la lucha entre el rayo y la serpiente”, en *Dimensión antropológica*, año 8, vol. 21 enero-abril, pp. 83-111.

QURESHI, Regula

1987 “Musical sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis”, en *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 1 (Winter), pp. 56-86.

2000 “How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian "sarangi", en *American Ethnologist*, Vol. 27, N° 4 (Nov.), pp. 805-838.

PEIRCE, Charles Sanders

1973 [1958] *La ciencia de la semiótica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

PISTRICK, Eckehard

2013 “« J'ai vendu mes cloches, mon âme » : Transformations de l'espace sonore dans une société postcommuniste, le cas de l'Albanie”, en CANDAU, Joël y Marie-Barbara Le Gonidec, (2013), pp.163-175.

RAIMONDO, Giorgio,

1979 “Categorías cognoscitivas y categorías lingüísticas en huave”, en Italo Signorini, *Los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca*, México, INI – SEP, pp. 315-348.

RAMÍREZ, Castañeda Elisa

1987 *El fin de los montiocos: tradición oral de los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca*, INAH, México.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe

S/F “Panorama fenomenológico de la música latinoamericana” [sin más datos].

RITA, Carla M.

1979 “Concepción y nacimiento”, en Italo Signorini, *Los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca*, México, INI – SEP, pp. 263-314.

RUBEO, Veneranda

2000 “Cuando muere Cristo: desorden cósmico y ruptura social durante la semana santa entre los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca”, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, *Anales de Antropología*, v. 34. México, pp. 161-200.

RUIZ, Rodríguez Carlos

2015 *La etnomusicología en México: proceso de consolidación institucional y generación de conocimiento*, México, UNAM-FFyL-IIA, tesis de doctorado en antropología.

SAMUELLS, David W. (et. al.)

2010 “Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology”, en *The Annual Review of Anthropology*, June, 21, pp. 329-345.

SAUSSURE, Ferdinand

1995 [1916] *Cours de linguistique générale*, Grande Bibliophèque Payot, Paris, Francia.

SEEGER, Charles

1958 "Prescriptive and Descriptive Music-Writing", en *The Musical Quarterly*, Vol. 44, N° 2 (Apr.), pp. 184-195.

SEVERI, Carlo

2010 [2004] *El sendero y la voz una antropología de la memoria*, Buenos Aires - Montevideo – México, Grupo Editorial Sb.

SIGNORINI, Italo

1979 *Los huaves de San Mateo del Mar: ideología e instituciones sociales*, Instituto Nacional Indigenista, México.

1997 "Rito y mito como instrumentos de previsión y manipulación del clima entre los Huaves de San Mateo del Mar", en Marina Golubinoﬀ, Esther Katz y Ana María Lammel (editores), *Antropología del clima en el mundo hispanoamericano, tomo II*, Ediciones ABYLA-YALA, Quito, Ecuador.

SIGNORINI, Italo y Luigi Tranfo

1979 "Enfermedades, clasificación y terapias", en Italo Signorini, Los huaves de San Mateo del Mar Oaxaca, México, INI – SEP. pp. 215-261.

STAGE, Noel Cayuqui

1982, "Danza dialogada huave omalndiük", en *Revista Tlalócan*, v. 9, México, pp. 229-248.

STAIRS, Kreger Glenn Albert y Emily Florence Sharfe de Stairs,

1981 *Diccionario huave de San Mateo del Mar*, Instituto Lingüístico de Verano, México.

STAR, Frederick,

1995 [1908] *En el México indio: un relato de viaje y trabajo* [1899], prologo de Beatriz Scharre T., CONACULTA, México, 1995 [1908].

STOLLER, Paul

1989 *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, University of Pennsylvania Press, USA.

TRANFO, Luigi

1979 "Tono y nagual", en Italo Signorini, en Italo Signorini, *Los huaves de*

*San Mateo del Mar: ideología e instituciones sociales*, Instituto Nacional Indigenista, México, pp. 177-213.

TURINO, Thomas

2008 *Music as Social Life: the Politics of Participation*, The University of Chicago Press, Chicago & London.

2008b *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press, New York, USA.

TURNER, Victor,

1990 [1969] *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, trad. de l'anglais par Gérard Guillet, Paris : Presses universitaires de France.

1980 [1967] *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*, traducción de Ramón Valdés del Toro y de Alberto Cardín Garay, México, siglo XXI Editores.

WARKETIN, Milton y Juan Olivares

1947 "The Holy Bells" and Other Huave Legends", en *Tlalocan* 2, pp. 223-234.

WOLF, R. Eric,

1955 "Types of Latin American Peasantry: A Preliminary Discussion", *American Anthropologist*, New Series, Vol. 57, N° 3, Part 1 (Jun), pp. 452-471.

1957 "Closed Corporate Peasant Communities in Mesoamerica and Central Java", *Southwestern Journal of Anthropology*, Vol. 13, N° 1 (Spring), pp. 1-18.

## Discografía

- 1972 *Música del Istmo de Tehuantepec* 11, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Grabaciones y notas de Arturo Warman.
- 1974 *Música de los huaves o mareños* 14, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Grabaciones y notas de Arturo Warman.
- 1984 *Festival nacional de música y danza autóctonas*, V 1. Centro Nacional de Investigación y Documentación Música, Carlos Chávez, (CENIDIM), Secretaría de Educación Pública – Cultura. Notas sobre las piezas huaves: Hiram Dordelly.
- 1995 *Grupo los siete mares*. Departamento de Etnomusicología, Instituto Nacional Indigenista.
- 2002 [1974] *Música de los huaves o mareños, 14. Entre el viento y los tambores: la música de los huaves de San Mateo del Mar*, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Reedición de las grabaciones de Arturo Warman, notas de Paola García Souza y Saúl Millán.
- 2005 *Los sonidos del mar: música de los ikoods de San Mateo del Mar*. Colección Sonidos Vivos de Oaxaca. Secretaría de Cultura del Gobierno de Oaxaca, Unidad Regional Oaxaca de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Notas de Emiliano López Carlton, Roberto Morales y Guajiro López.