



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**“Con regocijo y contento a este fandango he llegado”: Identidad,
cosmovisión y ritualidad en torno a la festividad del fandango en
San Carlos Yautepec, Oaxaca**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
Maestro en Música (Etnomusicología)

PRESENTA

César Victoria Martínez

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Georgina Flores Mercado (IIS-UNAM)

MÉXICO, D. F. Junio de 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

HONORABLE JURADO

Presidente: Dra. Johanna Broda Prucha (IIH-UNAM)

Secretario: Dr. Fernando Nava López (IIA-UNAM)

Vocal: Dra. Marina Alonso Bolaños (Fonoteca-INAH)

Vocal: Dr. Roberto Campos Velázquez (FAM-UNAM)

Vocal: Dr. Carlos Ruiz Rodríguez (Fonoteca-INAH)

Dedicado a:

Alfonsa Martínez Trinidad

Jerónimo Victoria Luis

Sofía Vargas Gómez

La comunidad de San Carlos Yautepec, Oaxaca

*“Nos ataviamos, nos enriquecemos
con flores, con cantos,
con la flor de la primavera,
con ellas nos ataviamos aquí en la tierra.*

al fin lo sabe mi corazón:

escucho un canto,

contemplo una flor,

¡ojalá no se marchiten!”

(Romances de los señores de la Nueva España)

Agradecimientos

El presente trabajo de investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de diversas personas, que desde diferentes posiciones y contextos me acompañaron en su proceso de planeación, diseño, redacción y revisión. Por estos motivos, quiero ofrecer mis más sinceros agradecimientos:

A los señores Adolfo Jarquín Osorio y Alejandro López de la Rosa, músicos tradicionales, por compartirme sus experiencias de vida, percepciones, reflexiones y conocimientos sobre la música de nuestra comunidad y región.

Al señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano, *versero* de la comunidad, por su disposición, entusiasmo, calidez y amabilidad al compartirme su historia de vida y sus conocimientos sobre la lírica tradicional.

A los señores y señoras, Gerónimo Garnica, Domitila Pérez, Tomasa Peralta, Elidia Luis, Salvador López, Juana Martínez y Bernarda Trinidad, por su disposición, tiempo y amabilidad al contribuir en la construcción de la tesis.

Al señor Raymundo Sosa y a los jóvenes Omar Gallegos, Juan Carlos Aguilar y Kevin García, músicos de la comunidad, por compartirme sus experiencias y reflexiones sobre la música comunitaria.

A la Dra. Georgina Flores, por aceptar dirigir la presente tesis y acompañarme en cada momento de este proceso. Por sus enseñanzas y reflexiones, por su confianza, consejos y apoyo en diversas situaciones.

A la Dra. Johanna Broda, por permitirme ser parte de su seminario que imparte en la ENAH, por compartirme sus conocimientos y reflexiones, por la confianza, aprecio y apoyo que ha tenido hacia mi persona.

Al Dr. Fernando Nava, por su interés en mi trabajo, por sus pertinentes comentarios y asesorías, y por su apoyo en el análisis de las formas líricas que presento en este trabajo.

A la Dra. Marina Alonso, al Dr. Roberto Campos, y al Dr. Carlos Ruiz, miembros del sínodo, por el tiempo dedicado en la revisión de mi trabajo y por ofrecerme sus valiosos comentarios y sugerencias.

Al Dr. Damián González, por tomarse el tiempo de revisar el borrador de la tesis, por sus acertadas críticas, las cuales trate de integrar, en la medida de lo posible, en la versión final del trabajo. No obstante, algunas quedan pendientes para una etapa posterior de la obra.

A mis compañeros y amigos de generación, Valeria Galván y Daniel Miranda, por su amistad y acompañamiento en este proceso, por compartir sus conocimientos, reflexiones y alegrías.

A mis amigos del gremio oaxaqueño, Camelia Gaspar, Mónica Cruz, Elizabeth Gómez, Vladimir Jiménez y Damián González, este último agregado, pero es como si fuera de allá; por sus reflexiones sobre nuestra realidad, por contribuir desde sus campos en la construcción de una mejor sociedad y por compartir sus conocimientos en nuestros talleres semanales.

A los amigos que por diferentes circunstancias he encontrado en esta etapa de mi vida, a Blanquita Núñez y Carlos Lugo, por su amistad, apoyo y por las amenas tardes y noches de música y canto.

Especialmente quiero agradecer a mis padres Jerónimo Victoria y Alfonso Martínez, a mis hermanos y demás familiares por estar siempre conmigo, por su invaluable cariño y apoyo, por sus sabios consejos, por ser ejemplo de perseverancia y por alentarme a seguir mis ideales. A Sofía Vargas, por su cariño y por creer en mí.

Finalmente, agradezco al Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM por el espacio académico; al Programa de Becas de Posgrado para Indígenas (PROBEPI), al CIESAS y al CONACYT por el financiamiento otorgado de agosto de 2013 a junio de 2015 para realizar estudios de maestría.

Índice

	Página
Introducción	10
La festividad del <i>fandango</i> y su música como objetos de estudio.....	15
Relevancia del estudio	21
Preguntas de investigación	24
Objetivos de investigación.....	24
Objetivo general:.....	24
Objetivos específicos:.....	24
Supuestos teóricos y método de investigación.....	25
El marco metodológico de la hermenéutica profunda	29
a) Análisis sociohistórico.....	29
b) Análisis interpretativo o discursivo.....	30
c) Interpretación reinterpretación	31
Pertinencia etnomusicológica de nuestro estudio	33
Capítulo I. Identidad y música tradicional: perspectivas y debates	38
1.1 Identidad: conceptos y procesos.....	38
1.2 Crisis de identidad.....	41
1.3 Identidad: individual y colectiva	44
1.3.1 Identidad individual: la definición del yo.....	44
1.3.2 Identidades colectivas: la construcción del nosotros.....	46
1.4 Identidad cultural, músicas tradicionales y relaciones de poder.....	50
1.4.1 Identidades culturales y medios masivos de comunicación	51

Capítulo II. Ritual matrimonial: cosmovisiones, formas (simbólicas) y contextos	57
2.1 Imposición y resistencia en la Nueva España	60
2.2 Contexto mesoamericano	63
2.3 El contexto Colonial	76
2.3.1 El ritual matrimonial mesoamericano y el ritual religioso cristiano.....	78
2.3.2 Música, sincretismo y reelaboración simbólica	83
2.4 Contexto moderno del Estado Nación: nuevas reglas.....	87
Capítulo III. Cosmovisión, música y ritual matrimonial	91
3.1 Aspectos comparativos del ritual matrimonial en el México de hoy: algunos casos	97
3.1.1 El ritual matrimonial entre los nahuas del Alto Balsas de Guerrero	98
3.1.2 El ritual matrimonial en pueblos nahuas de Tlaxcala.....	100
3.1.3 El ritual matrimonial entre los chontales de Oaxaca.....	104
3.1.4 El ritual matrimonial entre los totonacos de la Sierra Norte de Puebla	106
3.1.5 El ritual matrimonial entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla y Xilitla, San Luis Potosí.....	108
3.1.6 El ritual matrimonial en algunos pueblos zapotecos de la región del Istmo en Oaxaca	111
3.1.7 El ritual matrimonial entre los zapotecos de Santo Tomás Quierí, Yautepec, Oaxaca.	115
3.1.8 El ritual matrimonial en San Miguel Suchixtepec, Oaxaca.....	121
3.2 El ritual matrimonial: una forma de ser y actuar en el mundo	125
Capítulo IV. El ritual matrimonial en San Carlos Yautepec, Oaxaca	130
4.1 Contexto histórico, social y cultural de la comunidad.....	131
4.2 El ritual matrimonial tradicional	136
4.2.1 <i>La pedida de la novia</i>	137
4.2.1.1 Pedir el permiso	137
4.2.1.2 La pedida de la novia y la confirmación “del sí”	139
4.2.2 <i>La entrega de cerramiento</i>	141

4.2.3 La boda por lo civil	150
4.2.4 El trabajo previo a la boda por la iglesia.....	151
4.2.5 La ceremonia religiosa católica	154
4.2.5.1 La banda de música	155
4.2.5.2 La boda por la iglesia	156
4.2.5.3 El arco	159
4.2.5.4 El matrimonio civil	163
4.2.5.5 La comida	164
Capítulo V. El <i>fandango</i> en San Carlos Yautepec, Oaxaca: música, discurso versificado, canto y baile	166
5.1 Organización socio-musical del <i>fandango</i>	167
5.1.2 “Con regocijo y contento a este <i>fandango</i> he llegado”: <i>los parabienes</i>	170
5.1.3 “Licencia vengo pidiendo ¡Viva Oaxaca!”: El Jarabe Carleño	185
5.1.4 El final del <i>fandango</i> : inclusión de nuevas prácticas	200
5.1.4.1 El “Mediu Xiga”: del son tradicional Istmeño a “La múcura”	200
Capítulo VI. Identidad y <i>fandango</i>: las voces de los pobladores	205
6.1 “ <i>Así es la costumbre, así debe ser</i> ”: los significados del <i>fandango</i> para los pobladores	205
6.2 “ <i>Tiene que haber música porque sin música pues no... no es fiesta</i> ”: el sentido y significado de la música, verso y lírica <i>del fandango</i>	206
6.3 “ <i>Pues porque así es la costumbre, así se tiene que hacer</i> ”: los músicos y el <i>versero</i> desde la mirada del pueblo	208
6.4 “ <i>Antes eran versos bien trovados</i> ”: interpretaciones desde el presente hacia la tradición.....	209
6.5 Historias de vida, procesos de transmisión de saberes e identidad.....	210
6.5.1 “ <i>Yo me llamo Epigmenio Gabriel Garnica Manzano</i> ”: el <i>versero</i>	210
6.5.1.1 El proceso de enseñanza aprendizaje de la lírica.....	211
6.5.1.2 “Como había jaranitas con esas se tocaba el jarabe”: los antiguos conjuntos de cuerda.....	213
6.5.1.3 “Ya está cambiando mucho, ya se está perdiendo toda la tradición”: situación actual de la música y lírica tradicional	215
6.5.1.4 “Si no canta uno pues ya no está alegre la fiesta”: la importancia de la lírica tradicional	218
6.5.2 Los músicos: la tradición musical comunitaria.....	218

6.5.2.1 Antiguas generaciones	218
6.5.2.1.1 El proceso de enseñanza aprendizaje.....	219
6.5.2.1.2 Las bandas de música: un espacio de reciprocidad intra e inter comunitaria.....	222
6.5.2.1.3 “Un pueblo sin música es un pueblo muerto”: el sentido comunitario de ser músico	224
6.5.2.2 Las nuevas generaciones	225
Reflexiones y conclusiones finales	233
<i>El fandango</i>	233
<i>El versero y los músicos</i>	234
El discurso ritual y la música	235
Un espacio de negociación con otras formas de entender la unión matrimonial.	236
Inclusión de nuevas formas simbólicas	237
Aporte a la comprensión de los fandangos en México	239
Bibliografía	244

Introducción

Oaxaca es el estado con mayor diversidad étnica, lingüística y cultural en nuestro país, además de ser un espacio donde convergen una serie de prácticas, creencias, rituales y relaciones ancestrales que forman parte de la vida diaria de sus comunidades, de ahí que Alicia Barabas y Miguel Bartolomé (1999) enfatizan que es el estado no sólo con mayor población indígena sino con mayor pluralidad cultural de México. Una particularidad es que en esta entidad se encuentra una gran diversidad etnolingüística, puesto que cada grupo étnico presenta una o más variantes idiomáticas, como es el caso de los pueblos zapotecos de la Sierra Sur del estado de Oaxaca.

Esta diversidad también puede encontrarse en el ámbito artístico regional y comunitario, en que la música, la danza y el canto adquieren características acordes a la región en que se recrean. Sergio Navarrete (2012) da cuenta de esta diversidad musical y cultural en el proyecto “Etnografía de las Culturas Musicales de Oaxaca” (ECMO), donde presenta las características de lo que denomina “regiones musicales de Oaxaca”. El investigador parte de criterios tales como repertorios, instrumentación, formas, géneros y estilos musicales, entre otros, y hace énfasis en que dichas regiones musicales presentan características propias, las cuales no corresponden a la división político administrativa en que se ha dividido a la entidad.

De esta forma, se pueden identificar en el estado distintos rituales y celebraciones donde la música, el canto, la danza, y el baile ritualizado desempeñan un rol comunitario fundamental; una de estas ceremonias colectivas es la festividad que, en algunos contextos, se denomina *fandango*. Y, precisamente, el objeto de estudio de la presente investigación es una celebración localmente llamada *fandango*, que tiene lugar únicamente en el ritual matrimonial tradicional de la población de San Carlos Yautepec, municipio ubicado en la Sierra Sur del estado de Oaxaca.

Antes de explicar la manera en que proponemos acercarnos a esta festividad en San Carlos Yautepec, presentamos una breve revisión de algunas pesquisas realizadas por distintos investigadores, desde diferentes ópticas, sobre el fandango.

Tanto Gabriel Saldívar (1934) como Vicente T. Mendoza (1984), desde la mirada del folklore musical, indagaron sobre este tema. Saldívar explicaba el fandango en relación a una danza “puramente española, a tres tiempos, de movimiento algo vivo y una de las más antiguas de que se tiene noticia” (1934: 291). Mientras que Vicente T. Mendoza (1984) comprendía este término como la parte introductoria de los jarabes o de los sones que denominó como un “trozo instrumental a tres tiempos”.

Actualmente, investigadores como el etnomusicólogo Rolando Pérez Fernández (2011) y el historiador Ricardo Pérez Montfort (1990) han indagado sobre el origen etimológico de la voz fandango al que le otorgan origen africano. De esta manera, Pérez Fernández lo vincula con el idioma “*Kimbundu* que es una lengua bantú hablada por el pueblo mbundu o ambundu [...] que habitan la región centro-norte de Angola” y cuyo significado lo relaciona con desorden o confusión, “caos anterior a la creación del mundo”, es decir “*fandangu*” (Pérez Fernández, 2011: 113).¹ Mientras que Pérez Montfort lo vincula con la voz mandinga *fanda*: convite, dar de comer, y el despectivo *ango*, que en concreto quiere decir “fiesta donde se come, fiesta de convite o diversión” (Pérez Montfort, citado en Ruiz, 2014: 13).

Por su parte, Jorge Amós Martínez (2001), comenta que el fandango, en el contexto de la Tierra Caliente de Michoacán, es una ocasión social en que se va a beber, a bailar, cortejar y a divertirse, y en este ámbito ocurren todo tipo de disputas que en algunos casos terminan en procesos judiciales. Para este autor, el fandango tiene sus orígenes en la Colonia y se le relaciona con la “voz mandinga *fanda*” que significa convite, festejo, concurrencia de gente. El término fandango, indica el autor,

¹ Esta idea de “estado de desorden” como significado de la palabra fandango, comenta este autor, se extiende a las fiestas u ocasiones musicales para después vincularlo con un género musical y dancístico de carácter vivo y agitado. En este mismo texto Pérez Fernández señala que en el *Diccionario de Autoridades* se define como “baile introducido por los que han estado en los Reinos de Indias, que se hace al son de un tañido mui alegre y festivo” (Pérez, 2011: 113).

designa en el citado contexto tanto a la fiesta como al baile que se realiza en ella, e incluso al conjunto musical que ameniza.

Otro dato interesante que destaca Jorge Amós es que el fandango más común en la Tierra Caliente es el que se realiza durante la víspera y el día de la boda. En esta ocasión musical se interpretan dos géneros musicales que son el gusto y el son; el primero es interpretado por violín, guitarra, tamborita y voz, el segundo es un género que rara vez se canta y tiene un ritmo de 6/8. Esta ocasión festiva es acompañada por el baile que se realiza sobre la tabla que a la vez sirve de instrumento percusivo que acompaña a los músicos.

También, Rafael Ruiz (2013) explica que: “el fandango, cuyas raíces se remontan a la época de la colonia, es un término que evoca diversas acepciones; ya sea que se refiera a un baile y género musical, a un lugar donde se realiza una fiesta con baile y música o se traduzca como sinónimo de desorden o pelea” (Ruiz, 2013: 19). Como parte de las expresiones festivas, musicales, líricas y dancísticas que nutren la vida comunitaria de los pueblos, el fandango, como menciona Rafael Ruiz, es común a diversos pueblos de Hispanoamérica.

Otro aspecto relevante que presenta este autor es que en el caso del fandango indígena, éste se relaciona con aspectos religiosos y ritos de paso, como es el caso del fandango mixteco. Y así mismo en el contexto de la festividad mestiza el término fandango es sinónimo de boda, el cual se ejecuta la noche previa a la realización de la ceremonia religiosa.

Amparo Sevilla, señala que el fandango, como espacio festivo creado y recreado en casi todo el territorio virreinal desde el siglo XVII, sigue reproduciéndose en diversas regiones del país. Así, tenemos que se le denomina de diferentes maneras según la región cultural en que se realiza, esto es: huapangos, topadas, vaquerías, entre otras, que están en estrecha relación con expresiones musicales como los sones huastecos, jarochos, calentanos, arribeños, planecos, abajeños, entre otros géneros, que contribuyeron según la autora a “la conformación de las identidades regionales” (Sevilla, 2013: 10).

Al respecto, Álvaro Ochoa advierte que “sobre terrenos del centro y occidente de México, cada comarca daría al fandango un toque propio que, para ocasiones y según posibilidades, abarcaba un espacio festivo, gente, equinos y otros ganados, música, canto, comida, bebida y juego” (Ochoa, 2011: 116 y 117).

Antonio García de León (2009), quien ha realizado diversas investigaciones en torno a esta festividad que se realiza en el estado de Veracruz, argumenta que la fiesta del fandango ha permitido fijar prácticas culturales que permean la identidad regional en el contexto del mundo jarocho:

[...] el fandango resume de muchas maneras y en varios planos la historia del sotavento y los lenguajes que se maduraron desde tiempos coloniales: la lírica amorosa –que es su principal expresión–, la expansión ganadera, las relaciones sociales, [...] El fandango fue entonces la fiesta que daba identidad al mundo de los blancos, mestizos, negros y mulatos que compartían la cultura local [...] (García de León, 2009: 18 y 19).

Al igual que García de León, Alfredo Delgado (2011) hace referencia al fandango de la región del Sotavento veracruzano, al describirlo como un acontecimiento “eminente festivo”, en que participan jaraneros, cantadores y bailarines. Además, esta ocasión festiva está ligada a una historia regional donde sus versos hablan de sucesos pasados y recientes, a la vez que funcionan como medio de comunicación y expresión social. Delgado señala que:

La expresión comunitaria por excelencia del son jarocho es el fandango, un baile de tarima con música de cuerdas que acompaña a los eventos más importantes en la vida de los pueblos sotaventinos y sus habitantes (Delgado, 2011: 101).

También Álvaro Ochoa (2011), hace referencia a este tema cuando define el fandango como una ocasión festiva a la que concurren muchas personas. Festividad en que tiene lugar tanto el baile, la música y el canto, y no lo limita sólo a México sino a toda América Latina. Al respecto menciona:

Fandango, por género y extensión entre el vulgo y pópulo, comprendió “toda fiesta en que se bailara” desde la Patagonia hasta las californias (Ochoa, 2011: 13).

Por su parte, Gonzalo Camacho (2011) comenta que el fandango, mezcla de las culturas africanas, hispana e indígena, cobró formas distintas a lo largo y ancho del país. Además, advierte que la palabra fandango designa el carácter colectivo de la ocasión musical en relación a un entorno festivo, en el que se hacen presentes la música, el baile, la versada, la comida y la bebida, adquiriendo diversos rostros dependiendo de las características culturales de cada región. De esta manera, explica el autor, tanto las dotaciones instrumentales como las diversas formas musicales se adaptaron a determinados contextos regionales, donde adquirieron un uso, significado y función determinados.

Este mismo autor relata que el fandango fue una forma de expresión subalterna en contra del poder hegemónico que ostentaba la Iglesia y el Estado, poder que fue permeándose desde la época de la Colonia; además fue una forma de expresión perseguida por la Iglesia por considerarlo un acto impuro que alteraba el orden social y moral.

Con base en lo expuesto hasta este momento podemos identificar diversos enfoques desde donde los investigadores mencionados han realizado sus estudios sobre el fandango, esto es: el folklore musical (Saldívar, 1934; Mendoza, 1984); el enfoque lingüístico etimológico (Pérez Fernández, 2011; Pérez Montfort, 1990); el enfoque histórico social (Ochoa, 2011; García de León, 2009); el enfoque etnográfico e histórico regional (Ruiz, 2013; Sevilla, 2013; Delgado, 2011; Martínez, 2001). Es importante señalar que algunos de estos investigadores, además de abordar el fandango desde una perspectiva etimológica (Pérez, 2011; Pérez-Montfort, 1990) también lo han caracterizado desde sus particularidades genéricas (Ruiz, 2013; Martínez, 2001) y su carácter transgresor (Camacho, 2001).

Para estos autores, el fandango: a) es un hecho festivo que abarca música, canto, verso, y baile, el cual tiene lugar en un contexto sociocultural específico donde obtiene significado; b) es un espacio de socialización, además de ser fuente

de identidades regionales; c) adquiere formas diversas acorde a la región cultural en que se recrea; d) aunque tiene un fuerte arraigo en México, esta festividad es común en diversos pueblos de América Latina.

Después de esta breve revisión sobre algunos estudios en torno al fandango en México, es pertinente decir que en la presente investigación abordaremos la festividad del *fandango* en San Carlos Yautepec, Oaxaca, desde una perspectiva que integra abiertamente su uso social, simbólico e identitario. No obstante, también atenderemos sus particularidades genéricas y daremos cuenta de su carácter transgresor.

Importante es señalar que en el contexto comunitario, *el fandango* como festividad sólo puede ser comprendido como parte de un complejo ritual más amplio: el ritual matrimonial tradicional, pues es únicamente en éste ámbito donde se realiza y donde adquiere significado. Y así, pretendemos con la presente investigación aportar al conocimiento y comprensión del fandango en México.

Después de este breve preámbulo, en seguida se expone que en esta investigación se comprende y analiza la fiesta del *fandango* en relación con el ritual matrimonial en la comunidad de San Carlos Yautepec; se pone énfasis específicamente en sus significados y procesos de producción, así como en su reproducción lírica y musical dentro del contexto cultural en que se desarrolla.

La festividad del *fandango* y su música como objetos de estudio

Ubicada en la región de la Sierra Sur de Oaxaca, a una altura de 876 metros sobre el nivel del mar, la comunidad de San Carlos Yautepec es la cabecera del municipio con el mismo nombre, el 125 de los 570 que conforman el estado de Oaxaca, con categoría política de cabecera del Distrito 27 de Yautepec. Esta población está conformada por indígenas y mestizos, pues muchos de sus habitantes provienen de las comunidades zapotecas ubicadas en la Sierra Sur del estado, y otros proceden de las rancherías. La organización comunitaria está regida por el sistema de cargos, además de elementos como el tequio y la reciprocidad o ayuda mutua.

Con base en la investigación que realizamos en esta comunidad, proponemos como supuesto de investigación que la ocasión festiva del *fandango* permea en el imaginario colectivo la idea de identidad y pertenencia a este grupo sociocultural, donde los individuos atribuyen significados y funciones a cada uno de los elementos que intervienen en su desarrollo, como son *la música, el discurso versificado, el canto y el baile*.

En este sentido, la fiesta del *fandango* es un espacio de socialización y reciprocidad donde participa la comunidad activamente y dentro del cual se crean vínculos afectivos, se fortalecen las relaciones sociales, se reafirman y recrean las costumbres y tradiciones que han formado parte del imaginario colectivo con que los habitantes se identifican. Es decir, la ocasión festiva del *fandango* simboliza una forma de ser y estar en el mundo, constituye un rito de paso y refleja la cosmovisión e identidad comunitaria.

Importante es aclarar que las categorizaciones *música, discurso versificado, canto y baile*, derivan del análisis de esta celebración ritual y festiva; adelante describiremos detalladamente a qué se refiere cada una de ellas. Acá solamente explicaremos en una primera aproximación que la categoría *música* se refiere a cierto repertorio instrumental que se ejecuta en momentos simbólicos específicos del *fandango*, como en *los parabienes*, momento que puede considerarse de carácter sagrado por las restricciones que presenta, donde la banda de música interpreta “El fandanguito”. Una vez que terminan *los parabienes* la banda de música interpreta “El jarabe carleño”, momento que en comparación con el acto ritual anterior puede considerarse de carácter secular y licencioso.

La categoría *discurso versificado* se refiere, por su parte, al discurso ritual que ejecuta el *versero* o *el que dice los versitos* (como se le denomina localmente a este especialista ritual) en diferentes etapas que conforman el ritual matrimonial tradicional, como son: *el cerramiento, el arco y el fandango*, donde se realizan *los parabienes*. Cabe señalar que tanto en la etapa del *cerramiento* como en *el arco*, el *versero* se vale de estrofas en forma de cuartetos y sextinas para intermediar entre las familias de los novios. Y en el caso de *los parabienes* utiliza la cuarteta glosada

en décimas para aconsejar a los novios sobre la nueva etapa que inician en el matrimonio. En cada una de estas fases del ritual matrimonial, y especialmente en *los parabienes*, el *versero* mientras se expresa hace uso de un lenguaje no verbal (mímica, gestos, ademanes) para enfatizar los tópicos de su discurso.

A su vez, la categoría *canto* se refiere a las coplas que canta *el versero* (o alguna persona que las conozca y que sea reconocido socialmente para realizar esta acción) cuando la banda de música interpreta “El jarabe carleño”. Este canto se ejecuta con acompañamiento instrumental.

Y con respecto a la categoría *baile*, es necesario decir que por lo que se refiere al componente coreográfico observado en el ámbito festivo del *fandango*, encontramos un baile altamente ritualizado, que podría incluso clasificarse como una danza por las restricciones de las personas que participan, las formas en que debe realizarse y su significado; es el caso de los *parabienes*, donde sólo bailan los novios y padrinos en el centro de la ramada, y en ocasiones bajo un arco, mientras la banda de música interpreta “El fandanguito”. No obstante, en el ámbito festivo del *fandango* también encontramos momentos donde pueden bailar todos los asistentes, por ejemplo cuando la banda de música interpreta “El jarabe carleño”.

Con base en lo descrito en el presente apartado, podemos decir que la festividad del *fandango* se constituye por un conjunto de sujetos, objetos, tiempos y espacios que determinan el carácter sagrado o secular de ciertos momentos específicos dentro del ritual, pues hay una serie de códigos, reglas y convenciones sociales que determinan qué se debe hacer en cada momento particular. A continuación se ofrece un esquema de la celebración:

	Ámbito sagrado	Ámbito secular
Fandango	<i>Los parabienes.</i> “El fandanguito”. Discurso versificado que declama el <i>versero</i> o <i>el que dice los versitos</i> . Baile ritualizado donde sólo bailan novios y padrinos. La ramada y el arco.	“El jarabe carleño”. Canto con acompañamiento instrumental. Baile.

Como señalamos en los párrafos anteriores, la boda tradicional, que podemos considerar como la institución comunitaria que permite que esta ocasión ritual del *fandango* se siga recreando, en el contexto comunitario se conforma por diferentes fases, como son: a) *la pedida de la novia*, donde los padres del novio acuden a pedir el consentimiento de los padres de la novia para iniciar el proceso matrimonial; b) *la entrega de cerramiento*, en que se formaliza la relación de la pareja cuya intención es desposarse; c) el trabajo previo a la boda religiosa católica o *la ayuda*, donde la comunidad colabora en los preparativos, con lo que se activan las redes de reciprocidad; d) *el arco*, en que se da la bienvenida a los jóvenes esposos; y e) *el fandango*, donde se realizan *los parabienes*, que consisten en aconsejar a los novios, mediante el discurso versificado, sobre la nueva etapa que inician y que de acuerdo con las personas de la comunidad constituye el término del proceso matrimonial iniciado desde la pedida de la novia.

Importante es señalar que tanto el *discurso versificado* que enuncia *el versador* o *el que dice los versitos* en las diferentes etapas que constituyen el ritual matrimonial tradicional, como las formas musicales “El fandanguito” y “El jarabe carleño” que interpreta la banda de música en la ocasión festiva del *fandango*, son imprescindibles para el desarrollo de este complejo ritual, pues representan un conjunto de símbolos, significados, prácticas, relaciones sociales y costumbres que reproducen una visión de mundo con que la gente de la comunidad se identifica.

Sin embargo, a pesar de la importancia simbólica de la expresión lírica y musical que conforman las diversas fases del ritual matrimonial, y específicamente del *fandango*, éstas se encuentran en riesgo de desaparecer, pues tanto el *versero* como los músicos de pasadas generaciones viven una ruptura social que inhibe la transmisión de sus conocimientos líricos y musicales a nuevas generaciones.

En la actualidad, los músicos de pasadas generaciones que hace tiempo participaban activamente en los diferentes momentos que conforman el ritual matrimonial en su mayoría han fallecido. Sólo quedan en la comunidad unos cuantos de estos músicos que abatidos por el cansancio, las enfermedades y la vejez, se ven relegados en muchos casos al olvido. Como señala el señor Adolfo Jarquín (2015), músico tradicional de la comunidad, no se les valora, ni reconoce el servicio que prestaron por muchos años a la comunidad al ser integrantes de la banda de música. En este sentido no se les reconoce la fundamental tarea que desempeñaron de antaño (y aún en la actualidad) como guardianes de la memoria histórica, transmitida a través de la música y de las tradiciones comunitarias.

Igual suerte corrió el archivo musical comunitario, transmitido por lo menos en tres generaciones de músicos en un periodo de 80 años, pues las autoridades municipales que sirvieron en distintos periodos no fueron conscientes del valor simbólico, histórico, social y cultural contenido en éste. Dicho archivo musical fue confinado a una bodega donde no se tuvo el suficiente cuidado para su salvaguarda y en consecuencia éste se dañó a causa de la humedad, goteras, polvo y polillas, más tarde el archivo fue quemado casi en su totalidad.

Respecto al *versero* o *el que dice los versitos*, quien como ya se comentó cumple una función fundamental para el desarrollo del ritual matrimonial, en la comunidad sólo queda una persona que conoce esta tradición. Este *versero*, el señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano, es heredero de un conocimiento transmitido por tradición oral de padres a hijos en por lo menos cinco generaciones.

Aunque en la actualidad existe una banda de música municipal conformada en su totalidad por jóvenes, es pertinente decir que debido a su edad estos no tuvieron la experiencia de vivir los fandangos en que aún participaban los músicos

y versadores viejos, ni tuvieron oportunidad de escuchar la música comunitaria que era creada e interpretada por las pasadas generaciones de músicos. Es por estas razones que se da una ruptura intergeneracional en cuanto a la trasmisión de estos saberes comunitarios.

Además de las consecuencias que conlleva la escisión en la transferencia intergeneracional de los saberes líricos y musicales, es necesario reflexionar sobre los efectos de la difusión masiva de la música comercial y la influencia de la cultura global que se transmite a través de los medios masivos de comunicación y el mercado. Ambos factores influyen no sólo a los músicos de las nuevas generaciones sino también a la sociedad en general pues impactan las costumbres, tradiciones, cosmovisiones y rituales comunitarios, al crear modas y estereotipos, y al homogeneizar repertorios, dotaciones y estilos musicales, lo que afecta gravemente la diversidad lírica y musical comunitaria.

No obstante, a pesar de esta situación es necesario aclarar que en la actualidad aún se realizan los fandangos, donde en algunas ocasiones participan las nuevas generaciones de músicos de la comunidad. Sin embargo, se pueden percibir diversos cambios en el ámbito musical y lírico de esta festividad, dicha situación la abordaremos en el desarrollo de nuestra investigación.

Es claro que las personas que vivieron esta tradición en su mejor momento tienen una perspectiva derivada de su experiencia de vida sobre el sentido, valor, función, simbolismo y significado del *fandango*. Es por esto que a través de nuestra investigación, buscamos contribuir en la preservación y difusión de éste conocimiento contenido en la memoria de los músicos y versador que aún viven en el pueblo, pues éstos han sido guardianes y portadores de la memoria cultural comunitaria.

Con base en lo descrito en los párrafos anteriores creemos pertinente indagar sobre los significados que representa la ocasión festiva y ritual del *fandango* actualmente para las personas de esta comunidad, su relación con la identidad cultural y su interés o no por mantenerla, específicamente con los músicos de pasadas y nuevas generaciones y el versador.

Relevancia del estudio

La importancia de realizar este estudio radica en varios aspectos. Georgina Flores (2009), desde la perspectiva de la psicología cultural, ha estudiado los significados y sentidos que representa la música para distintos actores sociales y sus efectos en la subjetividad. También advierte la relación entre música tradicional e identidad cuando señala que:

La música puede ser considerada fuente de identidad tanto para el yo como para el nosotros y el ellos, ya que permite comprender quién soy yo, quiénes somos nosotros y quienes son los otros. Oír y crecer con ciertos sonidos y músicas nos hace pertenecer a comunidades sonoras y definirnos como seres psicoculturales. [...] La música es un elemento central para la construcción de las identidades [...] pues al ser un lenguaje socialmente producido, genera símbolos que nos permiten imaginarnos, comprendernos y reconocernos como parte de una historia, de una cultura y de una colectividad dada (2009: 32).

Esta autora destaca el sentido que adquiere la música tradicional en los pueblos indígenas, pues al ser parte importante de su visión de mundo tiene usos y funciones relacionados con actos rituales, festivos y ceremoniales. Es así como a través del simbolismo y significado otorgado a la música en relación a un contexto socio cultural, se crean los elementos que conforman la identidad.

De ahí la importancia de mantener vivas estas tradiciones musicales como elementos diferenciadores y que aportan a la diversidad cultural, permitiendo ser una fuente de identidad distinta a las fuentes hegemónicas transmitidas a través de los grandes medios de comunicación.

Importante es señalar que en el presente trabajo se enfatiza que la música tradicional se caracteriza por ser una expresión cultural que se configura en un espacio y tiempo específico, y se define con base en la función que cumple dentro de una sociedad determinada. Es decir, la música tradicional tiene un significado y utilidad de gran importancia dentro del contexto sociocultural en que se crea y

desarrolla, puesto que forma parte de las costumbres y tradiciones con que una sociedad particular se identifica.

A diferencia de diversas regiones del país donde se han realizado numerosas investigaciones sobre la festividad del fandango (el Sotavento veracruzano, la Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero, la región mariachera de Jalisco, Michoacán y Colima, así como en la región Huasteca, por ejemplo), en Oaxaca son pocas las indagaciones que abordan este tema. Cabe señalar que en este apartado presentamos un primer acercamiento sobre algunos proyectos e investigaciones donde se indaga sobre esta fiesta.

Una región donde se han hecho algunas menciones sobre el fandango, su música, baile y lírica, es la denominada como *el sotavento oaxaqueño*. En 1883 Manuel Medinilla hizo alusión sobre “bailes de tarima llamados *guapangos*” que bailaban negros y mulatos en la villa de Tuxtepec (citado en García de León, 2009: 182 y 183). También da cuenta de la forma en que se realizaba esta fiesta, pues señala que se hacían disparos o se quemaban cohetes al anochecer como señal de invitación, se colocaba una tarima, bancas o sillas bajo una enramada o jacal al descubierto donde se colgaban faroles. Además menciona la forma en que se bailaba, los instrumentos musicales utilizados, la música que se interpretaba y la importancia de la lírica improvisada.

Otra región donde se ha investigado sobre esta festividad es la Costa Chica. Carlos Ruíz (2013 y 2004) se ha especializado en lo que actualmente se conoce como baile de artesa de las comunidades afrodescendientes en la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero. Este investigador expone en trabajos recientes las ocasiones festivas en que se realiza, la música e instrumentos musicales que se emplean y las condiciones sociales e históricas en cuanto al origen, decadencia y resurgimiento de esta expresión, así como los factores que influyeron en cada una de estas etapas.

Específicamente en la región de la Sierra Sur del estado de Oaxaca, donde se encuentra el distrito, municipio y comunidad de San Carlos Yautepec, es

pertinente mencionar que la investigación sobre la festividad del fandango hasta la fecha es casi nula.

En el proyecto “Etnografías de las culturas musicales de Oaxaca (ECMO)” se menciona la realización del *fandango de parabienes* en un espacio territorial que se ubica entre Niltepec (región del Istmo) y la comunidad de San Bartolo Yautepec, esto dentro de la categorización “cultura musical del son istmeño” propuesta en este proyecto. Sin embargo, en esta investigación, no se profundiza sobre este acto ritual, sólo se menciona como una forma musical existente dentro de esta categorización y enmarcada en una determinada región. Es pertinente comentar que la investigación etnomusicológica en la región de Yautepec es casi nula, principalmente se ha realizado en la comunidad de San Bartolo Yautepec, desde la perspectiva de la musicológica histórica, a raíz del proyecto de restauración de los órganos históricos de Oaxaca y por el descubrimiento de una importante colección de música sacra de la época colonial en el coro alto de la iglesia en el año 2001 (Tello, 2013: 46).

En cuanto a la investigación musical en la comunidad de San Carlos Yautepec, personalmente realicé una tesis de licenciatura sobre las bandas de música, que incluye un análisis histórico de su origen y proliferación en la comunidad, las distintas generaciones de músicos, la función social que desempeñan, y la creación de repertorios comunitarios. En dicho trabajo se enfatiza que la música tradicional y las bandas que la interpretan son un factor importante dentro de la vida comunitaria puesto que configuran el sentido de identidad y pertenencia, además que están presentes en diversas festividades como las fiesta en honor a San Carlos Borromeo, patrón del pueblo, y demás festividades cívicas y sociales, así también en rituales como la boda en que interpretan "El fandanguito" y "El jarabe carleño" (Victoria, 2012).

Con base en lo expuesto en los párrafos anteriores creemos pertinente justificar la importancia de realizar la presente investigación, pues a través de ésta contribuiremos en el conocimiento de una expresión local que hasta la fecha no se ha abordado en esta región de Oaxaca. De esta manera, en nuestro estudio

buscamos comprender los significados que le atribuyen las personas de la comunidad a la festividad del *fandango*, su importancia en la configuración de la identidad cultural, y sus procesos de producción y reproducción a nivel musical, lírico y simbólico. Así también buscamos analizar los elementos que conforman esta ocasión festiva: *música, discurso versificado, canto y baile*. Por ello se proponen las siguientes preguntas:

Preguntas de investigación

1. ¿Qué significa la música, el discurso versificado, el canto y el baile en el contexto ritual del *fandango* para los distintos actores sociales del municipio de San Carlos Yautepec Oaxaca? (músicos, versador y población en general).
2. ¿Qué relación establecen los músicos, versador y pobladores entre la festividad del *fandango* y su identidad cultural?
3. ¿Cuál ha sido la dinámica de reproducción cultural de esta festividad y los elementos que la conforman, sobre todo en la modernidad?
4. ¿Cuál es la situación actual de la música, el discurso versificado, el canto y el baile que conforman esta expresión cultural?

Objetivos de investigación

Objetivo general:

- Comprender el proceso de producción y reproducción de la festividad del *fandango* tanto a nivel simbólico, musical, lírico y discursivo en San Carlos Yautepec, Oaxaca.

Objetivos específicos:

- a) Identificar los distintos actores sociales que intervienen en la producción y reproducción del *fandango* para reconstruir el campo de interacción social (Bourdieu, 2005).

- b) Describir los procesos de producción y reproducción material y simbólica del *fandango*, analizando tanto el proceso de transmisión de saberes del versador y de los músicos, como los significados y sentidos que tiene el *fandango* para algunos pobladores.
- c) Contribuir en la preservación y difusión del conocimiento lírico y musical de esta festividad, contenido en la memoria de los músicos de pasadas generaciones y del versador.
- d) Presentar la música y la lírica que se emplea en diversas fases que conforman el ritual matrimonial tradicional y específicamente en el *fandango*. Es decir, realizar transcripciones musicales y dar ejemplos de lo que se versifica.

Supuestos teóricos y método de investigación

Una vez que hemos descrito los motivos que justifican la pertinencia de nuestro trabajo de investigación, expondremos los supuestos teóricos y metodológicos que nos permitirán lograr los objetivos de investigación que nos hemos planteado. Para esto nos basaremos en la propuesta teórica de John B. Thompson (2000) quien expone de manera dinámica distintos conceptos clave que consideramos trascendentales para la construcción y análisis de nuestro objeto de estudio: el *fandango*.

Dicha propuesta teórica es la que el autor denomina “La concepción estructural de la cultura” donde destaca que los fenómenos culturales pueden comprenderse como formas simbólicas que se insertan en contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados, en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben (Thompson, 2000: 203).

Las formas simbólicas, de acuerdo con el autor, son todo aquello que puede tener un significado o interpretación y que además son producidas por un sujeto

para un sujeto (o sujetos) mediante las cuales busca expresarse.² En este sentido Thompson expone que:

Las formas simbólicas son constructos significativos que son interpretados y comprendidos por los individuos que los producen y reciben, pero también son constructos significativos que se estructuran de maneras diferentes y que se insertan en condiciones sociales e históricas específicas (Ibídem: 407).

Es importante advertir que el autor no sólo insiste en el carácter significativo de las formas simbólicas, sino que exhorta a prestar suficiente atención a los problemas de poder y conflicto social que se presentan en los fenómenos culturales, los cuales sirven en determinadas circunstancias para mantener o interrumpir relaciones de poder derivadas de la vida social y cultural. Es por esto que al proponer la necesidad de comprender a la cultura bajo una concepción “estructural” pone de relieve la preocupación por los contextos y procesos estructurados socialmente donde se insertan las formas simbólicas y donde existen relaciones desiguales de poder, accesos desiguales a recursos y oportunidades, y “mecanismos institucionalizados para la producción, transmisión y recepción de las formas simbólicas” (Ibídem: 203 y 204).³

De esta manera podemos comprender al *fandango* y al ritual matrimonial tradicional desde dos perspectivas: a) evidentemente como un conjunto de acciones y expresiones significativas, es decir, como un fenómeno cultural que a la vez se constituye por diversas formas simbólicas donde individuos situados en este espacio y tiempo específico construyen, producen, reproducen, y reciben expresiones significativas de diversos tipos, como son la música, el discurso

² Son fenómenos significativos que van “desde las acciones, gestos y rituales, hasta los enunciados, los textos, los programas de televisión y las obras de arte” (Ibídem, 2000: 205).

³ Es importante decir que el autor explica que no se debe confundir el término “estructural” con “estructuralista”, pues “este último se usa generalmente para aludir a una variedad de métodos, ideas y doctrinas asociados con pensadores franceses como Lévi-Strauss, Barthes, Greimas, Althusser [...] y se relaciona fundamental y tradicionalmente con los rasgos estructurales internos de las formas simbólicas”. Mientras que la concepción estructural de la cultura se preocupa por tomar en cuenta los contextos y procesos estructurados socialmente en los cuales se insertan las formas simbólicas (Ibídem: 204).

versificado, el canto y el baile; y b) como un contexto donde existen relaciones de poder, formas de autoridad e instituciones mediante las cuales se producen, reproducen, transmiten y reciben estas formas simbólicas.

Bajo la concepción estructural de la cultura el autor distingue cinco características de las formas simbólicas, las cuales son las siguientes: a) *aspecto intencional*: se refiere a que las formas simbólicas son expresiones producidas, construidas o empleadas por un sujeto para dirigirlas a otro sujeto o sujetos. Es decir, existe una intencionalidad en la producción, transmisión y recepción de las formas simbólicas como fenómenos significativos; b) *aspecto convencional*: se refiere a que la producción, la construcción o el empleo de las formas simbólicas, así como la interpretación por parte de los sujetos que las reciben, implica la aplicación de un conjunto de reglas, códigos y convenciones socialmente compartidas;⁴ c) *aspecto estructural*: hace referencia a que las formas simbólicas presentan una estructura articulada, pues se componen de elementos que guardan entre sí determinadas relaciones. Por esto “analizar la estructura de una forma simbólica implica analizar los elementos específicos y las interrelaciones de éstos que pueden distinguirse en la forma simbólica en cuestión”;⁵ d) *aspecto referencial*: indica que las formas simbólicas son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo; e) *aspecto contextual*: este aspecto enfatiza que las formas simbólicas deben ser analizadas en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben (Ibídem: 205-2017).

John Thompson explica que aunque estos cinco aspectos intervienen típicamente en la constitución de las formas simbólicas, las maneras en que lo hacen, y la importancia relativa de un aspecto en comparación con otro, pueden variar considerablemente de una forma simbólica a otra. También enfatiza que los

⁴ Thompson explica que “Aplicar reglas, códigos o convenciones a la producción o interpretación de las formas simbólicas no significa necesariamente que se esté consciente de estas reglas o códigos, ni que sea uno capaz de formularlas clara y exactamente si se le pide hacerlo” (Ibídem: 208).

⁵Por ejemplo, el fandango como forma simbólica que se integra por una serie de sujetos, objetos, tiempos y espacios, y que es parte de una forma simbólica más amplia: el ritual matrimonial.

aspectos *intencional, convencional, estructural y referencial* se relacionan con los rasgos estructurales internos de las formas simbólicas, es decir, con lo que se transmite comúnmente por medio de los términos “significado, sentido y significación”. Mientras que el aspecto *contextual*, aunque también es relevante para las cuestiones de significado e interpretación, dirige nuestra atención hacia las características de los contextos y procesos estructurados socialmente donde se insertan las formas simbólicas (Ibídem: 205).

Con base en esta última característica de las formas simbólicas, el autor explica que todos los fenómenos significativos pueden llevar las huellas de las relaciones sociales características de los contextos y procesos estructurados donde se insertan. Es así como formas simbólicas más complejas, por ejemplo el *fandango* y los diversos elementos que lo conforman, presuponen en general una serie de instituciones y reglas específicas en las cuales y por medio de las cuales, se producen, transmiten y reciben. Como es el caso de la institución comunitaria del matrimonio donde tiene lugar la festividad del fandango.

Así, retomando la propuesta de Thompson y aplicándola a nuestra investigación, la manera en que individuos particulares interpreten la forma simbólica del *fandango*, la percepción que tengan de este y el sentido y significado que le asignen, estará condicionada por el hecho de que esta expresión ritual es producida en un espacio y tiempo específico donde cada uno de los elementos que lo conforman adquieren un significado particular. Por el contrario, si dichos elementos que constituyen el fandango, como la música, el discurso versificado, el canto y el baile, se ejecutaran en contextos ajenos al contexto del ritual matrimonial tradicional adquirirían sentidos y valores totalmente diferentes al significado que las personas le atribuyen como parte del ritual matrimonial.

Es por esto que el espacio y la ocasión en que se realiza *el fandango*, las relaciones entre los sujetos que lo integran (novios, padrinos, músicos, versador y sociedad), el modo en que se transmite el significado de las formas simbólicas que lo constituyen y las maneras en que son recibidas por los sujetos, sólo pueden distinguirse al analizar los contextos histórico-sociales y los procesos en los cuales

se produce, reproduce, expresa, transmite y recibe esta forma simbólica, así como al analizar las formas de autoridad, los tipos de recursos y otras características que integran este contexto (Ibídem: 217).

El marco metodológico de la hermenéutica profunda

Una vez que hemos expuesto la propuesta teórica de John B. Thompson para el estudio y análisis de los fenómenos culturales a la que denomina “la concepción estructural de la cultura”, a continuación expondremos el marco metodológico que propone para el análisis e interpretación de las formas simbólicas y del que nos apoyamos para realizar nuestra investigación, este es: el “marco metodológico de la hermenéutica profunda”.

Thompson plantea tres niveles de análisis en su modelo hermenéutico profundo a los que denomina: *análisis sociohistórico*, *análisis interpretativo o discursivo*, e *interpretación-reinterpretación*. A continuación explicaremos en qué consiste cada uno de estos niveles de análisis y lo relacionaremos con nuestro tema de investigación.

a) Análisis sociohistórico.

Este primer nivel de análisis enfatiza que las formas simbólicas no subsisten en el vacío, sino que se producen, transmiten y reciben en condiciones sociales e históricas específicas. El objetivo del análisis sociohistórico, de acuerdo con el autor, es analizar las condiciones sociales e históricas de la producción, circulación y la recepción de las formas simbólicas (Ibídem: 409).

De esta manera, con base en este primer nivel de análisis, en nuestra investigación identificaremos los espacios y tiempos en que se recrea el ritual del *fandango*, analizaremos y describiremos el campo de actores sociales que lo constituyen, las reglas y convenciones que lo regulan, las instituciones implicadas en este complejo ritual y sus relaciones poder, así como la memoria colectiva sobre el fandango.

b) Análisis interpretativo o discursivo.

Esta segunda fase enfatiza que las formas simbólicas son estructuras complejas por medio de las cuales se expresa o dice algo. El autor presenta diversas maneras de realizar este análisis, sin embargo nos apoyaremos sólo en el que denomina “análisis discursivo”. Cabe señalar que con base en este nivel analítico daremos voz a los agentes sociales en nuestra tesis.

Aplicando este nivel de análisis a nuestra investigación, hicimos uso del método etnográfico, al que comprendemos, de acuerdo con Luis Reygadas, como “una descripción [e interpretación] de una cultura, de una sociedad o de procesos sociales y culturales” (Reygadas, 2014: 92). También nos apoyamos en herramientas de investigación cualitativa como entrevistas, historias de vida y la técnica del grupo de discusión. Esto en relación a familias que han realizado el fandango en diferentes temporalidades, tanto a los músicos mayores que en épocas pasadas integraron la banda de música comunitaria como a las nuevas generaciones, y al versador.

Pensamos que las historias de vida son una herramienta fundamental para conocer y comprender los significados que tiene la música y lírica del *fandango* para personajes clave de nuestra investigación: el versador y los músicos de pasadas generaciones. Esta técnica de investigación nos permitirá elaborar y transmitir, mediante los relatos de dichos personajes, una memoria, personal o colectiva, que hace referencia a las formas de vida de una comunidad en un periodo histórico determinado (Santamarina y Marinas, 1999: 258). Además, las historias de vida, como señala Kathy Davis, “son una herramienta de gran valor para reconstruir el pasado y no para dar una imagen realista y verdadera de éste sino para aproximarnos a las propias interpretaciones de las personas” (Davis, 2003, citado en Flores, 2013: 18).⁶

⁶ Así también Georgina Flores presenta una reflexión de gran interés sobre este tema cuando señala lo siguiente: “Es importante mencionar que cuando se recurre a las fuentes orales para comprender el pasado, generalmente no se aportan registros precisos en cuanto a fechas o números e inclusive pueden contradecirse. Los testimonios son considerados más bien como una fuente singular para conocer la experiencia de las personas entrevistadas, por ello en la investigación de la memoria colectiva no se buscan

Por su parte, el grupo de discusión, que de acuerdo con Callejo “es la construcción de una situación cuyo objeto es provocar una conducta simbólica, llámese diálogo, discusión, habla, etc. [...]” (Callejo, 2001: 24), nos permitirá generar un debate en el que los músicos jóvenes comentarán, expresarán sus puntos de vista y reflexionarán sobre un tema en particular: la música tradicional del *fandango*. Este ejercicio será muy útil para nuestro proyecto de investigación pues nos permitirá obtener un panorama general de las condiciones en que se encuentra nuestro objeto de estudio y las perspectivas que tienen dichos actores sociales sobre este hecho cultural.⁷

c) Interpretación reinterpretación

Esta tercera fase del enfoque hermenéutico profundo enfatiza en la necesidad de una construcción creativa del significado, es decir, de una explicación interpretativa de lo que se representa o se dice. El autor explica que este método procede por análisis, pues examina, separa, deconstruye, busca develar patrones y recursos que constituyen una forma simbólica o discursiva, y que operan en ella (Ibídem: 420 y 421). No obstante, Thompson comenta que hay que tener presente que en la investigación sociohistórica el objeto de nuestras investigaciones es en sí mismo un campo preinterpretado, puesto que las personas que habitan el espacio social donde investigamos algún fenómeno cultural, como por ejemplo el *fandango*, continuamente analizan, reflexionan, comprenden e interpretan su realidad sociocultural en su vida diaria.⁸

verdades absolutas sino una verdad siempre incompleta factible de ser (re) interpretada [...] (Flores, 2013: 19).

⁷Una definición más acertada sobre el grupo de discusión es la que ofrece Jesús Ibáñez (1994) cuando subraya que: “un grupo de discusión es un dispositivo analizador cuyo proceso de producción es la puesta de colisión de los diferentes discursos y cuyo producto es la puesta de manifiesto de los efectos de la colisión en los discursos personales (convencimiento: convencido es el que ha sido vencido por el grupo) y en los discursos grupales (consenso) [...]” (Ibáñez, 1994, citado en Callejo, 2001: 26).

⁸ Es por esto que Gunter Dietz y Aurora Álvarez (2014) argumentan que las investigaciones etnográficas tienen que ser necesariamente localizadas y encarnadas, es decir, que el etnógrafo debe tener la capacidad de visibilizar, comprender y reconocer las posiciones desde donde las personas hablan, miran, interpretan y construyen sentido. En este tenor, los autores comprenden a la etnografía como “una descripción e interpretación de prácticas situadas” (Días de Rada, 2010, citado en Dietz y Álvarez 2014: 60), donde el investigador no debe dejar de preguntarse en todas las etapas de la investigación “quién habla, y desde qué

Cabe señalar que en este tercer nivel de análisis presentaremos, con base en nuestras categorías de análisis, los significados que tiene el ritual del fandango y los elementos que lo constituyen como la música, el discurso versificado, el canto y el baile, para los diversos agentes sociales con quienes realizamos nuestra investigación.

Las personas que se seleccionaron para la presente investigación fueron:

- a) Personas mayores que se casaron siguiendo la tradición comunitaria del matrimonio, quienes describieron cómo era este proceso y específicamente cómo se realizaban los fandangos de antaño. Esto con el fin de identificar los sentidos y significados que le atribuyen.
- b) Personas jóvenes que se casaron siguiendo la tradición comunitaria del matrimonio, quienes relataron cómo realizaron este proceso y especialmente el ritual del *fandango*. Lo anterior con el propósito de comprender el sentido y significado que tiene para ellos.
- c) Tanto a músicos mayores que pertenecieron anteriormente a la banda de música de la comunidad como las nuevas generaciones de músicos. Esto con la finalidad de conocer la música que se ejecuta en esta ocasión ritual, su proceso de enseñanza aprendizaje, los significados y sentidos que le atribuyen, sus experiencias y percepciones sobre esta festividad y la música, para detectar los cambios y permanencias en cuanto al fenómeno musical comunitario y para conocer su situación actual.
- d) El versador, con la intención de conocer los procesos de enseñanza aprendizaje de la lírica tradicional, la manera en que participa en las diversas etapas del ritual matrimonial, los momentos en que ejecuta su discurso ritual, sus experiencias y percepciones sobre esta festividad, los significados y sentidos que le atribuye a la fiesta y a la labor que desempeña. Así también para conocer las variantes de la lírica tradicional que hace presentes en el

cuerpo y desde qué espacio epistémico se habla” (Mignolo, 2003, citado en Dietz y Álvarez, 2014: 60). Debe comprender, como señala Boaventura de Souza Santos, que existen diferentes formas de conocimiento, diferentes maneras de pensar, de sentir y de actuar, así como diferentes concepciones del tiempo, diferentes formas de mirar el pasado, el presente y el futuro (de Sousa Santos, 2012, citado en Reygadas, 2014: 101).

momento ritual de *la entrega de cerramiento, el arco y el fandango*, específicamente en *los parabienes* y en *el jarabe*. Así como para percatarse de su situación actual.

Pertinencia etnomusicológica de nuestro estudio

Reflexionando sobre los objetivos que hemos planteado en nuestro trabajo de investigación y con base en el campo disciplinario en que lo realizamos, es necesario dar cuenta de la manera en que comprendemos la disciplina etnomusicológica. La etnomusicología ha sido definida de diversas maneras a través de su historia, en 1885 Guido Adler propone una de sus ramas precursoras a la que denomina “musicología comparada” para diferenciarla de la musicología histórica, cuyo principal objetivo es el estudio de la música desde una perspectiva evolutiva y diacrónica. Sin embargo, en un principio entre los postulados de la musicología comparada estaban la clasificación instrumental y el estudio comparado de diversas culturas musicales de tradición oral, a las que se tildó de exóticas o primitivas para referirse a todas aquellas músicas ajenas al canon de la tradición musical europea, entendida como cúspide de la civilización occidental (Merriam, 2001, Myers, 2001; Olmos 2003).

Es en este contexto de pensamiento donde a mediados del siglo XX surge la disciplina etnomusicológica, que de acuerdo con Miguel Olmos (2003) se gesta bajo la influencia del folclor de ascendencia antropológica y de la literatura popular. De esta manera en 1959 Jaap Kunst renombra a la musicología comparada como etnomusicología y la define como el estudio de la música y la cultura (Olmos, 2003: 46-50). La necesidad de comprender de manera amplia los sistemas musicales de las culturas estudiadas derivó en la integración de aspectos sociales, históricos y culturales en el estudio de la música y ya no sólo de sus aspectos técnicos (escalas, intervalos, ritmos, tempos, instrumentaciones), lo que implicó necesariamente una visión interdisciplinaria.

En este sentido la etnomusicología ha adoptado métodos y propuestas teóricas de diversas disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales como por ejemplo la antropología y la sociología.⁹ Es así como en 1960 Alan Merriam propone comprender a la etnomusicología como el “estudio de la música en la cultura” (Merriam, 2001: 75), concepto que más tarde modificaría en 1973 por “el estudio de la música como cultura” donde, de acuerdo con Helen P. Myers, enfatiza la importancia de sus aspectos sociales al escribir que “la música es cultura y lo que los músicos hacen es sociedad” (Merriam, 1977, citado en Myers, 2001: 25).

Estas nuevas propuestas significaron, como señala Francisco Cruces, un giro metodológico y epistémico donde se puso mayor énfasis “al proceso sobre el producto, a la función sobre el origen, al contexto sobre la forma” (Cruces, 2001: 11). Y, de acuerdo con Helen Myers, subrayaban la necesidad de comprender las ideas que tienen las personas sobre su música, su comportamiento ante ella y ante el sonido musical en sí mismo, para lo que el trabajo de campo se convertiría en una herramienta fundamental en la investigación etnomusicológica (Myers, 2001: 25).¹⁰

Es así como comienza a visualizarse el estudio de la música como hecho social total (Pelinski, 1998) al vincularla necesariamente con el contexto social, histórico y cultural donde adquiere significado, pues como señala Steven Feld “el sonido posee un significado situado, socialmente creado y compartido por aquellos que entienden sus dimensiones” (Feld, 2001: 350). Es por esto que en la presente investigación pondremos mayor énfasis en los significados y sentidos que las personas atribuyen a la música del *fandango*, pues a través de esta reproducen su visión de mundo e identidad cultural. No obstante también daremos cuenta de

⁹ Al respecto Sergio Navarrete comenta que “se podría decir que la etnomusicología se ha desarrollado gracias a la diversidad de teorías y métodos que ha tomado de otras disciplinas o corrientes de pensamiento” (Navarrete, 2003: 107)

¹⁰ Al respecto Alan Merriam señala que: “las definiciones que acentúan los aspectos procesuales fuerzan al investigador a enfocar la totalidad en lugar de las partes separadas, a considerar la descripción como el inicio del estudio y a valorar el sonido musical no como una forma separada, sino como parte de la totalidad de la sociedad y la cultura” (Merriam, 2001: 70).

aspectos técnicos de esta música aunque no profundizaremos en este punto pues no es el objetivo de nuestra investigación hacer un análisis propiamente musical.

En este sentido estamos de acuerdo con Miguel Olmos (2003) cuando señala que aunque el trabajo de notación y transcripción es una forma de traducir el mensaje musical “estas técnicas no abordan la representación simbólica de la cultura musical en sentido estricto [puesto que] ningún tipo de música se explica por sí misma, sino que es portadora de significaciones culturales sobre las que reposa el sentido estético con el que se produjo” (Olmos, 2003: 50 y 51). Por su parte Steven Feld (2001) señala que “el significado [de la música] no está en las notas, porque el modo en que las notas se forman, se interpretan y se escuchan derivan siempre de una imposición social anterior” (Feld, 2001: 353).

De esta manera el etnomusicólogo, señala Miguel Olmos (2003), se convierte en un traductor de códigos estéticos que reproducen la cosmovisión que sustenta ciertas prácticas musicales en la cultura y dan cuenta de la estructura de la identidad cultural.¹¹ Al respecto señala que:

El análisis del mecanismo de producción musical, así como el delineamiento de los nudos de la urdimbre semántica de las representaciones musicales y culturales define por lo tanto uno de los objetivos del trabajo etnomusicológico [... es por esto que] será necesario no solamente integrar el fenómeno sonoro en su contexto, sino analizar el significado de dicha sonoridad (Olmos, 2003: 50).

No obstante, diversos autores señalan que la representación de la música en el trabajo etnomusicológico dependerá de los objetivos de cada investigación y de la orientación de cada investigador (McAllester, 1956, citado en Merriam, 2001: 69; Olmos, 2003). Lo que nosotros proponemos a manera de hipótesis en nuestra investigación es que la música reproduce, expresa y construye a la sociedad misma en que se produce, pues la música nos brinda una manera de ser y estar en el

¹¹ En este sentido el autor señala que: “la parte musical de la cultura es un sistema que participa activamente en el conjunto de conocimientos que soportan la identidad colectiva, y que al igual que otro sistema cultural, es susceptible de modificarse en forma, pero manteniendo en su estructura cambios más lentos” (Olmos, 2003: 50)

mundo, una manera de darle sentido, pues no sólo representa valores, sentimientos y emociones sino que además los encarna (Frith, 2003).¹²

Una vez que hemos dado cuenta de la orientación de nuestra investigación describiré brevemente el contenido de cada capítulo. Importante es señalar que con base en nuestras preguntas y objetivos de investigación consideramos pertinentes las discusiones y reflexiones realizadas en los tres primeros capítulos de nuestra tesis, pues nos permitirán comprender el caso particular que investigamos. En este sentido, en el primer capítulo se discuten distintas posturas desde donde se han abordado los procesos identitarios, a la vez que definimos nuestra postura personal con la que analizaremos los procesos identitarios respecto a la festividad del *fandango* en San Carlos Yautepec. También reflexionamos sobre los efectos de los medios masivos de comunicación y la industria discográfica en el desplazamiento o afirmación de las músicas comunitarias.

Como la festividad el *fandango* en San Carlos Yautepec se realiza únicamente como parte del complejo ritual matrimonial tradicional, al que consideramos la institución comunitaria del matrimonio, en el segundo capítulo hacemos una revisión histórica donde damos cuenta de las relaciones de poder entre instituciones que históricamente han buscado legitimar el matrimonio, estas son: la Iglesia y el Estado mexicano frente a las comunidades. En el tercer capítulo damos cuenta de un complejo ritual compartido respecto al matrimonio entre distintos grupos culturales de la actualidad, en los que podemos percibir distintos elementos de raigambre mesoamericana, como el especialista ritual, los arcos floridos o los petates. Espacios rituales donde la música, la palabra ritual y la danza, según proponemos en esta tesis, desempeñan un papel fundamental.

Los tres últimos capítulos de nuestra tesis son etnográficos, pero se vinculan con las discusiones realizadas en los capítulos anteriores. En este tenor, en el cuarto capítulo se describe y analiza las distintas fases que conforman el ritual

¹²En este sentido nos parece pertinente la afirmación de Christopher A. Waterman cuando señala que el papel de la música en la representación de la identidad es un “factor potencialmente constitutivo de la configuración de los valores culturales y la interacción social” (citado en Frith, 2003: 198).

matrimonial en San Carlos Yautepec, donde se pone especial atención en los sujetos, objetos, tiempos y espacios que lo constituyen. En el quinto capítulo se analiza el ritual del *fandango*, donde se pone especial atención en la figura del *versero*, quien dice los versitos de *los parabienes*, así como en el baile ritual y la música que se interpreta. En el sexto capítulo se presenta las voces de los pobladores, lo cual permite comprender la manera en que construyen su identidad cultural respecto a esta festividad. Además, se presentan las historias de vida del *versero* y de los músicos con el propósito de indagar en los procesos de enseñanza aprendizaje de la música y lírica tradicional. Por último, presentamos nuestras reflexiones finales donde recapitulamos lo discutido en la tesis.

Capítulo I. Identidad y música tradicional: perspectivas y debates

1.1 Identidad: conceptos y procesos

Hablar de identidad es un tema que está presente en diversos discursos de nuestro tiempo. Gilberto Giménez (2002) advierte que actualmente el término identidad se ha adoptado como una necesidad social, pues es común hacer uso de este concepto tanto en el campo de las ciencias sociales como en diversos discursos, ya sean culturales, étnicos, políticos, sociales, de género, etc., donde se utiliza para referirse a las distintas relaciones, significados y valores que un individuo o grupo de individuos establece con el entorno que les rodea, donde existen otros individuos o grupos que asignan criterios similares o diferentes a objetos determinados.

Gilberto Giménez basándose en el núcleo teórico en que los científicos sociales generalmente han coincidido sobre lo que es la identidad, expone la siguiente definición:

La identidad es el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio específico y socialmente estructurado (Giménez, 2002: 38).

Con base en esta definición, comenta el autor, se pueden percibir las principales características y problemas que engloba el término identidad. Dichas características son la relación que se establece entre identidad y cultura, así como lo que denomina *la concepción relacional y situacional de la identidad*, mismas que abordaremos más adelante.

Dentro de los estudios que se han realizado sobre el tema de la identidad han prevalecido dos grandes posiciones teóricas, mismas a las que Claude Dubar (2000) ha denominado como la interpretación *esencialista* y *nominalista* de la

identidad y, por su parte, Gilberto Giménez (2002 y 2009) denomina como la concepción *sustancialista, relacional y situacional* de la identidad.

Tanto la interpretación *esencialista*, propuesta por Dubar (2000), como la concepción *sustancialista*, propuesta por Giménez (2002), se refieren a que la identidad de un individuo o grupo de individuos permanece sin mayores cambios a través del tiempo. Es pertinente mencionar que de acuerdo con Gilberto Giménez (2002) esta concepción es la que ha predominado comúnmente dentro de los estudios de identidad, según la cual ésta se define como “un conjunto de propiedades y atributos específicos y estables, considerados como constitutivos de entidades que se mantienen constantes y sin mayores variaciones a través del tiempo” (Giménez, 2002:37).

De esta forma se considera que los rasgos culturales, de organización social, éticos, de valores, las formas de interpretar la realidad y el medio, la cosmovisión, y demás elementos mediante los cuales los diferentes grupos sociales se basan para configurar su identidad, se mantienen casi estáticos a través del tiempo o por lo menos los agentes sociales así lo perciben. Cabe mencionar que a esta visión Stuart Hall (1996) la denomina como “la imposibilidad de la identidad”, término que utiliza para criticar a la perspectiva adoptada por las sociedades occidentales, donde se concibe a los individuos como sujetos unificados con identidades estables, universales e inamovibles (Hall, 1996, citado en Barker, 2003; Flores, 2009).

En oposición a esta postura, Claude Dubar (2000) propone lo que denomina la interpretación *nominalista de la identidad*, la cual promulga que la construcción identitaria se encuentra en estrecha relación con una época determinada donde intervienen en su configuración una serie de elementos culturales, sociales, económicos, políticos, etc. Por lo tanto, la identidad es un elemento en constante construcción. Esto lo explica el autor cuando comenta que:

La identidad de no importa cual ser empírico depende de la época considerada y del punto de vista adoptado [...] desde esta perspectiva la identidad no es lo que permanece necesariamente idéntico, sino el resultado de una identidad

contingente. Es el resultado de una doble operación lingüística [de] diferenciación [lo singular y diferente] y generalización [lo común] (Dubar, 2000:11).

Por su parte Gilberto Giménez (2002) expone una propuesta que se asemeja en gran medida a lo planteado en el párrafo anterior y a lo señalado por diferentes autores (Villoro, 2012; Flores, 2009; Barker, 2003; García, 2001; Dubar, 2000; Bartolomé 1997; Bonfil, 1982 y 1995). Esta es la *concepción relacional y situacional de la identidad*. La *concepción relacional* enfatiza el hecho de que la identidad se constituye en un doble movimiento simbólico de identificación-diferenciación, el nosotros y los otros, que deriva de la relación entre los grupos sociales, es decir, de la relación con el otro. “No existe identidad en sí ni para sí, sino sólo en relación con “alter” [por lo tanto] la identidad es el resultado de un proceso de identificación en el seno de una situación relacional (Giménez, 2002: 38).

La *concepción situacional* destaca el hecho de que la identidad es una construcción social donde se determina la posición, relaciones, posibilidades, acciones, representaciones, etc., de los sujetos dentro de determinados contextos sociales, es decir, se configura una determinada identidad que deriva del contexto social, cultural, político, económico, etc., en que le ha tocado vivir a cada individuo o en el que se le ha clasificado por los grupos hegemónicos en algún momento de la historia, es decir, es una identidad construida.

De manera semejante a lo propuesto por los autores revisados en el presente apartado, Chris Barker (2003) considera que la identidad es una construcción absolutamente social y cultural que no puede existir fuera de las representaciones culturales y de la aculturación, es decir, está determinada por la manera en que se visualizan los individuos dentro de un contexto específico donde adoptan elementos culturales ajenos y los resignifican dentro de su contexto cultural. También explica que las identidades “son contradictorias, se atraviesan o dislocan unas a otras, de manera que no hay una identidad única que actúe con una capacidad organizativa global” (Barker, 2003: 28).

Para esta tesis estamos de acuerdo en que la identidad se construye y reconstruye constantemente, lo cual implica que los individuos se identifiquen de manera diferente en relación a una época determinada y a procesos históricos, sociales y culturales específicos. Gilberto Giménez (2002) comenta un punto de gran importancia que todo investigador debe considerar al momento de realizar una investigación que tenga por base el tema de la identidad:

No se trata simplemente de inventariar el conjunto de rasgos culturales que definirían una identidad, sino de detectar cuáles de entre ellos han sido seleccionados y utilizados por los miembros del grupo para afirmar y mantener una distinción cultural [...] no es tarea de las ciencias sociales detectar cuál es la “verdadera identidad” de determinados grupos colectivos, sino explicar los procesos de identificación sin juzgarlos, es decir, dilucidar las lógicas sociales que impulsan a los individuos y a los grupos a identificarse, a etiquetar, a categorizar y a clasificar [...] si se admite que la identidad es una construcción social, la única pregunta pertinente es la siguiente: ¿cómo, por qué y a través de quienes se produce, se mantiene o se cuestiona una identidad particular en un momento y en contexto social determinado? (Giménez, 2002: 42).

Como ya señalamos en los párrafos anteriores, si partimos de que la identidad se construye constantemente, entonces es importante indagar sobre las formas en que se identifican los individuos, cómo enfrentan los cambios sociales, cómo seleccionan y adaptan elementos externos a su cultura local, qué estrategias elaboran para mantener su identidad cultural en un contexto en constante transformación, qué rol tienen las músicas tradicionales en la producción de identidad.

1.2 Crisis de identidad

Un elemento que hay que tener en cuenta al tratar el tema de la identidad es el que tiene que ver con lo que diferentes autores denominan como crisis de identidad. Charles Taylor (1996), con base en el aporte teórico de Eric Erikson (1972), quien

aborda este tema a nivel individual, comenta que este estado emocional se percibe cuando un individuo, quien con base en su propia identidad sabía lo que era realmente importante para él y aquello que tenía una significación menor, al perder sus referencias identitarias se siente al borde de la crisis, completamente desgraciado e incapaz de funcionar con normalidad. Respecto a esto, Taylor menciona que “lo que resulta aterrador en esta crisis de identidad es que se pierden estas referencias, que no se sabe ya lo que importa de veras y que se está al borde de un abismo en el que nada en absoluto tiene estrictamente importancia” (Taylor, 1996: 10-11).

Por su parte Claude Dubar (2000), en el contexto de las identidades colectivas, comenta que es posible hablar de crisis de identidad cuando hay una ruptura de equilibrio entre las categorías, normas, valores, creencias y modelos con los que un individuo o grupo de individuos han crecido y por lo tanto perciben como parte integral de su contexto e identidad. El autor comenta que el impacto derivado de esta ruptura de equilibrio afecta severamente a los individuos, pues al enfrentar una nueva realidad que es ajena a su contexto sociocultural y está fuera de su control (la migración y la influencia mediática por ejemplo), afrontan una situación un tanto desconocida y caótica y pueden carecer de las herramientas y estrategias para sobrellevarla.

Por lo tanto, la crisis identitaria se da cuando lo que se creía estable, conocido, confortable, como parte estructurante del conjunto de prácticas, valores, significados y creencias que conforman el contexto sociocultural al que se pertenece y con lo que quizá se ha convivido toda la vida, de pronto resulta que ya no tiene sentido, por lo que hay que adaptarse a nuevas situaciones, reglas, realidades y requerimientos sociales. Ejemplos de crisis identitarias pueden ser, de acuerdo con Dubar (2000), el impacto derivado de la pérdida de un empleo, rupturas sentimentales, la muerte de algún ser querido o la situación que viven jóvenes universitarios al intentar conseguir el primer empleo.

Respecto a lo comentado sobre la crisis de identidad y en relación al tema que investigamos en esta tesis es pertinente cuestionarse lo siguiente: ¿Es posible

encontrar esta crisis de identidad respecto a la práctica del ritual del *fandango* y los elementos que lo conforman como *la música, el discurso versificado, el canto y el baile* en San Carlos Yautepec, Oaxaca? ¿Quiénes la experimentan y por qué? Estas preguntas surgen porque, como veremos en los siguientes capítulos, es claro que agentes importantes de esta tradición musical y festiva como son los músicos y el *versero*, los cuales pertenecen a generaciones anteriores, por diversos motivos no tienen la forma, ni medios necesarios para transmitir sus saberes a las siguientes generaciones.

De esta manera, al entrar en la dinámica actual donde se presentan nuevas formas y gustos musicales que en general adoptan los jóvenes músicos, las concepciones que los adultos tenían sobre las prácticas musicales y líricas que conforman el *fandango* y su valor simbólico, se ven seriamente afectadas pues para que se reproduzcan es necesario que se adecuen a una nueva realidad donde confluyen distintas valoraciones de estos elementos culturales. Esto lo ejemplifica Claude Dubar cuando señala que “el tránsito a un “nuevo modelo” resulta principalmente difícil, a veces casi imposible, para las generaciones adultas” (Dubar, 2000:190).

Una vez expuesto lo anterior podemos plantear las siguientes interrogantes ¿Será que estamos frente al tránsito de una nueva forma de rituales matrimoniales en San Carlos? ¿Los nuevos gustos musicales de los jóvenes representan una crisis o ruptura para los adultos en el contexto del *fandango*? ¿Hay una reelaboración simbólica de las prácticas musicales locales tradicionales del *fandango* en relación a los nuevos gustos musicales por parte de músicos jóvenes y sociedad en general o simplemente se han sustituido por otras?

Para tratar de responder estas preguntas es importante retomar lo que propone Gilberto Giménez (2002), averiguando o indagando si músicos, versador y pobladores de la comunidad de San Carlos Yautepec identifican *el fandango* como algo propio, qué significado le atribuyen tanto al *fandango* como fenómeno articulador, como a *la música, al discurso versificado, al canto y al baile* que se

interpreta y si dicha práctica festiva es utilizada por éstos para construir, afirmar y mantener su identidad cultural comunitaria.

1.3 Identidad: individual y colectiva

1.3.1 Identidad individual: la definición del yo

Varios autores han discutido los rasgos, características y procesos que definen y determinan la identidad individual, en este apartado revisaremos los aportes de algunos autores sobre este tema. No obstante, es pertinente aclarar que no debemos pensar la identidad individual y colectiva como fenómenos diferentes, pues como explica Georgina Flores (2009), ambas categorías se construyen en la interacción social, es decir, en relación con el otro, y por lo tanto ambas constituyen identidades sociales.

Gilberto Giménez (2014) expone que la identidad de una persona se define con base en dos factores importantes, por un lado “la pertenencia social”, con lo que se refiere a la identificación del individuo con grupos a los que pertenece, como la familia, la etnia, la clase social, la cultura, la pertenencia a un territorio local, regional o nacional, etc., es decir, respecto a lo socialmente compartido. Por otro lado, hace énfasis en lo particular, individual y único (hábitos, actitudes, estilos de vida, historia de vida) como elementos que intervienen en la construcción de la identidad individual.

Luis Villoro (2012) explica que la identidad individual se determina con base en las representaciones que el individuo hace de *sí mismo*¹³, es decir, “como se percibe” (lo que Giménez denomina identidades internamente definidas o *identidades privadas*) y en las relaciones que este establece con los otros, quienes le otorgan “ciertos papeles sociales y lo revisten de cualidades y defectos” (lo que Giménez denomina como *identidades externamente imputadas* o *identidades*

¹³ Villoro utiliza dicho argumento con base en la propuesta teórica de Erick Erikson quien comenta que en psicología el “sí mismo” no es el yo pensante, sino la representación que el yo tiene de su propia persona. Supone la síntesis de múltiples imágenes de sí en una unidad” (Erikson, 1972, citado en Villoro, 2012:75).

públicas). En este sentido “el individuo se ve a *sí mismo* como los otros lo miran”. De esta manera, el individuo tendrá a lo largo de su vida diferentes representaciones de sí mismo, según las circunstancias cambiantes y los roles variados que los otros le adjudiquen.

Por otra parte, Charles Taylor (1996), al igual que Luis Villoro (2012), hace alusión al significado que Erik Erikson (1972) desde la perspectiva psicológica da al término identidad, donde sugiere que es la forma en que el individuo se define a sí mismo a través de distintas etapas de su vida. La identidad individual, comenta el autor, es lo que nos sitúa en el mundo moral, es decir, es lo que define “lo que yo soy”, a la vez que nos permite definir lo que realmente importa.

Taylor habla de la identidad como lo que es personal, lo que el individuo asume como suyo, lo cual implica que debe ser aceptada individual y colectivamente. En este sentido, comenta el autor, esta concepción de identidad sugiere la importancia de reconocer a cada individuo como único, original, con un modo de ser propio, en vez de ajustarlo a patrones establecidos por otros desde el exterior. De esta manera uno de los principales criterios para la configuración de identidades individuales (así como colectivas) es la necesidad del individuo de ser reconocido (Taylor, 1996; García, 2001; Dubar, 2002; Giménez 2002 y 2009; Villoro, 2012).

Creemos pertinente hacer énfasis en esta categoría de la identidad individual pues en relación a nuestro tema de estudio podemos percibir dos figuras importantes dentro de la comunidad que desarrollan un papel fundamental en el ritual de la boda, específicamente en *el fandango*, estos son el *versero* y los músicos. Pretendemos indagar cómo dichos agentes sociales construyen su identidad individual con base a la función que realizan dentro de la comunidad, es decir, cómo se definen o representan a sí mismos en relación con la música del *fandango* y *el fandango* en sí, y a la vez como son percibidos, definidos y representados por la comunidad (Villoro, 2012; Barker, 2003).

1.3.2 Identidades colectivas: la construcción del nosotros

Hablar de las identidades colectivas es un tema complejo, sobre todo en la actual posmodernidad, pero podemos mencionar algunas de las categorías más analizadas y estudiadas como son las identidades étnicas, nacionales y culturales. Estas identidades, si bien son diferentes en sus contenidos simbólicos, comparten la idea de un nosotros compartido, es decir, de una entidad más amplia que el propio individuo.

Al respecto de la identidad colectiva, Charles Taylor (1996) comenta que, al igual que en la identidad individual, debe ser asumida por los individuos que la conforman. Es por esto que un grupo sólo puede subsistir en relación a una identidad determinada en la medida en que sus miembros se identifiquen de manera semejante respecto a elementos que la conforman.

Luis Villoro (2012) define la identidad colectiva como una representación intersubjetiva que es compartida por la mayoría de los miembros de un pueblo y que por lo tanto constituye un sí mismo colectivo. Al hablar de una realidad compartida por los miembros de una misma colectividad, este autor se refiere al hecho de que los individuos están inmersos en una realidad social donde “su desarrollo personal no puede dissociarse del intercambio con ella, su personalidad se va forjando en su participación en las creencias, actitudes [y] comportamientos de los grupos a los que pertenece” (Villoro, 2012: 76).

Sin embargo, de acuerdo con Georgina Flores (2009) debemos tener en cuenta que las identidades colectivas no son necesariamente homogéneas, ni implican que se compartan “plena y armoniosamente los significados y descripciones que se realizan sobre el grupo y el nosotros”, por el contrario, éstas son esencialmente heterogéneas, pues dentro de un grupo social constantemente se realizan “evaluaciones, juicios, se plantean interrogantes, hay negociaciones y valoraciones [...]” (Díaz, 1993; citado en Flores, 2009: 68).

Respecto a las identidades étnicas, Gilberto Giménez (2002) advierte que éstas se configuran en relación a contextos históricos y socialmente específicos

donde los individuos adoptan una serie de elementos culturales con los cuales buscan representarse, definirse y diferenciarse respecto a la otredad, en este caso, por ejemplo, a la cultura nacional. De esta manera, el autor expone una serie de elementos fundamentales que determinan la identidad étnica, estos son: la persistencia de una tradición que se archiva en la memoria colectiva; la importancia del territorio ancestral como referente simbólico de identidad social a la vez que funciona como contenedor de la cultura y vínculo con la memoria colectiva; la valoración de la lengua como símbolo distintivo de identidad cultural; la utilización de un complejo ritual que reafirma, refuerza y renueva la identidad grupal; así como la valoración del parentesco que se refleja en la familia, pues “la pertenencia étnica se adquiere de nacimiento” (Giménez, 2002: 51-54).

Un dato de gran importancia que expone Giménez es que la tradición desempeña un papel estratégico en la definición de la identidad étnica. Esto lo señala cuando comenta que “las identidades étnicas se caracterizan por ser profundamente tradicionales, o lo que es lo mismo, por ser propias de “sociedades de memoria” (Giménez, 2002: 51). Sin embargo, el autor insiste en no entender el término tradición como algo estático que remite al pasado, sino como un elemento dinámico que regula y hace posible el tránsito, redefinición y reelaboración de elementos que formaron parte de una cultura e identidad en el pasado hacia un presente cada vez más cambiante en el que se presentan nuevos desafíos. De esta manera, “la tradición es el conjunto de representaciones, imágenes, saberes teóricos y prácticos, comportamientos y actitudes [...] que un grupo o sociedad acepta en nombre de la continuidad necesaria entre el pasado y el presente (Hervieu-Léger, 1993; citado en Giménez, 2002: 52).

Miguel Bartolomé (1997) explica que la construcción de la identidad étnica supone “la configuración de formas ideológicas derivadas de las representaciones colectivas que surgen de los sistemas interétnicos”, es decir, de la relación con los “otros”. Esto porque, como ya revisamos con autores como Taylor (1996), Dubar (2000), Giménez (2009 y 2002) y Villoro (2012), la identidad se genera a partir de la interacción con otros sujetos o sociedades y por lo tanto constituye un proceso de

identificación del nosotros para diferenciarse de los otros. Con base en lo expuesto y en relación a nuestro tema de investigación, cabe preguntarse: en San Carlos Yautepec ¿Qué lugar ocupa *el fandango* en esta dinámica de identificación y diferenciación del nosotros y los otros?

Referente a las identidades nacionales, es pertinente señalar que bajo el lema “un estado, una nación, una cultura” (Gellner, 1989; citado en Giménez, 2009: 128) se ha pretendido implementar, desde la clase hegemónica, una política cultural de estado-nación que procura la homogeneización cultural de la población mediante la estandarización cultural, lingüística, ideológica, etc., lo que significa la exclusión, negación y violencia contra los grupos subalternos (por ejemplo pueblos indígenas y pueblos afrodescendientes de México), pues estas medidas impactan negativamente su cosmovisión, organización, prácticas y derechos humanos, a la vez que se atenta contra la diversidad cultural existente en nuestro país. Esta es una situación que han enfrentado los diferentes pueblos indígenas a lo largo de 500 años, primero ante la corona española y después frente a los intereses de la moderna nación mexicana (Villoro, 2012; Giménez, 2002 y 2009; García, 2001; Batalla, 1982 y 1995).

Dado que ninguno de los dos conceptos anteriores son pertinentes para analizar la construcción identitaria en la población de San Carlos Yautepec, Oaxaca, pues no se trata de una población netamente indígena, como tampoco interesa en este momento su identificación con el estado nacional, daremos paso a abordar el concepto de identidad cultural, que consideramos más útil y adecuado para nuestros objetivos.

Gilberto Giménez da cuenta de la estrecha relación entre los conceptos de cultura e identidad, bajo el supuesto de que dichos conceptos son indisociables y están estrechamente interrelacionados, tanto así que el autor afirma que la identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, es decir, la identidad se construye a partir de la cultura. Esto lo explica cuando destaca que: “nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios

culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad” (Giménez, 2014:1).

Esto significa que las personas construimos nuestra identidad a partir de la selección e interiorización de ciertos elementos y rasgos culturales a los que tenemos acceso en nuestro contexto social, como es la lengua, la cosmovisión, prácticas rituales, territorio, prácticas artísticas, etc., con lo cual buscamos marcar fronteras entre un nosotros y los otros a través de rasgos culturales que nos distinguen. Es decir, “la identidad no es más que el lado subjetivo (o, mejor dicho intersubjetivo) de la cultura, la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores” (Giménez, 2014:1).

Un punto esencial que comenta Giménez (2002) es que aunque la cultura desempeña un papel decisivo en la construcción de la identidad, dependerá del individuo la decisión de tomar o no los elementos que le ofrece su entorno sociocultural, pues el hecho de pertenecer a una determinada cultura no necesariamente genera en el individuo un sentido de identidad, para que esto suceda es necesario que los actores sociales tengan la voluntad de distinguirse socialmente a través de alguna de las prácticas culturales que le brinda el entorno social y cultural al que pertenecen.

Con base en lo anterior podemos advertir que la identidad cultural se construye en relación a la identificación con la vida cultural, no obstante, hemos señalado que diversos autores coinciden en que la identidad colectiva ya sea étnica o cultural no debe entenderse como una identidad universal, fija, o esencial, sino como una construcción social, histórica y culturalmente específica (Giménez, 2002, 2009 y 2014; Barker, 2003; Flores, 2009).

El concepto de identidad cultural permite dar cuenta de cómo las prácticas culturales construyen una identidad común y colectiva, independientemente de si se es indígena, afroamericano, mestizo, mexicano o extranjero. La comunidad de San Carlos Yautepec, por su historia, es un crisol de distintas identidades, es resultado de la convivencia de personas de identidad mestiza e indígena zapoteca. Es decir,

es una comunidad indomestiza que a su vez ha migrado a los Estados Unidos de América y a otras ciudades del país, lo cual genera que al interior de la comunidad se den distintos procesos de identificación. Sin duda, será interesante averiguar si en los *fandangos* interactúan estas identidades o si se generan fronteras diferenciadoras entre estos grupos culturales a partir del propio *fandango*, o que pasa cuando los novios son de diferente origen cultural.

1.4 Identidad cultural, músicas tradicionales y relaciones de poder

Como expusimos en apartados anteriores, un punto central en la discusión sobre las identidades culturales es el discernir hasta qué punto se mantienen en “estado puro”, es decir, con pocos cambios a través del tiempo, o si se amplían, modifican y enriquecen mediante mezclas, apropiaciones y resignificaciones de otras formas culturales. En los apartados anteriores ya hemos abordado esta discusión y hemos comentado que las identidades no son estáticas, sino como explica Chris Barker (2003), múltiples y cambiantes. Este autor entiende la identidad como parte de un proyecto, como un concepto que no es fijo “sino algo creado y agregado, y siempre en proceso” (Barker, 2003: 20).

De manera similar a lo enunciado por diferentes autores en apartados anteriores, Ramón Pelinski (2000), en el campo de la música, comenta que no podemos percibir a la identidad desde una perspectiva esencialista, es decir, como estática y constante, sino por el contrario, ésta se define en relación a procesos dinámicos y complejos donde es constantemente reinterpretada. Semejante reflexión propone Thomas Turino cuando argumenta que la construcción de identidades “implica procesos creativos continuos que cuestionan las concepciones esencialistas de la cultura y la identidad” (Turino 1993, citado en Pelinski 2000: 286). Por su parte Simon Frith (2003) concibe a la música como una metáfora de la identidad, puesto que ésta no representa un elemento estático sino dinámico en constante construcción, además que se relaciona con un tipo particular de experiencia, es decir, con aquello que nos representa significado.

Sin embargo, es importante mencionar que en estos procesos intervienen una serie de factores hegemónicos (como pueden ser los medios masivos de comunicación y las políticas culturales gubernamentales) que hasta cierto punto determinan los elementos culturales y simbólicos que los individuos adoptan en la configuración de su identidad cultural. Por este motivo, en el presente apartado nos ocuparemos en indagar la manera en que los individuos responden ante esta situación, es decir, si lo hacen de manera pasiva, apropiándose de la gama de representaciones, mensajes y significados que presentan estos medios hegemónicos de comunicación o, por el contrario, resignifican estas representaciones adaptándolas a su contexto sociocultural. Es importante mencionar que dado nuestro tema de investigación pondremos especial atención en los procesos que ocurren en el ámbito de la música, especialmente las tradicionales.

Antes de abordar este punto es pertinente aclarar que no es nuestra intención hacer una teoría de la identidad y medios de comunicación, es decir, que no buscamos centrar nuestro tema de investigación en esta categoría, sino que pensamos que es necesario mencionarlos puesto que con base en nuestro trabajo de campo en San Carlos hemos percibido una fuerte influencia mediática en la comunidad, específicamente en la conformación del gusto, que es “la preferencia manifiesta que sustenta los estilos de vida y los consumos culturales” (Bourdieu, 1988, citado en Flores, 2009) de las nuevas generaciones de músicos. No obstante, debemos comentar que otros factores como el cambio en la organización social comunitaria, los procesos de migración y sobre todo la falta de políticas culturales municipales han tenido un impacto negativo para la posibilidad de reproducir las expresiones culturales que forman parte del *fandango*, específicamente *la música*, *el discurso versificado* y *el canto*. Dichos factores los analizaremos más adelante.

1.4.1 Identidades culturales y medios masivos de comunicación

De acuerdo con Chris Barker (2003) y John Thompson (1998), un aspecto de gran relevancia que podemos percibir en nuestra sociedad actual, moderna y

globalizada, es el que tiene que ver con la posibilidad de conocer y hasta cierto punto acceder a distintas prácticas culturales, ideologías, manifestaciones, formas de vida, etcétera, de diversos grupos sociales alrededor del mundo, mismas que en otro tiempo parecían extrañas y lejanas. Según estos autores, diversos medios de comunicación como la televisión, que constituye “la forma suprema de comunicación en las sociedades occidentales” (Barker: 2003: 20), y la radio han tenido una gran influencia en este proceso de difusión y apropiación de modelos simbólicos y culturales, que en gran medida determinan las identidades culturales actuales, pues “la globalización de la televisión constituye un recurso proliferador tanto para la deconstrucción como para la reconstrucción de las identidades culturales. Es decir, que la televisión se ha convertido en un recurso de primer orden para la construcción de los proyectos identitarios” (ídem).

De esta forma, al ser la televisión la principal fuente de capital cultural, donde “todos podemos ser viajeros globales de sillón, sujetos a los signos y discursos de y sobre otras culturas” (Ibídem: 21), los individuos se apropian de los mensajes y significados presentados en ésta incorporándolos diariamente a su vida y a su manera de percibir el tiempo y el espacio, lo cual contribuye en la afirmación, negación, o reelaboración de su identidad cultural.

Ante este panorama podemos mencionar dos posturas que polemizan sobre la manera en que los sujetos hacen dicha apropiación de las representaciones mediáticas. La primera subraya que estos adoptan, reproducen e interiorizan de manera semejante y acrítica las representaciones, mensajes, símbolos y significados presentados por estos medios (Barker, 2003; Thompson, 1998).

La segunda postura hace énfasis en que los mensajes y representaciones transmitidos en los medios masivos de comunicación son reinterpretados de maneras variadas y complejas por los individuos en relación a un contexto específico donde los incorporan a su cotidianeidad. En este sentido, John Thompson advierte que “la recepción y apropiación de los productos mediáticos es un proceso social complejo en el que los individuos dan sentido activo a los

mensajes, adoptando varias actitudes hacia ellos y utilizándolos de manera distinta en el transcurso de sus vidas cotidianas” (Thompson, 1998: 228).

Semejante observación hace Chris Baker (2003) cuando enfatiza la necesidad de percibir a los individuos como *audiencias activas* de la televisión y demás medios masivos de comunicación, puesto que estos determinan los elementos que retoman de las representaciones mediáticas, lo cual depende en gran medida de la posición que ocupen dentro de su contexto sociocultural. Al respecto comenta:

Las audiencias televisivas son creadoras activas; no aceptan sin más, de manera acrítica, los significados textuales, sino que hacen que sus competencias culturales, anteriormente adquiridas, influyan sobre éstos. [Por lo tanto, la audiencia activa se concibe] como productora de significado más que como resultado o efecto de un texto estructurado (Barker, 2003: 186).

Si bien es cierto lo que estos autores dicen sobre la posición activa de los individuos respecto a las representaciones mediáticas, debemos tener en cuenta el contexto social en que han realizado sus investigaciones,¹⁴ pues creemos aventurado pretender aplicar los mismos criterios en un contexto social, cultural, político, económico y educativo tan desigual y complejo como el nuestro¹⁵. En el caso particular de nuestro país, podemos percibir que los medios masivos de comunicación “oficiales” como la televisión comercial, la radio y la industria discográfica, presentan a través de sus programas y personajes toda una gama de imágenes, sonidos, conductas, ideologías, formas de hablar, de comportarse, de relacionarse, etcétera, donde se reproducen jerarquías sociales, políticas y

¹⁴ Los autores centran sus investigaciones en el mundo anglosajón, donde investigan la forma en que diversos grupos sociales (personas de origen asiático, africano o árabe que emigraron a Inglaterra o estados unidos por ejemplo) reflexionan la manera en que su persona y su cultura es representada en la TV, países donde las políticas que regulan las representaciones mediáticas son diferentes a las existentes en México.

¹⁵ No pretendemos decir que en nuestro país los individuos son agentes pasivos, ni mucho menos que no adopten una postura activa, crítica y reflexiva sobre los mensajes, símbolos e ideologías que presentan cotidianamente los medios hegemónicos de comunicación, sino que estos medios en muchos casos responden a intereses particulares y están en estrecha relación con el poder político y económico, por lo que sus representaciones generalmente están orientadas a promover una determinada ideología.

culturales, en las que se representan sólo algunas voces, imágenes, sonidos e ideologías que en muchos casos están relacionadas con el poder hegemónico, y se niega la existencia de un México diverso y multicultural con una multiplicidad de voces, prácticas y creencias, o si en dado caso se le representa, se hace de manera parcial, estereotipada, discriminatoria, racista y paternalista como pueden ser los ejemplos de la figura del indio que comúnmente se presenta en la televisión comercial.

Con base en las características de televisoras como Televisa y TV Azteca, cuya programación está enfocada principalmente a promover programas de espectáculo y entretenimiento, podemos observar que continuamente presentan ciertos sonidos musicales y personajes, basta con ver, y escuchar en el caso de la radio comercial, unos días su programación para percibir que hay una selección de músicas y personajes que se repiten día a día. Por esto creemos pertinente la reflexión de Georgina Flores cuando comenta que “el mundo de la música es el mundo de la desigualdad: hay músicas que se busca silenciar y hay músicas cuyo volumen es muy alto y las escuchamos por todas partes (Flores, 2009: 39).

Otro factor que tiene una gran presencia en México y que hasta cierto punto determina las problemáticas que enfrentan las músicas comunitarias en la actualidad es la industria discográfica. Ésta, al estar enfocada en la generación de capital económico crea personajes, letras, imágenes y sonidos que son presentados ante la sociedad como lo actual, lo de moda, valiéndose de los medios masivos de comunicación como la TV y la radio comercial para su difusión masificada, con lo cual se legitima en el imaginario social la veracidad y validez de estos modelos mediáticamente contruidos¹⁶. En consecuencia, se crea una situación desigual donde se imponen ciertas formas y estilos musicales sobre otros.

¹⁶ Esto lo ejemplifica Helena Simonett (2006) cuando explica que a través de la narcomúsica, ampliamente difundida en los medios comerciales, la figura “del hombre fuera de la ley” se redefine y mistifica, a la vez que se convierte en un modelo para muchos jóvenes, cabe destacar que este género musical ha sido respaldado por grandes corporaciones de la industria musical y a la vez reconocido y validado por los Premios Grammy, lo cual nos hace pensar que la popularidad de dicho género responde a una estrategia de mercado. De manera similar Diego Fischerman (2004) señala que la industria mediática es la encargada de crear a las estrellas populares y de prever que cierta canción se convierta en un éxito de masas.

Sin embargo, creemos que es importante no generalizar sobre esto, puesto que vivimos en un contexto social complejo donde las comunidades responden de distintas formas ante la influencia musical mediática, lo cual dependerá del grado de organización, autonomía y valoración de la cultura propia de cada pueblo. Por eso creemos pertinente el estudio y análisis de casos específicos para conocer y reflexionar sobre las dinámicas de reproducción cultural de la tradición musical local.

En este sentido, Georgina Flores (2009) explica que ante dicha situación de verticalidad los sujetos pueden adoptar una posición activa pues, desde sus contextos y realidades, tienen la capacidad de decidir en el mantenimiento, transformación o resignificación de su cultura musical. De manera similar, Diego Fischerman (2004) enfatiza que es la sociedad la que decide si adopta o no un estilo musical determinado, creado y difundido por la industria comercial y los *mass media*, pues como acertadamente señaló Michel Foucault, donde hay relaciones de poder hay resistencia, y los grupos excluidos pueden generar una reacción defensiva y propositiva frente a lo hegemónico generando alternativas para mantener las músicas tradicionales desde los pueblos.

Ejemplo de estas acciones se describen y analizan en los trabajos de Felipe Flores y Rafael Ruiz (2015), Patricia García y Rubén Luengas (2014), Gonzalo Camacho (2007), Ulises Revilla (2006), donde se da cuenta de la manera en que en determinados contextos los sujetos retoman de manera activa y dinámica los recursos mediáticos y las representaciones musicales mediatizadas adaptándolas y resignificándolas en su contexto sociocultural, lo cual permite la reproducción de su tradición musical en una realidad en constante transformación, a la vez que representa una alternativa ante esta situación de desigualdad.¹⁷ Es por esto que estamos de acuerdo con George Yúdice (2007) cuando señala que lo tradicional no es necesariamente estático sino que se mezcla.

¹⁷ Otros ejemplos de estas acciones son las radios comunitarias e indígenas que han sido utilizadas por las comunidades como una herramienta tanto para la revaloración de lo propio (García, 2014; Calleja y Solís, 2005) como para la conservación y dignificación de costumbres y tradiciones como es el caso de la música (del Val, 2010).

Cabe señalar que la discusión que hemos realizado en el presente capítulo nos será de gran utilidad cuando presentemos el caso concreto que analizamos en esta tesis: la festividad del *fandango* y los elementos que la conforman, *música, discurso versificado, canto y baile*. Donde indagaremos en la manera que las personas construyen su identidad cultural respecto a esta festividad, la forma en que se ha reproducido culturalmente este complejo ritual a través del tiempo, y los posibles impactos de los medios de comunicación y la industria discográfica sobre esta práctica comunitaria.

No obstante, antes de llegar a nuestro objeto de estudio creemos pertinente revisar las condiciones sociales e históricas de la producción, circulación y recepción de las formas simbólicas que constituyen actualmente el ritual matrimonial indígena y en cierto modo mestizo de nuestro país. Es por esto que a partir de la idea de los contextos sociohistóricos prehispánico, colonial y moderno del Estado Nación analizaremos los sujetos, objetos, tiempos y espacios que intervienen en la realización del ritual matrimonial en cada uno de estos contextos, prestando especial atención a la cuestión musical y lírica.

Así también daremos cuenta de las relaciones de poder entre las instituciones que históricamente han buscado legitimar el matrimonio: Iglesia, Estado, comunidad, y de la manera en que los agentes sociales, con base en una posición y realidad sociocultural específica, han apropiado, adaptado y reelaborado simbólicamente los distintos sujetos, objetos, tiempos y espacios que diversas instituciones, como la iglesia, durante la Colonia, y el Estado mexicano, en el periodo de la Reforma, impusieron como el deber ser respecto al matrimonio. Esta capacidad de *agencia* es lo que les permitió reproducir su propia cosmovisión y ritualidad respecto al matrimonio en condiciones desiguales y adversas, e hizo posible preservar una institución comunitaria de gran valor que permite crear lazos de amistad, fomenta la reciprocidad, construye comunidad y valida socialmente el matrimonio e incluso es más importante que el matrimonio por la iglesia y por lo civil, donde la música, la palabra, el canto y la danza son elementos fundamentales: el matrimonio tradicional.

Capítulo II. Ritual matrimonial: cosmovisiones, formas (simbólicas) y contextos

Al revisar diversos textos sobre los rituales matrimoniales en nuestro país, nos percatamos que sus autores, generalmente desde una visión antropológica, han hecho una descripción detallada y un análisis sistemático de las distintas etapas, elementos, sujetos y procesos que conforman este complejo ritual. Sin embargo, quizá por la naturaleza de estas investigaciones, no prestan suficiente atención al hecho sonoro, musical y lírico que a nuestro parecer son elementos fundamentales para el desarrollo de este complejo ritual.¹⁸

En este sentido estamos de acuerdo con la antropóloga Marina Alonso cuando señala que pocas veces se ha considerado a la música dentro de las investigaciones histórico-antropológicas, puesto que “Las etnografías la interpretan sólo como un elemento más dentro del complejo de las ceremonias religiosas y como un espacio de recreación comunitaria dentro de las fiestas” (Alonso, 2008: 136).¹⁹ De igual manera el etnomusicólogo Carlos Ruiz (2015) explica que en nuestra cultura (nacional, occidentalizada y hegemónica) se ha condicionado percibir a la música como un mero entretenimiento, motivo por el que quizá se le ha relegado a un papel secundario y accesorio en investigaciones de corte antropológico.²⁰

¹⁸Afortunadamente un punto en el que algunos investigadores han puesto mayor interés es en analizar los tiempos, espacios, significados y simbolismos de la palabra ritual que es emitida por un mediador o especialista ritual a través del discurso. Un ejemplo de estos estudios es el importante trabajo de Víctor Manuel Franco Pelotier denominado “Oralidad y Ritual Matrimonial entre los Amuzgos de Oaxaca”.

¹⁹No obstante, la autora explica que posiblemente esta situación se deba a “la dificultad metodológica de caracterizar el sonido musical, dado que se trata de un fenómeno intangible, [...] y porque se asocia con una codificación que no es universalmente comprendida (la estructura musical en sí misma y su notación)” (Alonso, 2008: 136).

²⁰Es importante mencionar que este autor insiste en que: “La escasa valoración del estudio de las expresiones musicales en la praxis del medio antropológico se relaciona con el escaso valor que se concede a la música en nuestra cultura. En términos históricos, la música en el medio antropológico mexicano no se ha valorado de manera muy distinta respecto de la forma que lo ha hecho comúnmente nuestra propia cultura, esto es, como una actividad artística, de entretenimiento y casi siempre accesorio en el tejido de las relaciones sociales” (Ruiz, 2015: 18).

También Francisco Cruces (2002) advierte esta situación cuando comenta que en trabajos de orientación antropológica se ha dejado de lado la dimensión sonora, pues “el sonido no es, por así decirlo, el material del que normalmente está hecha la escritura etnográfica. Aparece, todo lo más como el ruido de fondo del trabajo de campo” (2002: 1). Por su parte Regula Qureshi indica que “el sistema sonoro musical no encuentra más que una inclusión parcial en la mayoría de los estudios antropológicamente orientados” (Qureshi, 1987: 7).

Por este motivo, en nuestra tesis sostenemos que ninguno de los elementos que conforman el ritual matrimonial, y dentro de éstos la música y la lírica, existen de manera espontánea o fortuita, sino como parte de una cosmovisión que sigue normas y reglas. Por ello, la propuesta teórica de John B. Thompson (2000) que denomina “la concepción estructural de la cultura”, nos parece apropiada para abordar este tema en su complejidad, pues nos permitirá comprender el ritual matrimonial como un fenómeno cultural o como un patrón de significados incorporados a un conjunto de formas simbólicas que se insertan en contextos y procesos sociohistóricos específicos y socialmente estructurados, en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben (Ibídem: 202 y 203)²¹.

De acuerdo con este autor, las formas simbólicas como construcciones significativas no subsisten en el vacío, sino que se insertan en condiciones sociales e históricas concretas, reguladas por instituciones y relaciones de poder, donde son interpretadas y comprendidas por los sujetos que las producen, transmiten y reciben (Ibídem: 409). Con base en su propuesta teórica Thompson distingue cinco características de las formas simbólicas, a las cuales describe como sus aspectos *intencional, convencional, estructural, referencial y contextual*.

Retomando esta propuesta concebimos el ritual matrimonial tradicional como una forma simbólica que encarna significados y sentidos sociales donde existe una *intencionalidad* en su producción, transmisión y recepción; que está regido por un conjunto de reglas, códigos y *convenciones* socialmente compartidas; que presenta

²¹ De acuerdo con este autor las formas simbólicas se refieren a un amplio campo de fenómenos y expresiones significativas de diversos tipos, tales como: acciones, gestos, objetos, rituales, enunciados, textos, y otros.

una *estructura* articulada pues se conforma de una serie de elementos que guardan entre sí determinadas relaciones; además, como forma simbólica que a la vez se constituye de un conjunto de formas simbólicas, representa algo, se *refiere* a algo, dice algo acerca de algo y se desarrolla en un *contexto* ubicado en un espacio y tiempo determinado.

Después de este breve preámbulo cabe enfatizar que en el presente capítulo daré cuenta de los sujetos, objetos, tiempos y espacios que en distintos periodos de la historia de México han conformado el ritual matrimonial en algunos grupos culturales de nuestro país ubicados en un espacio y tiempo específico. Contextos donde, de acuerdo a lo que planteamos en nuestra tesis, la música y la lírica adquieren y producen significados y desempeñan un papel fundamental para el desarrollo del ritual.

Creemos pertinente hacer esta revisión pues como hemos señalado el acto ritual y festivo del *fandango* en San Carlos Yautepec, se efectúa únicamente como parte de un complejo ritual más amplio: el matrimonio tradicional, y es en este espacio donde podemos observar la Interacción entre diversas instituciones que históricamente han buscado legitimar el matrimonio, estas son: la Iglesia y el Estado frente a la comunidad misma.

El presente capítulo se organiza de la siguiente manera: a partir de la idea de los contextos sociohistóricos prehispánico, colonial y moderno del Estado Nación analizaremos los sujetos, objetos, tiempos y espacios que intervienen en la realización del ritual matrimonial en cada uno de estos contextos, prestando especial atención a la cuestión musical y lírica.

2.1 Imposición y resistencia en la Nueva España

Para comenzar nuestro apartado es pertinente decir que el ritual matrimonial que actualmente percibimos en diversos pueblos de nuestro país, históricamente se ha configurado en gran medida a raíz del sincretismo y resistencia cultural e ideológica generada en la época colonial, donde diversas prácticas como las costumbres matrimoniales de los pueblos mesoamericanos, ciertos usos que trajeron los conquistadores a la Nueva España (que a su vez eran resultado del contacto cultural con pueblos que durante siglos habitaron determinadas regiones de lo que actualmente llamamos España: visigodos, judíos y musulmanes (Grosfoguel, 2013), y las ideas que profesaban los evangelizadores católicos en el siglo XVI, constituyen los elementos que conforman hoy en día los ritos matrimoniales en diferentes pueblos de México.

No obstante, es importante mencionar que ante este proceso sincrético, mediado por relaciones de poder y/o dominación entre conquistadores/conquistados, “dominantes/dominados”, los indígenas mesoamericanos, tanto en la época colonial como en la actualidad, adoptaron una posición activa frente a las nuevas prácticas y crearon las estrategias necesarias para adaptar, reinterpretar y resignificar dentro de su cosmovisión y religión mesoamericana²² los nuevos elementos impuestos por la religión católica.²³ A este

²² Alfredo López Austin (1994) define a la “religión mesoamericana” como “un complejo religioso en el que quedan incluidas las creencias y prácticas de las distintas sociedades de agricultores mesoamericanos, a partir de la sedentarización agrícola hasta la conquista” (López, 1994: 12).

²³ Cabe mencionar que del sincretismo de ambas religiones surge lo que diferentes autores han denominado como “religiosidad popular” (Báez, 1999; Broda, 2009) o “tradición religiosa mesoamericana” (Austin, 1994). La “tradición religiosa mesoamericana” según Alfredo López Austin se refiere a “las religiones de las sociedades indígenas coloniales, esto es, las religiones que se produjeron entre la línea tradicional de la antigua religión indígena y la del cristianismo, desde el inicio de la colonia hasta nuestros días”. La religión popular de acuerdo con Félix Báez Jorge “supone creencias y cultos distantes de la ortodoxia [...] a las religiones populares les son inherentes los fenómenos sincréticos [...] el sincretismo se entiende como un fenómeno propio de la religiosidad popular que expresa articulaciones y contradicciones históricamente configuradas. Consideramos las síntesis o reinterpretaciones simbólicas resultantes como expresiones dialécticas de lo sagrado, toda vez que en las manifestaciones del sincretismo religioso los antiguos núcleos numinosos no desaparecen; subsisten simbólicamente reelaborados como formas de coincidencia social a lado de elementos más recientes”(Báez, 1999: 30). Por su parte Johanna Broda comenta que “la expresión fundamental de la religiosidad popular es el ritual: fiestas, intercambio de bienes y comidas, convites, ofrendas, procesiones y peregrinaciones (Broda, 2009: 15). También comenta que la religiosidad popular “se trata de un complejo proceso dialéctico signado por la resistencia, la reelaboración simbólica y el sincretismo

hecho Félix Báez-Jorge (1988) lo denomina bajo el concepto de “re-elaboración simbólica” pues insiste, de acuerdo con Johanna Broda, en que “hay que conceptualizar a las comunidades, no como pasivos receptores de las influencias que llegaron desde “afuera”, sino como actores que desarrollaron estrategias de supervivencia y de la reproducción creativa de su tradición cultural” (Báez- Jorge, 2008, 18). Con base en lo que hemos comentado en el presente párrafo Johanna Broda propone entender el sincretismo “como la reelaboración simbólica de creencias, prácticas y formas culturales, lo cual acontece por lo general en un contexto de dominio y de la imposición por la fuerza” (Broda, 2009: 9).

No obstante, esta autora explica que estos procesos hegemónicos y de sincretismo cultural y religioso ya se percibían desde la época prehispánica, y sin embargo fue a partir de la Colonia²⁴ cuando surge un nuevo sincretismo cultural, ideológico y religioso que incidió en la configuración de las cosmovisiones mesoamericanas. Tanto Félix Báez (1988) como John Thompson (1998) explican que a raíz de la conquista de México en el siglo XVI, en la actualidad podemos observar un cúmulo de tradiciones y herencias culturales que hasta cierto punto son resultado de un largo y brutal proceso de conflicto cultural, donde muchas de las prácticas y creencias de los pueblos mesoamericanos fueron oprimidas, estigmatizadas, negadas y destruidas a la vez que se imponían los valores y creencias de los colonizadores.

Sin embargo, como bien apunta Johanna Broda (2009), diferentes elementos culturales de tradición mesoamericana han resistido, a través de la reinterpretación simbólica por parte de los pueblos indígenas de México, los embates de los procesos hegemónicos (de la iglesia y del Estado Nación) hasta nuestros días.²⁵ De

que ha influido en la continua reformulación de la memoria colectiva y la identidad comunitaria. Estos procesos no se pueden abstraer de la inserción de las comunidades indígenas en estructuras políticas marcadas por la desigualdad y la opresión étnica, cultural y religiosa a lo largo de la Colonia, la Independencia y hasta nuestros días” (Broda, 2014: 6).

²⁴ Félix Báez Jorge (1998) comenta que la colonia es conceptualizada “a partir de la dialéctica de la colonización con sus secuelas de asimetría social, reinterpretación simbólica y resistencia a la religión oficial” (citado en Broda, 2009: 8).

²⁵ Ejemplo de esto son ciertos elementos aún presentes en el ritual matrimonial practicado en distintos pueblos indígenas de México.

manera similar, Félix Báez-Jorge comenta que actualmente “numerosas concepciones arcaicas se conservan en las cosmogonías de las comunidades indias de México expresando especial significación en los ámbitos rituales e ideológicos de su religiosidad popular, particularmente en los asociados a la propiciación de la fertilidad agraria, la salud, el nacimiento, [el matrimonio y la muerte]” (Báez-Jorge, 1988: 24).

No obstante, Alfredo López Austin explica que es importante tener en cuenta que aunque en la actualidad podemos percibir distintas prácticas, elementos y cosmovisiones de raíz mesoamericana que continúan reproduciéndose en distintos contextos socioculturales, estas prácticas culturales y religiones indígenas “no son, evidentemente, una mera versión [directa e ininterrumpida] del pensamiento y de las prácticas prehispánicas; pero pese a la fuerte influencia del cristianismo, forman parte de la antigua tradición mesoamericana” (López, 1994: 11). Es por esto que Johanna Broda insiste en “profundizar en el estudio de la implantación de la religión oficial católica y la activa reinterpretación que las comunidades mesoamericanas han hecho de ella a partir de sus antiguas cosmovisiones” (Broda, 2009: 7)

En el presente apartado nos enfocaremos en describir la manera en que se fueron gestando históricamente las características que configuran el actual ritual matrimonial en diferentes pueblos indígenas de México. Así también nos interesa dar cuenta de los elementos de tradición mesoamericana que han pervivido hasta nuestros días y cómo a partir de la Colonia, con la imposición del catolicismo como religión oficial y más tarde a mediados del siglo XIX con las Leyes de Reforma, surgen nuevos sujetos, objetos, tiempos y espacios que se integran de manera dinámica en la realización de las prácticas y tradiciones matrimoniales de diversos pueblos de México.

2. 2 Contexto mesoamericano

Una de las inquietudes que surgieron en el transcurso de nuestra investigación y que se fundamentan en lo registrado en el trabajo de campo en San Carlos Yautepec, consistió en discernir las implicaciones sociales, culturales e ideológicas que tuvo la noción del matrimonio entre los antiguos mesoamericanos. Es por esto que en el presente apartado trataremos de responder, *grosso modo*, a estas interrogantes.

Como indica Mercedes de la Garza (2003), el matrimonio indígena ha significado, tanto en el pasado como en el presente, el inicio de una nueva etapa, de una nueva vida. Se refiere a “un cambio en la condición ontológica y social” (Ibídem: 33) de las personas que enfrentan este proceso, pues esta nueva categoría requiere la adopción de nuevas conductas y responsabilidades sociales.

Además, cabe señalar que en la época precolombina el matrimonio constituía una herramienta de control y cohesión social muy importante, pues a través de éste los antiguos nobles indígenas mantenían y concentraban el poder en sus linajes reales (Kuthy, 2003; Herman, 2006). Otro factor de singular importancia eran las alianzas matrimoniales, pues al crearse “lazos políticos entre reinos vecinos” (de la Garza, 2003: 36) era posible resolver conflictos entre grupos culturales o familias, fortalecer las relaciones sociales y consolidar el poder. No obstante, un elemento trascendental que compartían los antiguos mesoamericanos era la idea de un origen divino y una familia fundadora de arcaicos pueblos y linajes a través del matrimonio.

En el complejo ámbito del mundo mesoamericano, Mercedes de la Garza define al matrimonio indígena como una institución que rige la transmisión y continuidad de la vida y que permite a los seres humanos cumplir con una misión esencial: “mantener la vida de los dioses” (Ibídem: 37). Esta autora comenta que, en el caso de los antiguos mayas, el matrimonio fue un importante rito pues simbolizaba el origen divino de la vida. Este pensamiento se puede percibir en distintas representaciones que diversos pueblos mesoamericanos dejaron plasmadas, a manera de textos, en documentos pictográficos comúnmente

denominados como códices, donde dieron cuenta de su historia, cosmovisión y ritualidad.²⁶

Lo anterior se puede percibir en distintos relatos donde se narra el origen mítico de pueblos y linajes, cuyos primeros moradores y fundadores nacen, por intervención divina, de cerros, cuevas, piedras, templos, valles, ríos, árboles, del cielo o de las nubes (Jiménez, 2015; Herman, 2006). Al igual que Mercedes de la Garza (2003), Eduardo Matos (2003) comenta que en Mesoamérica se creía en el origen divino de la vida, pues dentro de la cosmovisión indígena se pensaba que los cerros y montañas se podían embarazar y que las cuevas podían tener el carácter de matriz.

Los códices son una fuente muy importante para aproximarnos a esta cosmovisión, además dan cuenta de los sujetos y objetos que participan del ritual matrimonial. En este tenor, en la lámina 5 de la segunda parte del código *Nuttall*, se representa la unión matrimonial de dos personajes: uno masculino, el señor 8 Viento, *Águila de Pedernales*, y el otro femenino, la *Señora 10 Venado, Quechquémitl de Jaguar*. En dicha lámina se representa tanto la fundación del señorío de Suchixtlán como del linaje de 8 Viento, *Águila de Pedernales*, quien fue el gran fundador o ancestro de numerosos linajes mixtecos. A este personaje se le representa sentado frente a la *Señora 10 Venado, Quechquémitl de Jaguar*, en medio de ambos se perciben una serie de objetos rituales como una vasija con pulque “que tiene soportes de cabeza de serpiente” además están sentados sobre pequeños banquillos que representan “la palabra *tayu*, ‘asiento’, ‘trono’ y ‘pueblo’” (Hermann, 2006: 22 y 23).

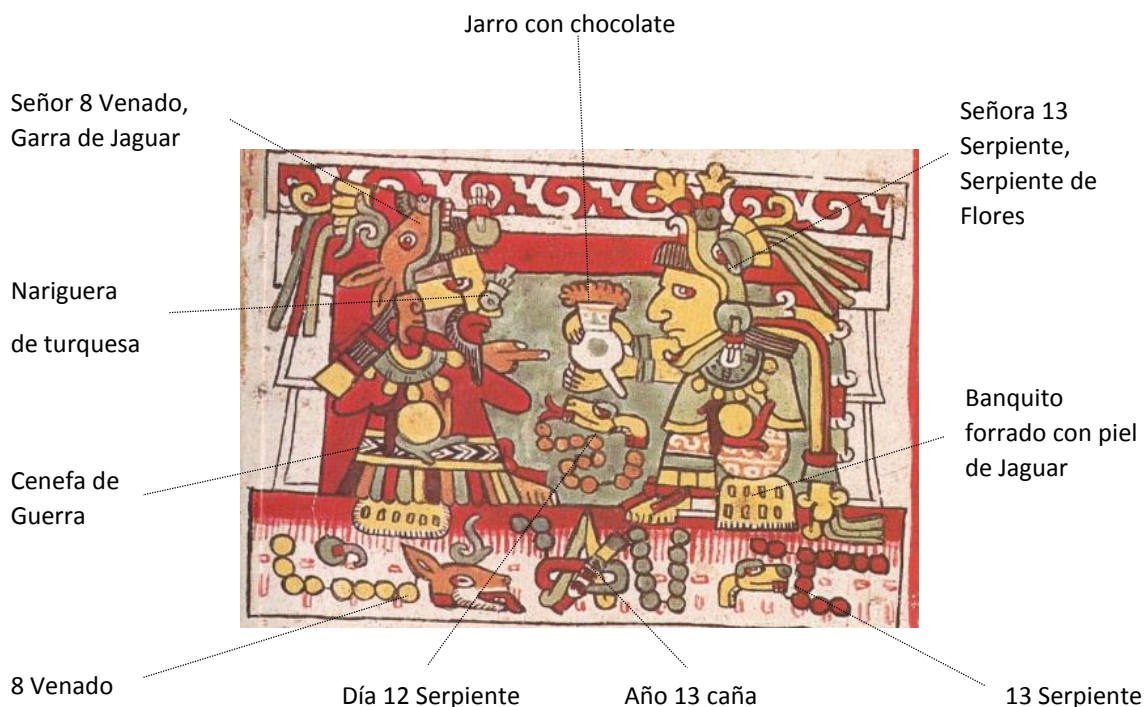
²⁶ Según me explicó Vladimir Jiménez Cabrera (doctorante del doctorado en estudios mesoamericanos en la UNAM) es posible clasificar a los códices de 2 maneras. Por una parte tenemos a los “códices mánticos” que remiten a un origen mítico, divino, sagrado, y son de naturaleza adivinatoria, calendárico-religioso. Ejemplo de estos son los Códices *Borgia*, *Borbónico* y *Vindobonensis*. Y por otra los “códices históricos” que son de carácter genealógico, por ejemplo los códices mixtecos *Bodley*, *Becker*, *Selden* y *Nuttall*. No obstante podemos decir que en cierto grado en algunos códices se combinan estas dos perspectivas, es decir, contienen una sección mántica e histórica-genealógica como es el caso del *Código Vindobonensis*.



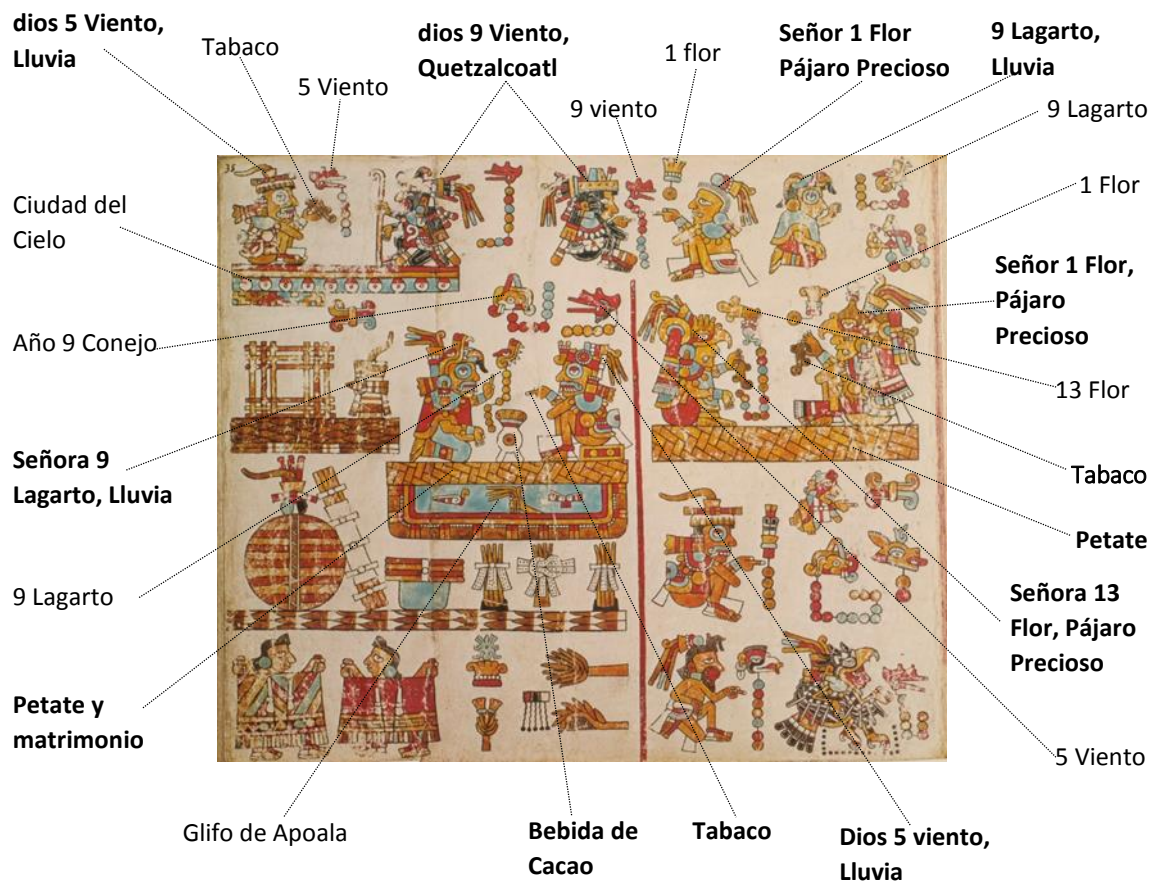
También en la lámina 26 de la segunda parte del *códice Nuttall*,²⁷ de acuerdo con Manuel A. Herman (2006), se muestra el primer matrimonio del *Señor 8 Venado*, *Garra de Jaguar*, con la *Señora 13 Serpiente*, *Serpiente de Flores*, quien le ofrece un jarro con chocolate. Ambos aparecen sentados frente a frente sobre asientos forrados con piel de jaguar.²⁸

²⁷De acuerdo con Herman (2006) el *códice Nuttall* es uno de los seis códices mixtecos de tradición prehispánica que sobrevivieron a la conquista española. El nombre con que se les conoce a los otros son: Vindobonensis, Bodley, Selden, Colombino y Becker 1. Según el investigador, este conjunto de códices pertenecen al “único corpus de libros prehispánicos que registra acontecimientos de carácter político, genealógico, militar, religioso, incluso mitológico” (Ibídem: 6). El tema central narrado en dichos códices tiene que ver con eventos históricos y genealógicos (y mitológico-rituales en el caso del Vindobonensis) de la Mixteca Alta oaxaqueña.

²⁸Según el autor “esta forma de representar el matrimonio es una convención muy común en los códices mixtecos. Los asientos forrados con piel de jaguar, o tayudzoñecuiñe, son una indicación de su alto estatus social” (Ibídem: 16).



Por otra parte en el código *Vindobonensis*, cuya parte anversa constituye “todo un magnifico relato acerca de los orígenes del mundo mixteco” (Ibídem: 7) y, según Maarten Jansen, describe “el origen del mundo, el nacimiento de los dioses y el inicio de las dinastías mixtecas (ñuu dzau) de Yuta Tnoho (Santiago Apoala)” (citada en Noguez, 2006), se narra, según Hermann y Libura (2007), en la lámina 35 el arreglo matrimonial de la doncella Nueve Lagarto, Lluvia, por parte de su padre el Señor Uno Flor, Pájaro Precioso y el dios Nueve viento, Quetzalcoatl. Éste último, a raíz de dicha reunión, parte hacia Ciudad del Cielo para fungir como mediador ante el dios Cinco Viento Lluvia, y hacerle saber la solicitud del Señor Uno Flor, Pájaro Precioso: que se uniera en matrimonio con su hija. De esta manera con la unión matrimonial de la señora Nueve Lagarto, Lluvia, y el Dios Cinco Viento, Lluvia, se funda, en el año nueve conejo, el antiguo señorío y linaje de Apoala que persiste hasta nuestros días en lo que actualmente es la región de la Mixteca Alta de Oaxaca. Al respecto dichos autores explican lo siguiente:



El señor Uno Flor, Pájaro Precioso, y la Señora Trece Flor, Pájaro Precioso, aparecen *sentados en un petate frente a frente*. Los dos, ricamente ataviados, *esparcen tabaco*. El diente que sobresale de sus bocas indica que se trata de ancianos venerables o, simplemente, de antepasados. Este matrimonio tuvo una hija, Nueve Lagarto, Lluvia. Su padre, Uno Flor, y el dios Nueve Viento, Quetzalcoatl, sostuvieron una plática [para arreglar su matrimonio con el señor Cinco Viento, Lluvia]. Como resultado de esta reunión Quetzalcoatl visitó Ciudad del Cielo para entrevistarse con el dios Cinco Viento, Lluvia, que lo saludó ofrendando tabaco. [...] Cinco Viento y Nueve Lagarto aparecen sentados [frente a frente] sobre un petate extendido sobre el glifo de Apoala;²⁹ así se indica que fueron la pareja fundadora del

²⁹ Respecto al glifo de Apoala los autores comentan que “se aprecia un río con una mano sumergida en el agua que sostiene un manojo de plumas, símbolo de linaje. Este nombre se lee *Yuta Tnoho* o *YutsaTo’ón* “Río de los Linajes” (Ibídem: 37)

linaje de este lugar. Entre ellos hay una olla de cacao, bebida frecuente en las ceremonias nupciales [...] Cinco Viento y Nueve Lagarto, señores de Apoala, se sentaron frente a frente y empezaron a ofrendar tabaco: iniciaban así un nuevo acto de creación (Hermann y Libura, 2007: 36).³⁰

Con base en los ejemplos de los códices acá mostrados podemos percibir una serie de objetos de uso ritual, tales como los banquitos o 'tayu' (asiento, trono y pueblo) donde se sientan los personajes que contraen matrimonio; los recipientes ornamentados que contienen pulque o chocolate; los petates o esteras sobre los que se sientan; los atuendos que visten y que dan cuenta de su estatus social y del significado de este momento; las ofrendas de tabaco que esparcen. Además, la forma en que se representa la disposición de dichos objetos y la postura de los que contraen matrimonio, sentados frente a frente y simbolizando el acto de creación, es de suma importancia, pues permite interpretar el sentido y significado que tenía este acto entre los antiguos mesoamericanos.

Así también, es posible interpretar la realización de arreglos matrimoniales entre deidades y la importancia de la mediación en la solicitud del matrimonio, como lo describen Hermann y Libura (2007) en el códice *Vindobonensis* en el caso del dios Nueve Viento Quetzalcoatl. Es importante resaltar la relevancia del elemento femenino y masculino en los actos de creación a través del matrimonio, pues como pareja fundadora cumplen con "la hazaña de crear, ordenar y dotar de fuerza al mundo" (Ibídem: 35).

Respecto al simbolismo, significado y función de la música, el canto y la danza dentro del ritual matrimonial mesoamericano, nos percatamos que en la interpretación de los códices hecha por los especialistas acá presentados no se aborda este tema. Es por esto que nos preguntamos qué significado tenían estos elementos dentro del pensamiento mesoamericano. Para tratar de responder esta

³⁰ Un dato de gran importancia que explican los autores es que los dos gobernantes de Apoala "llevan la máscara del dios de la lluvia, que se distingue por tener dientes alargados y anillos de turquesa entorno de los ojos que indican su sobrenombre: Lluvia" (ibid).

interrogante indagaremos en lo que ellos mismos nos dejaron en relación con la música.

La música, al igual que la vida, en la cosmovisión mesoamericana tenía un origen sagrado. Por ejemplo, Miguel León-Portilla (2007) explica que en el universo cultural de los antiguos nahuas se pensaba que la música fue traída a la tierra por Ehécatl, dios del viento, como un regalo divino. Esta idea de la música como elemento numinoso y ritual es posible percibirla, según comenta este autor, en distintos códices de origen prehispánico como son los mayas, mixtecos y nahuas, donde es común que se representen personajes tocando flautas, sonajas, carapachos de tortuga, caracoles y tambores (León-Portilla, 2007: 14).

Por ejemplo, en los códices mixtecos, que en su mayoría son de contenido histórico-genealógico, además de representarse escenas relacionadas con la celebración de matrimonios se contemplan otras ceremonias en las que se perciben “músicos ejecutando instrumentos”. En el código *Vindobonensis*, cuyo contenido alude a un origen mítico, divino y sagrado, se ilustra en diversas láminas a músicos tañedores de caracoles y flautas, donde además se percibe, de acuerdo con León-Portilla, a Quetzalcoatl como uno de los inventores de la música.

También Gonzalo Sánchez (2009) explica que en ese mismo código se representa al dios Nueve Viento quien es la versión mixteca de Ehécatl, cuyo nombre en esta lengua es *ÑuhuTachi*, que significa viento sagrado, cuyas virtudes es ser *escribano, sacerdote, músico y cantor*. De acuerdo con este autor, en la lámina 24 de dicho código se relata que este personaje preside una ceremonia con ingesta de hongos alucinógenos, y toca un ludidor (una especie de güiro hecho con hueso) sobre un cráneo, utilizado como resonador, a la vez que interpreta cantos rituales (Sánchez, 2009: 69).

Miguel León-Portilla (1999: 10) expone que tanto en el código *Borgia* como en el *Borbónico* se representa a *Xochiquetzal (flor preciosa)* y *Xochipilli (príncipe de las flores)*, deidades relacionadas con la música, el canto y la danza en el antiguo mundo nahua, tocando instrumentos musicales. Ambas deidades tuvieron como nombre calendárico a *Macuilxochitl*, el del día 5 flor. En el código *Borgia*

Xochiquetzal toca una sonaja y un carapacho de tortuga mientras que *Xochipilli*, frente a esta, tañe un atabal (ver imagen 1). En el Borbónico él preside la cuarta trecena de días con el signo 1-flor. De su boca salen las vírgulas de la palabra: la más grande con el remate en flor, simboliza el canto. En la tercera decimonona, con el signo 1-Ágila aparece *Xochiquetzal* en su trono de flores preciosas y de su boca brotan dos flores, que simbolizan “la palabra que con ritmo se entona” (ver imagen 2).

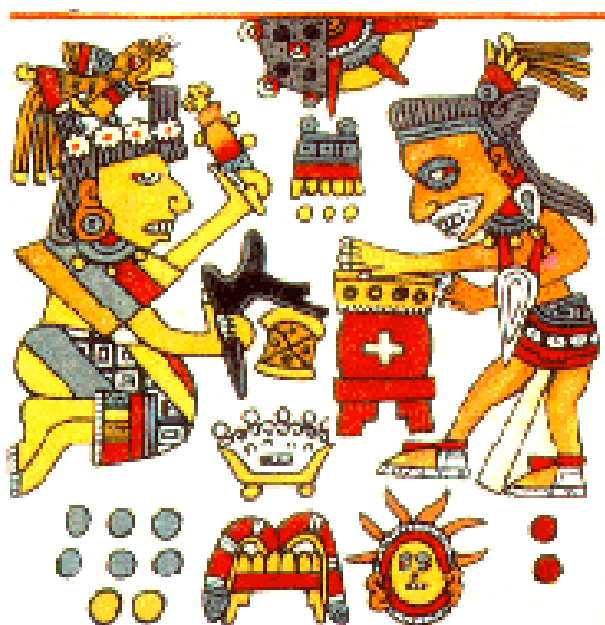


Imagen 1. Xochiquetzal y Xochipilli, Códice Borgia.

María Eugenia Jurado (2011) señala que en la lámina 4 de este códice se plasma la síntesis de la concepción musical mexicana, pues además de encontrarse el dios Huehucóyotl tocando una sonaja y bailando, también aparece Xochipilli tañendo un huéhuetl y entonando un canto, como lo muestra la voluta florida que emerge de su boca (León-Portilla, 2007). Donde la tortuga de oro, ubicada al centro y en la parte inferior de la lámina, representa el emblema de los instrumentos musicales (Guzmán y Nava, 1984, citado en Jurado, 2011: 44) (ver imagen 3).



Imagen 2. Xochiquetzal, “la de flores y plumas preciosas” ejecuta “la palabra que con ritmo se entona”. Códice Borbónico, IXI.

Imagen 3. Xochipilli toca un huéhuetl y canta, mientras el dios Huehucóyotl baila y toca una sonaja. Códice Borbónico, IV.

Con esta breve indagación podemos percibir la importancia de la música, el canto y la danza en el antiguo mundo mesoamericano. Dichas expresiones, de origen divino, regalo de los dioses, permitían la comunicación de los hombres con sus divinidades. Es interesante notar en las representaciones de los códices la sacralidad de estos elementos (música, canto y danza) pues son los mismos dioses quienes tañen instrumentos musicales, quienes danzan y de sus bocas emerge xóchitl- cuícatl (flor y canto) es decir, la palabra florida, que de acuerdo con León-Portilla (2007) se representa por las volutas o vírgulas de la palabra con flores en sus orillas, que es el signo glífico de la palabra transformada en canto.³¹

Con base en lo descrito en los párrafos anteriores podemos inferir que la música, el canto y la danza seguramente tuvieron un papel de gran significado

³¹ Para tener más referencias sobre el significado de la flor como elemento sagrado y en estrecha relación con el canto, la música, la danza, la poesía, el arte, la belleza y en general con la visión de mundo de los antiguos nahuas véase los artículos “la música en la literatura náhuatl” y “universo de flores: la palabra de Mesoamérica” ambos de Miguel León-Portilla. También puede verse “Xochipitzahua, flor menudita...” de María Eugenia Jurado Barranco (2005).

dentro de los rituales matrimoniales precolombinos, pues el hecho de constituir parte fundamental en diversas ocasiones festivas y rituales y al ser elementos centrales en la cosmovisión mesoamericana nos permite realizar esta hipótesis.

Quizá las fuentes donde se puede tener más información sobre los sujetos, objetos, tiempos, espacios y significados del ritual matrimonial mesoamericano, son los escritos de los cronistas e historiadores de los primeros siglos después de la conquista de nuestro país. Por ejemplo, Fray Toribio de Benavente Motolinía, quien fue uno de los primeros evangelizadores llegados a la Nueva España, percibió varias clases de uniones matrimoniales entre los indígenas mesoamericanos como es el caso del matrimonio celebrado entre la nobleza *pipiltin*, *pipilzin* o *pilli* (Figueras, 2005) y el realizado entre los *macehuales* o gente del pueblo.

Motolinía describió que las ceremonias matrimoniales de la nobleza comenzaban con la petición de la mujer por parte de las *cihuatlaque* o *casamenteras*, quienes llevaban la embajada a casa de los padres de la joven.³² Estas mediadoras asistían en varias ocasiones a pedir el consentimiento de matrimonio, pues los padres de la joven no daban su aprobación en la primera visita.³³ Pasados unos días volvían a casa de los padres de la doncella y les rogaban con fervor que consintieran en el matrimonio y aceptaran su embajada, ante lo que estos respondían que platicarían con su hija y familiares sobre esta propuesta. (Motolinía, T. II, 5, citado en O’Gorman, 1989: 541).

Una vez que los padres de la joven llegaban a un acuerdo y convenían en que el matrimonio se realizara enviaban la respuesta con sus parientes *cihuatlaque* a la familia del mancebo. “Luego, el novio escuchaba los discursos de sus padres y la novia los de los suyos” (Dehouve 2003: 80). Motolinía relata que el día de la boda la familia del novio enviaba personas para que trajeran a la novia de su casa: “en

³² De acuerdo con Motolinía Las *cihuatlaque* eran ancianas honradas y respetadas que podían ser familiares del novio o de la novia según la ocasión.

³³ Al respecto Motolinía comenta que “con buen razonamiento y plática bien ordenada, [los padres de la novia] respondían la primera vez excusándose y dando causas y razones para ello porque así era costumbre, aunque su voluntad estuviera muy propuesta y deseosa que viniese en efecto su petición y casamiento” (Motolinía, T. II, 5, citado en O’Gorman, 1989: 541).

algunas partes traíanla a cuestras, y si era señora e había de ir lejos, llevanla en una litera” (Motolinía, T. II, 5, citado en O’Gorman, 1989: 541).

Estando la joven cerca de la casa del novio, este salía a recibirla a la puerta con un incensario para que ambos se incensaran. Luego, el joven tomaba de la mano a la doncella y la conducía hacia su aposento, mientras las personas los acompañaban en este transcurso con bailes y cantos, y al llegar a la casa estos se quedaban en el patio a la vez que los novios entraban. Luego las casamenteras:

Asentaban los novios en su petlatl o estera nueva delante del fuego; allí les ataban las mantas la del uno con la del otro, y él da a ella unas vestiduras de mujer, y ella daba a él otras de varón, y traída la comida, el esposo da de comer con su mano a su esposa y ella ansimesmo da de comer a él con su mano (Motolinía, T. II, 5, citado en O’Gorman, 1989: 541 y 542).

Por otra parte, el matrimonio celebrado entre los *macehuales*, de acuerdo con este cronista, se realizaba de manera diferente, pues *“los que no tienen costilla [caudal o dinero que se ahorra] ni posibilidad, no hacen todas las cerimonias ni llaman tantos”* (O’Gorman, 1989: 543). Unos comenzaban a vivir juntos antes de dar el consentimiento matrimonial, en ocasiones el hombre vivía con la mujer el tiempo suficiente para reunir lo necesario para el gasto de la boda. “Otros se “ayuntaban” sin el consentimiento de los padres, según la costumbre que más tarde se llamaría el “robo” [...] Después de cierto tiempo, pedían perdón a sus padres y celebraban una fiesta”³⁴ (Motolinía 1971, T. II: 569-570, citado en Dehouve 2003: 81).

³⁴ Ante esta situación Motolinía comenta que el varón iba a ver a los padres de la mujer y les decía “yo digo mi culpa, y conozco que os he ofendido en me haber casado y tomado vuestra hija sin os haber dado parte, y hemos errado en nos haber ayuntado sin vuestra licencia y consentimiento; si agora sois contentos que hagamos la solemnidad e cerimonias de casados, vedlo, y si no, veis aquí a vuestra hija; también pienso que estaréis maravillados de haberos faltado a vuestra hija; mas de consentimiento de ambos nos ayuntamos como casados, y agora queremos trabajar de vivir bien, y de buscar que tengamos de comer y criar nuestros hijos; rogamos os nos perdonéis y consistáis en esto”. Ante esta solicitud los padres de la novia respondían que “tenían por bien que pasase el matrimonio, y que desde adelante fuesen buenos” (Motolinía, T. II, 5, citado en O’Gorman, 1989: 541 y 543).

Respecto a la música y lírica, Amparo Sevilla (1983) advierte que Motolinía hace referencia a un *Netotiliztli* o baile que se realizó después de la comida que tuvo lugar dentro de la primera celebración de un matrimonio cristiano realizado en la Nueva España. Sin embargo, aunque Motolinía menciona el uso de cantos y bailes en el ritual matrimonial mesoamericano, la información que proporciona es poco detallada y no permite comprender la importancia de estos elementos para el desarrollo del ritual.

Por su parte, fray Bernardino de Sahagún (2006: 346-350) en su obra “Historia General de las Cosas de la Nueva España”, ilustró la manera en que los indígenas del Altiplano Central celebraban el matrimonio. El proceso matrimonial comenzaba cuando los familiares del novio se reunían para elegir a una doncella y pedirla a sus padres mediante la intervención de las casamenteras o *titici*, quienes después de varias visitas conseguían su aprobación. Los preparativos comenzaban tres días antes de la boda, periodo en el que se reunían los utensilios e ingredientes necesarios para el desarrollo de esta fiesta como son: las ollas para cocer el maíz, cacao molido, flores, platos, vasos, cañas de humo, *chiquihuites*, petates, la preparación de tamales y el *molli*.

En la mañana del día de la boda se repartía una bebida de cacao; luego, llegado el medio día, se hacía una comida donde se ofrecían regalos, tales como mantas, maíz y cañas de perfume. Por la tarde, los viejos y viejas daban consejos a la novia quien se encontraba hincada sobre un petate. Al caer la noche llegaban los parientes del novio por ella llevándola a costas a casa de su marido, donde eran recibidos por la madre de éste. Luego las casamenteras ataban la manta del novio al huipil de la novia, les daban tamales y mole y después los metían a una recámara donde estarían por cuatro días, una vez terminada esta penitencia los esposos volvían a recibir consejos.

Luego de revisar el importante apartado que este cronista dedica a la celebración del matrimonio, concuerdo con Amparo Sevilla (1983) en que no hace referencia alguna a la presencia e importancia de la música, lírica o danza para el desarrollo de este ritual.

Otro personaje que dio cuenta de las costumbres matrimoniales entre los indígenas habitantes del centro y suroeste de México, fue el fraile agustino Manuel Pérez, quien, de acuerdo con Danièle Dehouve (2003), describía en su “*farol indiano y guía de curas de indios*”, redactado a principios del siglo XVIII, varias formas de petición de la mujer. La primera de estas es la denominada como el “*servicio de la novia*”, que consistía en el trabajo que realizaba el novio en casa de los padres de la novia una vez que estos le habían concedido el permiso.³⁵

La segunda manera de pedir a la novia documentada por fray Manuel Pérez, es la denominada como “*regalo de pan*”, que típicamente se realizaba en la ciudad de México y se caracterizaba porque los *casamenteros* o *huehuechiuhque* asistían a la casa del padre de la novia con una serie de presentes que repartían a todos sus parientes que presenciaban la ceremonia. Al respecto comenta que: “los viejos a quienes llaman *huehuechiuhque*, que quiere decir *factores* o *casamenteros*, van en casa del padre de la novia con una fuente de pasteles, viscochos y vino, aquello se reparte entre todos los parientes de la novia, que ya están citados” (Pérez 1713: 158, citado en Dehouve 3003: 87).³⁶

Con base en los datos que nos presenta Dehouve sobre el escrito de este clérigo, no percibimos mención alguna a la presencia de la música y lírica como parte importante para el desarrollo de este ritual.

Como hemos podido observar en el presente apartado, las referencias sobre la función y significado de la música y lírica, y sobre los espacios y tiempos en que se representan dentro del ritual matrimonial, son muy pocas y limitadas en los escritos de los cronistas de la Nueva España, y son inexistentes en los trabajos de investigación sobre los códices que acá presentamos.

³⁵Este ritual fue observado por fray Manuel Pérez en la región de la tierra caliente, región comprendida “entre la ciudad de México y el Océano Pacífico, que cubre parte de los estados actuales de Morelos, Puebla y Guerrero” (Dehouve, 2003: 86).

³⁶Importante es mencionar que semejante a lo ya descrito por Motolinía desde el siglo XVI, fray Manuel Pérez, casi dos siglos después, menciona una tercera forma de contraer matrimonio a la cual denominaba como el “rpto”.

Una vez que hemos descrito los sentidos y significados del matrimonio entre los antiguos mesoamericanos, así como los sujetos, objetos, tiempos y espacios que lo conforman, daremos paso a un nuevo contexto histórico social: la Colonia, donde analizaremos la manera en que se integraron nuevos sujetos, objetos, tiempos y espacios al ritual matrimonial de los pueblos indígenas de México.

2.3 El contexto Colonial

En este apartado daremos cuenta cómo en este periodo de la historia se da un proceso de choque cultural entre las ideologías y procesos que conformaban las prácticas matrimoniales de los conquistadores, fundamentadas en gran medida en las ideas religiosas de la iglesia católica, respecto a las prácticas matrimoniales de los pueblos mesoamericanos. Dicho proceso se dio en un ambiente de violencia e imposición, donde la iglesia católica desarrolló una serie de estrategias para tratar de imponer su ideología sobre los distintos pueblos colonizados de la Nueva España, pues al término del primer siglo de evangelización buscó sistemáticamente hacer coincidir las etapas matrimoniales indígenas y católicas (aprovechando ciertas similitudes en el desarrollo de ambos rituales) con el propósito de crear una sola práctica matrimonial, y de esta manera, con el tiempo, imponer su propia concepción de matrimonio.

Por esta razón creemos pertinente indagar brevemente sobre los contextos sociales e históricos en que se configuraron los principios, normas y convenciones que determinaron lo que debía ser un matrimonio para considerarse válido según la ideología de la iglesia católica.

En este sentido, ya desde el siglo XII la iglesia católica, de acuerdo con Pierre Ragon (2003), había emitido las condiciones que determinarían en el futuro la validez del matrimonio cristiano, pues lo definía como: “la unión marital de un hombre y una mujer entre personas legítimas que mantienen una vida en común” (Patrología Latina: 192, 910, citado en Ragon, 2003: 57). De manera similar, por el

siglo XIII Alfonso X “el sabio”, rey de León y Castilla, en “Las Siete Partidas” definía el matrimonio como:

[El] ayuntamiento de marido y de mujer hecho con tal intención de vivir siempre en uno, y de no separarse, guardando lealmente cada uno de ellos al otro, y no ayuntándose el varón a otra mujer, ni ella a otro varón, viviendo ambos dos (Alfonso X, 1992, Partida IV, Tít. II, ley I: 277, citado en Figueras, 2003: 55).³⁷

Sin embargo, no fue sino hasta la celebración del Concilio de Trento, realizado de 1545 a 1563, donde la iglesia católica, a través del decreto Tametsi,³⁸ definió las características primordiales que debían regular el matrimonio cristiano. De esta manera, en dicho Concilio se estableció que: “el matrimonio era un sacramento; que necesitaba contar con el libre consentimiento de las partes; que debía celebrarse in facie ecclesiae –en presencia de un párroco o sacerdote-; ante testigos y después de tres amonestaciones públicas en días de fiesta mayor” (Latasa, 2005: 238). De igual manera María Luisa Candau comenta que a través de este Concilio se establecieron “las bases del matrimonio católico [que promulgaba] una sociedad monógama e indisoluble y una “sociedad” válida únicamente a raíz de las ceremonias de palabras de presente constituida a la “faz de la iglesia” (Candau, 2009: 3).

Como pudimos observar en los párrafos anteriores, los elementos, reglas y convenciones que según las leyes de la iglesia católica se debían considerar para reconocer a un matrimonio como *legítimo y verdadero*, implicaba que este debía ser monógamo, indisoluble y heterosexual (Ragon, 2003), “con ciertos impedimentos de consanguinidad y afinidad” (Dehouve, 2003: 92), donde el mutuo consentimiento de los esposos era un factor de suma importancia, pues “el libre consentimiento de

³⁷ Tanto la definición de matrimonio expedida en la Patrologia Latina (Ragon 2003) como en Las Siete Partidas de Alfonso X “el sabio” daban cuenta de las características que en adelante regirían la concepción de matrimonio adoptada por la iglesia católica y reforzada en el Concilio de Trento. Es decir, debía ser monógamo, heterosexual, indisoluble y entre personas legítimas.

³⁸ Aprobado el 11 de noviembre de 1563 en la sesión XXIV del Concilio de Trento (Usunáriz, 2005).

los contrayentes es el único requisito necesario para hacer válido el matrimonio y conferirle valor sacramental” (Cristellon, 2005: 188).

2.3.1 El ritual matrimonial mesoamericano y el ritual religioso cristiano

Autores como Estrella Figueras (2003), Danièle Dehouve (2003), y Pierre Ragon (2003) comentan que el matrimonio en Mesoamérica es un tema que desde la época colonial llamó la atención de los misioneros venidos a la Nueva España, quienes en principio se propusieron cristianizar las prácticas matrimoniales de los diferentes grupos indígenas que habitaban el nuevo mundo. De esta manera uno de los principales debates generados en la iglesia durante el siglo XVI era determinar, desde su propia concepción hegemónica, si el matrimonio practicado por los indígenas mesoamericanos era legítimo y verdadero, es decir, si cumplía con ciertos requisitos esenciales como la inexistencia de impedimentos, el consentimiento mutuo y la indisolubilidad del matrimonio (Dehouve, 2003; Ragon, 2003; Latasa, 2005; Candau, 2009).

Sin duda, la aplicación de los cánones de la religión católica por parte de los misioneros implicó un gran impacto dentro de las costumbres matrimoniales de los grupos indígenas mesoamericanos, quienes en el caso de la nobleza o “*pipiltin, pipilzin o pilli*” de las sociedades nahua-mexica (Figueras, 2003) presentaban casos de “poligamia, de disolución [del matrimonio] y reglas propias de formar uniones conyugales” (Dehouve, 2003: 92).³⁹

No obstante, la iglesia católica sabiendo de estas prácticas tan arraigadas dentro de la sociedad mesoamericana y siendo consciente que con su prohibición no lograría la total “conversión de los infieles”, implementó medidas “tolerantes”. Es

³⁹Por ejemplo, era permitida la unión matrimonial entre tío y sobrina, primos hermanos, cuñados, y entre suegros y nuera o yerno. Prácticas que eran prohibidas en España por el derecho canónico al considerarse incestuosas e inmorales (Dehouve, 2003; Ragon, 2003). Además, el hombre perteneciente a la nobleza podía tener muchas mujeres, es decir, dentro de las élites mesoamericanas era permitida y legitimada la poligamia (Figueras, 2003). La disolución del matrimonio en la sociedad mesoamericana se podía dar en los siguientes casos: por cometerse adulterio, por mal trato, porque los esposos “no hacían vida en uno” o cuando el esposo andaba con otras mujeres, que en este caso los padres de la esposa “quitábansela y casábanla con otro” (Relación de Michoacán, 1541: cap. XV, 213, en Tudela, 2012).

por esto que antes de emprender cualquier acción, los misioneros se dieron al estudio de las prácticas indígenas del matrimonio lo cual les llevó a la revisión de su propia tradición teológica y canónica (Ragon, 2003). Pierre Ragon comenta que este proceso reflexivo y de observación duró alrededor de 15 años y culminó con la publicación de la “*bull*a *Altitudo divini consilli*” decretada en Roma, de acuerdo con Paulo Suess (1992), por el Papa Paulo III (1534- 1549) el primero de junio de 1537.

En dicha declaratoria el Papa Paulo III reconocía la validez de las uniones prehispánicas, y, no obstante, con el propósito de fomentar la monogamia, exhortaba y recomendaba a todos los “hermanos obispos de la india Occidental y Meridional” (Suess, 1992) que sólo se bendijera y reconociera el primer matrimonio de los indígenas, con lo que el hombre, una vez bautizado, debía separarse de sus esposas eligiendo a alguna de estas para formar el matrimonio cristiano (Ragon, 2003).⁴⁰ En palabras de Paulo III:

Aquellos que, antes de su conversión, conforme a sus costumbres, tenían varias mujeres y no recuerdan cuál de ellas tomaron primera, una vez convertidos a la fe, quédense con una de ellas, la que quieran, y con ella contraigan matrimonio con palabras presenciales, como se acostumbra (Paulo III, 1537, citado en Suess, 1992: 135).

Danièle Dehouve (2003) explica que una de las estrategias diseñadas por la iglesia católica en su labor de “santificación” e “integración” de las prácticas y costumbres matrimoniales de los naturales del nuevo mundo fue el reconocimiento de aquellas uniones maritales celebradas bajo *derecho natural*. De esta manera, comenta Dehouve, dicha institución, a través del derecho canónico, reconocía tres

⁴⁰ Pierre Ragon comenta que el impacto de las reglas derivadas del derecho canónico se reflejó en la *disparitascultu*, regla que “permitía al conyugue recién bautizado abandonar a su pareja que se quedaba sin bautizo” (Ragon, 2003: 55). Este autor expone que los indios de Cuauhtinchán recuerdan con dolor la brutal y hasta excesiva aplicación de esta regla a sus mujeres por parte de los religiosos pues “si la mujer se bautizaba primero y su esposo no lo hacía, yo no dormía con él, sólo huía, hasta que él se bautizaba; entonces dormían juntos” (Libro de guardianes, 1995: 35, citado en Ragon, 2003: 55). En la Relación de Michoacán también se puede leer un fragmento que hace referencia a esta situación “Otros se casaron después de cristianos, siendo la una parte fieles y la otra no, y después bautizóse la otra parte, y quedáronse casados como antes” (Relación de Michoacán, 1541: cap. XV, 213, en Tudela, 2012).

clases de matrimonio: a) *el matrimonio legítimo*, que se practicaba entre los infieles no bautizados; b) *el matrimonio rato*, celebrado entre los fieles antes de la “cópula”; y c) *el matrimonio consumado*, que se realizaba después de la cópula.

Esta autora explica que *el matrimonio legítimo* fue considerado por el clero como una institución de “*derecho natural*”, puesto que el matrimonio constituye una experiencia inherente al ser humano.⁴¹ Por este motivo, Pierre Ragon (2003) destaca que la iglesia al no poder calificar como nulos los matrimonios mesoamericanos (salvo en casos de incesto como el matrimonio entre padres e hijos o entre hermanos), puesto que podían existir verdaderos matrimonios fuera de la religión católica, creó la estrategia de considerar al matrimonio como “una institución natural regida por el derecho civil antes de ser sometida al derecho canónico” (Ragon, 2003: 57).

Es importante mencionar que ante las costumbres matrimoniales realizadas entre los indios de Mesoamérica, la iglesia, de acuerdo con Danièle Dehouve (2003) y Pierre Ragon (2003), más que escandalizarse por encontrarse con el matrimonio poligámico de la nobleza, se cuestionó si éste podía ser considerado válido según la ley natural y si cumplía con ciertos requisitos esenciales, como el consentimiento mutuo, la indisolubilidad del matrimonio y la inexistencia de impedimentos (Dehouve, 2003).

En este tenor, una de las principales labores de los evangelizadores durante las primeras décadas después de su arribo a la Nueva España consistió en “analizar la conformidad de los matrimonios contraídos por los indios y santificarlos por medio del sacramento [del matrimonio]” (Dehouve, 2003: 85). Tal fue la labor emprendida por fray Toribio de Benavente o Motolinía, quien en la búsqueda de pruebas que determinaran la validez del matrimonio indígena describió en sus memoriales “las ceremonias e ritos que estos naturales de la Nueva España tenían de se copular e de contraer matrimonio” (Motolinía, T. 2, 5, citado en O’Gorman, 1989: 540).

⁴¹En este sentido, Enrique de Villalobos señala que: “el matrimonio es según la inclinación natural del hombre, y por este camino se llama derecho natural (...) por ser necesario para conservar la naturaleza humana” (Villalobos, 1628, Cap. X citado en Dehouve, 2003: 79).

De esta manera, con base en las reglas de la iglesia católica, el primer criterio que consideró Motolinía era saber si la unión matrimonial de “estos infieles naturales de la Nueva España” se daba entre legítimas personas.⁴² El segundo consistía en analizar el matrimonio indígena bajo el supuesto de una “sociedad y compañía perpetua e indisoluble”.⁴³ Y el tercero consistía en probar que entre los naturales había mutuo consentimiento y afecto conyugal, “el cual aunque no por palabras lo tenían por señales y demostraciones” (O’Gorman, 1989: 549-561).⁴⁴

De esta manera, con base en la observación de los rituales matrimoniales de algunos pueblos indígenas, fray Toribio de Benavente concluyó en la legitimidad de estas uniones matrimoniales: “Agora ya la espirencia ha enseñado por los ritos, costumbres y cerimonias de estos naturales [...] que entre ellos había legítimo y verdadero matrimonio” (Motolinía, T. 2, 5, citado en O’Gorman, 1989: 540).

Sin embargo, después de la etapa de reconocimiento del matrimonio indígena contraído antes de la llegada de los españoles, los evangelizadores durante los siglos XVII y XVIII tuvieron por objetivo “hacer coincidir las costumbres indígenas con las etapas del matrimonio cristiano” (Dehouve, 2003: 86), para esto dieron a las costumbres matrimoniales indígenas los nombres de las etapas del

⁴² Esto, de acuerdo con Danièle Dehouve (2003), se refiere a los impedimentos de matrimonio o la prohibición del incesto. En este sentido, comenta la autora, Motolinía reconoció que los indígenas aplicaban los impedimentos a personas en primer grado de consanguinidad, es decir, no se casaban padres con hijos ni entre hermanos. Sin embargo, sí se permitían los matrimonios entre primos hermanos, entre cuñados, entre suegro y nuera o suegra y yerno, lo cual no era permitido en España por la iglesia católica. No obstante, “Motolinía concluyó que los indios no siguieron la ley mosaica, ni la del evangelio, porque no las conocieron. Pero reconocieron por personas prohibidas las que el derecho natural prohíbe, es decir las consanguíneas en primer grado [...] En consecuencia, el matrimonio indio respondía al primer requisito de legitimidad” (Dehouve, 2003: 85).

⁴³ Dehouve comenta que: “Motolinía tuvo que admitir, como varios otros clérigos, que los indios se separaban con mayor facilidad que los cristianos. Sin embargo, afirmó que al casarse los esposos no tenían la intención de separarse, aunque sabían que existía esa posibilidad, por lo cual era legítimo su matrimonio” (ídem).

⁴⁴ Respecto a este tipo de consentimiento por señales Motolinía lo describe cuándo expone que en los ritos matrimoniales celebrados por los aztecas se ataba la capa y la túnica de los novios por parte de las casamenteras o *cihuatlaque*, mientras estos permanecían sentados en un “petate nuevo frente al fuego” (O’Gorman, 1989; Ragon, 2013; Dehouve, 2013). Motolinía también describe la costumbre de los p’urhépecha de mirarse fijamente a los ojos de manera prolongada como señal de consentimiento mutuo (O’Gorman, 1989; Ragon, 2003; Dehouve, 2003). Otro ejemplo es la costumbre de los mixtecos quienes en señal de mutuo consentimiento se daban las manos y “ataban sus cabellos y sus mantas” (Dehouve, 2003: 80).

matrimonio católico, distinguiendo especialmente entre los esponsales y el matrimonio (Dehouve, 2003).⁴⁵

Dehouve explica que los clérigos al percatarse que tanto el matrimonio indígena como el español consistían en un largo proceso ritual, buscaron elementos del matrimonio indio que fueran semejantes a los esponsales españoles, es decir, las costumbres precedentes al matrimonio propiamente dicho. De esta manera, el fraile agustino Manuel Pérez, en 1713, establecía la primera coincidencia entre ambas tradiciones matrimoniales: la petición de la mujer, “los indios acostumbran pedir la novia: eso se puede llamar esponsales o promesa de casamiento” (Pérez 1713, citado en Dehouve, 2003).

Con base en lo anterior la autora comenta que el rito indígena de petición de la mujer fue aprovechado por los sacerdotes para celebrar los ritos católicos de los desposorios.⁴⁶ Por último, el sacramento matrimonial denominado “velaciones o bendiciones nupciales” se celebraba en un plazo de dos meses donde “después de confesarse los novios pronunciaban las palabras de aceptación y recibían una bendición así como las arras y los anillos antes de escuchar la misa (Dehouve, 2003: 87).⁴⁷

Con base en los datos proporcionados por estos autores, podemos identificar en el contexto de la Colonia un conjunto de nuevos sujetos, objetos, tiempos y espacios, que los pueblos indígenas de nuestro país integraron, adaptaron y resignificaron, con base en su cosmovisión, ritualidad y a través del tiempo, en el desarrollo de su ritual matrimonial. Dichos sujetos, objetos, tiempos y espacios los podemos percibir, por ejemplo, en la figura del sacerdote, los padrinos de

⁴⁵ Los esponsales, de acuerdo con Dehouve, era una costumbre retomada por los españoles peninsulares de un antiguo código jurídico heredado de los visigodos del siglo VII llamada el fórum judicum o fuero juzgo, en lengua castellana, en el cual se definía al matrimonio como un contrato civil realizado entre familias. En este acto ambas familias acordaban los bienes que otorgarían a sus hijos en las siguientes etapas del matrimonio, y, además, el futuro esposo o su familia otorgaba al padre de la futura esposa cierta cantidad de dinero que denominaban “arras”, el cual quedaba en poder de la mujer pues era el patrimonio que le daba el varón por “razón de casamiento” (Alfonso X, Partida IV, Tít. 11, ley I: 91).

⁴⁶ Los desposorios, explica Dehouve, se realizaban después del contrato civil ejecutado en los esponsales y se referían al consentimiento mutuo expresado libre y públicamente por los futuros esposos para contraer matrimonio, el cual era reiterado en la ceremonia matrimonial.

⁴⁷

matrimonio y los testigos; en los distintos símbolos del catolicismo como cruces, rosarios, e imágenes de santos; en los tiempos, procesos y requisitos que deben cumplir los contrayentes para recibir este sacramento, y en la figura de la iglesia católica quién se propuso en este periodo como la única institución facultada para validar las uniones matrimoniales demarcándolas en un preciso espacio y tiempo, es decir, en la iglesia misma.

Es pertinente mencionar que estos elementos constituyen en la actualidad parte importante para el desarrollo de esta festividad, pues en diversos pueblos de nuestro país una unión matrimonial se consideraría hasta cierto punto incompleta si no se realizaran los rituales religiosos católicos. Por ejemplo, en el caso de San Carlos Yautepec, Oaxaca, comunidad donde realizamos nuestra investigación, se considera a “la boda por la iglesia” como “la boda grande” aún más importante que el matrimonio por “lo civil”.

Respecto a la música y lírica en el contexto de la Colonia, los autores mencionados en el presente apartado, por la orientación de sus investigaciones, no tocan este tema. No obstante, sus aportes son muy importantes para comprender cómo se integraron las nuevas formas simbólicas ya descritas y se construyeron nuevos significados respecto al matrimonio en este periodo de la historia.

2.3.2 Música, sincretismo y reelaboración simbólica

Autores como Gabriel Saldívar (1987), Salvador Ginori (2008) y Gonzalo Camacho (2010), señalan que en este contexto de conquista la música desempeñó un papel fundamental en la evangelización de los pueblos indígenas de México. En este sentido, uno de los principales doctores de la iglesia, San Agustín, ya reflexionaba desde los primeros años del cristianismo sobre los efectos que causa la música a nivel anímico, lo que contribuyó en el posicionamiento de la música como elemento fundamental para el desarrollo del culto religioso. La influencia ideológica de San Agustín fue adoptada por diversas comunidades religiosas y especialmente por la orden agustina, quienes “veían en la música un instrumento

regulador, normativo y culturizante”, y al arribar al nuevo mundo aplicaron estos preceptos (Ginori, 2008: 23-33).

Salvador Ginori explica que el 30 de agosto de 1523, dos años después de la caída de Tenochtitlán, arribaron a la Nueva España los misioneros franciscanos fray Juan de Ayora, fray Juan de Tecto y fray Pedro de Gante, quienes en su misión de implantar la religión cristiana se valieron de la música como elemento unificador y culturizante aprovechando el gran impacto e interés que causaba en la población indígena la ejecución de los cantos litúrgicos (Ibídem: 37 y 38).⁴⁸

Un hecho importante que destaca Gabriel Saldívar (1987) es que en este periodo de la historia la música religiosa fue utilizada por los misioneros para enseñar a los indígenas el nuevo idioma e inculcarles la religión católica, quienes recibieron con curiosidad estas nuevas formas musicales que los misioneros adaptaron a su lengua a través del canto, el cual fue un factor fundamental en el proceso de evangelización pues los cantos que los indígenas dedicaban a sus dioses, héroes y demás deidades fueron retomados y orientados al culto del Dios único predicado por los evangelizadores (Saldívar 1987, citado en Victoria, 2012: 24).

Fray Toribio de Benavente, o Motolinía (fraile pobre) como lo llamaban los indígenas, señaló en sus memoriales la manera en que los misioneros se valieron del proceso de enseñanza musical como herramienta fundamental para la evangelización. Además, describió detalladamente el interés y habilidad de los indígenas en el aprendizaje de la música. También aludió la presencia de diversos instrumentos musicales tales como flautas, rabeles, vihuelas de arco, sacabuches, chirimías y órganos, que aunque en un principio eran parte exclusiva del ámbito

⁴⁸En este contexto, de acuerdo con Gabriel Saldívar (1987) y Salvador Ginori (2008), fray Pedro de Gante fundó en Texcoco en el año de 1523 la primera escuela de música, artes y oficios, donde se enseñaba canto llano y la ejecución de instrumentos musicales, siendo los primeros maestros los misioneros fray Juan de Haro y fray Pedro de Gante respectivamente. Por el año de 1527 esta escuela se trasladó a la capilla de “San José de los naturales” ubicada en el convento de San Francisco de México, con lo que se instauró, de acuerdo con Saldívar, la primera escuela de música en América. La enseñanza musical que se impartía en esta institución comprendía la lectura y escritura del canto llano, canto de órgano y canto figurado; probablemente el dictado musical, la ejecución instrumental y la construcción de instrumentos musicales. Es en este contexto donde surgen los primeros maestros de capilla, músicos y cantores de la iglesia (Saldívar, 1987).

religioso católico paulatinamente fueron integrándose a la vida social, festiva y ritual de los pueblos indios de la Nueva España. (Motolinía, citado en Victoria, 2012).⁴⁹

Después de este breve panorama es importante señalar, de acuerdo con Gonzalo Camacho (2010), que la imposición de estos nuevos géneros e instrumentos musicales introducidos por los frailes, fue “desplazando” las prácticas musicales precolombinas, que a su vez fueron prohibidas. Lo cual derivó en el ocultamiento de ciertas prácticas y en la apropiación y reelaboración simbólica (Báez-Jorge, 1988) de las nuevas expresiones sonoras que en muchos casos se emplearon bajo conceptos prehispánicos. Tal es el caso de muchos instrumentos de la familia de los cordófonos, desconocidos por las culturas prehispánicas, que se utilizaron en la reproducción de arcaicos rituales a la vez que se incorporaban a una nueva forma de religiosidad (Camacho, 2010).

Ejemplo de esto, explica el autor, son los nombres en náhuatl asignados a instrumentos de cuerda como el caso del arpa a la cual se denomina *mecahuehuetl* que literalmente significa “tambor de cuerda”. Respecto a los nuevos géneros musicales traídos por los conquistadores como los canarios, villancicos, minuets y otras danzas ibéricas, el autor señala que estos “adquirieron una sacralidad particular transformándose en música asociada a ciertos rituales de matriz precortesiana” (Camacho, 2010: 30).⁵⁰

Es en esta interacción y mestizaje de culturas e identidades diversas procedentes de una triple raíz: indígena, africana y europea (García de León, 2009), que se configuraron en el periodo colonial las diversas culturas musicales que

⁴⁹La integración de instrumentos musicales al culto religioso, de acuerdo con Ginori (2008), fue promovida por los ministriles, quienes integraron sacabuches, flautas, chirimías, cornetas y fagotes como acompañamiento del canto litúrgico polifónico.

⁵⁰También Jorge Amos Martínez (2004) hace referencia a este hecho pues explica que en los primeros años de la música colonial en el contexto purépecha se utilizaron varios instrumentos y términos heredados de su pasado. Por ejemplo este grupo cultural denominó *tauengua* a todo “instrumento músico” aunque no se tratara necesariamente de un tambor, y *castillanaputaentua* a instrumentos de cuerda tales como arpas o vihuelas. Respecto a los instrumentos de viento usaron el término *tiamupungacuqua* (trompeta de metal) para referirse al sacabuche (Martínez, 2004: 22).

integran hasta el día de hoy las diferentes regiones socioculturales de nuestro país.⁵¹

Lo que nos interesa resaltar de esta breve indagación es la manera en que estos diversos géneros e instrumentos musicales penetraron, se arraigaron y resignificaron en diversas comunidades indígenas de nuestro país constituyendo parte fundamental en la reproducción de su cosmovisión y ritualidad. Por ejemplo, un mito de origen donde se puede percibir la reelaboración simbólica de los elementos musicales coloniales es en el mito del nacimiento del maíz, donde, de acuerdo a la cosmovisión de los totonacos de la Sierra Norte de Puebla, el padre de esta planta sagrada es un músico que tocaba el violín, y el maíz es un niño que sabe cantar y ejecutar el arpa y el violín, y es quien enseña a su madre cómo se toca la música y cómo se canta en “la costumbre” (Ichon, 1990: 73-80).

En el caso de la música y cantos que se interpretan en los rituales de boda nahuas y totonacos, denominados Xochipitzahua, flor delgadita, por los primeros (Jurado, 2005); y Tapaxuwán, alegría, por los segundos (Alonso, 2005), también podemos percibir este proceso de apropiación y resignificación, pues esta música ritual y ancestral asociada con “la pureza, la inocencia y lo sagrado” (Jurado, 2005) actualmente es recreada con diversas dotaciones instrumentales como son: sonajas y arpa; guitarra y violín; jarana, huapanguera y violín; banda de viento y percusiones. Dotaciones que sustituyeron, en algunos contextos rituales, a los antiguos instrumentos sagrados indígenas: el huéhuetl y el teponaztli.

Es así como los géneros e instrumentos musicales ibéricos también constituyeron este conjunto de nuevas formas simbólicas que se integraron al ritual matrimonial indígena durante los primeros años del dominio hispano, donde fueron apropiados, adaptados y resignificados por los diferentes pueblos originarios de nuestro país en relación a sus antiguas prácticas musicales, lo que permitió la

⁵¹De acuerdo con Jorge Amos los diversos grupos culturales que convivían en la Nueva España en su mayoría eran indígenas de los diferentes grupos étnicos que desde tiempos ancestrales vivían en este territorio, españoles peninsulares y una serie de personas de culturas diferentes que estos trajeron consigo tales como esclavos africanos, musulmanes de Europa del Este y del Medio, así como del Lejano Oriente principalmente de Filipinas y del Sudeste Asiático (Martínez, 2004:27).

reproducción de su cosmovisión y ritualidad en torno a lo sonoro dentro del matrimonio.

2.4 Contexto moderno del Estado Nación: nuevas reglas

Como pudimos percatarnos en el apartado anterior, la iglesia católica durante la época colonial era la única institución habilitada para hacer válido el matrimonio, esta particularidad se debía a la riqueza, privilegios y al enorme poderío político y económico que poseía (Zertuche, 2001). Al respecto, Gracia Molina y Carmen Lugo (2006) explican que al ser ésta la única corporación religiosa que operó durante tres siglos en nuestro país, “mantuvo a la población novohispana sujeta y controlada: al nacer, por medio de la fe de bautismo, al contraer nupcias, por la fe de matrimonio y así en los demás actos relativos a la personalidad”⁵² (Molina y Lugo, 2006: 16).

Es en este contexto donde surge a mediados del siglo XIX un movimiento ideológico, político, social e intelectual que buscaba la soberanía popular, la autonomía del gobierno civil frente a la iglesia, la nacionalización de los bienes del clero, la libertad de credo, la libertad de opinión, la igualdad. Este importante movimiento es conocido como la Reforma (Zertuche 2001).

Las Leyes de Reforma significaron, según Fernando Zertuche, “la supremacía del poder civil, desligado para siempre de la iglesia y de la presencia de ésta en la conducción pública” (Zertuche, 2011: 9), dando lugar al registro por parte del Estado, mediante la instauración del Registro Civil (Molina y Lugo, 2009), de los acontecimientos centrales de la vida como el nacimiento, el matrimonio y la muerte.

De esta manera, al establecerse el Estado laico mexicano se expidieron una serie de decretos como la Ley del Matrimonio Civil donde se cancelaban las facultades atribuidas al clero, reconstruyendo la exclusiva autoridad del Estado.⁵³

⁵² Documentos por los cuales, según estas autoras, el clero cobraba derechos y cuotas que no estaban al alcance de las mayorías (Ibídem: 16).

⁵³ Dicha Ley fue emitida por Benito Juárez el 23 de julio de 1859 y fue consecuencia directa de la separación de la iglesia y el Estado (Zertuche, 2011). Días antes, el 7 de julio de 1859, Juárez suscribe un manifiesto a la

En dicha ley se decretaba que: “el matrimonio es un contrato civil que se contrae lícita y válidamente ante la autoridad civil. Para su validez bastará que los contrayentes, previas las formalidades que establece la ley, se presenten ante aquella y expresen libremente la voluntad que tienen de unirse en matrimonio” (Zertuche, 2011: 107).

El 28 de julio de 1859 fue expedida por Benito Juárez la Ley Orgánica del Registro Civil que fue una de las instituciones fundacionales del Estado mexicano (Molina y Lugo, 2006), decisión jurídica que destacaba el principio de independencia del Estado (Zertuche, 2011). De esta manera se decretó en el artículo primero de dicha ley que: “se establecen en toda la República funcionarios que se llamarán jueces del estado civil, y que tendrán a su cargo la averiguación y modo de hacer constar el estado civil de todos los mexicanos y extranjeros residentes en el territorio nacional, por cuanto concierne a su nacimiento, adopción, arrogación, reconocimiento, matrimonio y fallecimiento” (Zertuche, 2001: 118).

Es así como en este periodo surge una nueva figura de autoridad: el juez, que como el sacerdote de la iglesia católica durante la colonia, posee las facultades, otorgadas en este caso por el Estado, para regular y hacer constar los actos centrales de la vida. Además, se fija un nuevo espacio, el Registro Civil, donde deben realizarse los casamientos bajo una serie de nuevas reglas y tiempos. No obstante, cabe señalar que en diferentes comunidades indígenas y mestizas el matrimonio por “lo civil” es percibido como un “mero trámite”, pues no tiene el mismo significado ni se hacen los mismos preparativos que en el caso de la boda por la iglesia o la boda tradicional. Esta situación la revisaremos en el capítulo siguiente y más adelante en el caso específico que estudiamos.

Con lo visto en los párrafos precedentes podemos percibir un conjunto de nuevos sujetos, objetos, tiempos y espacios que integran esta nueva concepción de matrimonio, los cuales se simbolizan en la figura del juez como representante del

nación cuyo ideal central es “la autonomía del poder civil y su deslinde definitivo de los negocios eclesiásticos (Ibídem: 75).

Estado, y el Registro Civil como recinto donde ha de realizarse este acto, donde no hay un espacio y tiempo específico donde se interprete algún tipo de música ritual.

La razón por la que estructuramos el presente capítulo de esta manera es porque creemos pertinente, de acuerdo a la propuesta metodológica de John B. Thompson (2000), reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, circulación y recepción de las formas simbólicas que constituyen actualmente el ritual matrimonial indígena y en cierto modo mestizo de nuestro país. Esto nos permitió comprender que este complejo ritual no ha sido ajeno a distintos procesos sociohistóricos donde los diversos pueblos originarios de nuestro país, con base en una posición y realidad sociocultural específica, han apropiado, adaptado y reelaborado simbólicamente los distintos sujetos, objetos, tiempos y espacios que diversas instituciones como la iglesia, durante la Colonia, y el Estado mexicano, en el periodo de la Reforma, impusieron como el deber ser respecto al matrimonio.

De esta manera, al apropiar, adaptar y resignificar los nuevos elementos impuestos por dichas instituciones, los pueblos de México sentaron las bases para reproducir su propia cosmovisión, ritualidad, sujetos, objetos, tiempos y espacios respecto al matrimonio en condiciones desiguales y adversas. Esta acción permitió preservar una institución comunitaria de gran valor que permite crear lazos de amistad, fomenta la reciprocidad, construye comunidad y valida socialmente el matrimonio e incluso es más importante que el matrimonio por la iglesia y por lo civil, donde la música, la palabra, el canto y la danza son elementos fundamentales. Dicha institución es la boda tradicional o comunitaria, que en el caso de la comunidad de San Carlos Yautepec se constituye por las siguientes fases: *la pedida de la novia*, *el cerramiento*, el trabajo previo a la boda religiosa católica o *la ayuda*, y *el fandango*.

En el siguiente capítulo daremos cuenta de la manera en que algunos pueblos indígenas de nuestro país realizan esta festividad, donde aún es posible percibir ciertos elementos de tradición mesoamericana que han pervivido hasta nuestros días. Pues como señala Arturo Gómez “Las expresiones culturales e ideológicas de los pueblos originarios de México siguen latentes en los albores del siglo XXI, debido

a que las raíces mesoamericanas subyacen reelaboradas y actualizadas en la dinámica de los procesos históricos y las secuelas de la vida cotidiana” (Gómez, 2009: 109).

Capítulo III. Cosmovisión, música y ritual matrimonial

La práctica del *fandango* en San Carlos Yautepec, Oaxaca, está enmarcada dentro del ritual matrimonial, por ello, y con base en lo dicho en el capítulo anterior, creemos pertinente revisar las diversas formas en que algunos grupos de nuestro país realizan dicho ritual. Lo anterior con dos propósitos: primero, identificar los sujetos, objetos, tiempos y espacios que conforman el proceso del ritual matrimonial en cada una de estas culturas (Thompson, 2000); segundo, identificar aspectos compartidos entre estos grupos culturales y en relación a nuestra comunidad de estudio. Cabe aclarar que aunque sabemos que la ejecución de este ritual presenta diferencias de una localidad a otra (Báez, 2001), pues se fundamenta en un contexto particular y en un momento histórico específico, creemos pertinente realizar este ejercicio pues nos permitirá comprender dicha práctica como parte de un complejo ritual en que existen determinados elementos que han mantenido una relativa continuidad histórica (en función, valor simbólico, significado e importancia) y que reflejan procesos de larga duración (Braudel, 1991, en Broda 2001) en contextos socioculturales sincrónica y diacrónicamente diferentes.

No obstante, es importante precisar que no es nuestra intención rastrear los elementos que históricamente han constituido el ritual matrimonial, ni identificar o clasificar rasgos de acuerdo con un origen prehispánico o europeo cristiano, pues la expresión actual de esta fiesta es resultado del sincretismo de ambas culturas que a su vez difiere de ambas matrices (Báez-Jorge, 2001);⁵⁴ tampoco pretendemos buscar la continuidad inalterada del pasado indígena (o colonial) en las prácticas actuales (Good y Alonso, 2007). Por el contrario, buscamos comprender la dinámica actual del ritual matrimonial en estas comunidades y específicamente en San Carlos Yautepec, poniendo especial atención en *la música, el discurso ritual y la lírica* que,

⁵⁴ Sin embargo, no hay que olvidar a sujetos de culturas diferentes como el pueblo afrodescendiente que fueron traídos por los españoles a la Nueva España durante la Colonia, y que convivieron (y conviven actualmente) con los pueblos originarios de nuestro país, cuya interacción social y cultural contribuyó en la configuración y enriquecimiento de diversas prácticas, como por ejemplo la música y el baile que se integró a los rituales matrimoniales bajo el término *fandango*, palabra que de acuerdo a diversos investigadores tiene un origen africano.

de acuerdo a lo que defendemos en esta tesis, son parte fundamental para el desarrollo de este hecho social, mismos que reflejan la cosmovisión comunitaria y de los cuales se valen los sujetos para configurar su sentido de pertenencia.

Es por esto que creemos pertinente reflexionar sobre los procesos y mecanismos de reproducción cultural (esto es la continuidad a través del cambio) de este complejo ritual. En este sentido pretendemos indagar en la manera en que los individuos han resignificado esta práctica comunitaria “ante las diversas y a veces dramáticas situaciones de cambio que enfrentan en la actualidad” (Good y Alonso, 2007).

Dichos procesos han sido abordados por diversos investigadores (Báez-Jorge, 1998 y 2001; Broda, 2001; Good, 2001; López, 2001; Good y Alonso, 2007), quienes han dado cuenta sobre la importancia de la relación entre la cosmovisión, la mitología y la ritualidad en los procesos de reproducción cultural de diferentes contextos comunitarios, es decir, en la forma en que estos elementos inciden en la vida social actual. Un punto central en que estos investigadores coinciden es en la capacidad de los sujetos para apropiarse, adaptar y resignificar prácticas, valores y creencias ajenas a su cultura, donde su posición, realidad y contexto sociocultural son de suma relevancia. En este sentido creemos pertinente la reflexión de Johanna Broda pues invita a:

Concebir las manifestaciones culturales indígenas no como la continuidad directa e ininterrumpida del pasado prehispánico, ni como arcaísmos, sino visualizarlas en un proceso creativo de reelaboración constante, sustentado a la vez en raíces muy remotas. La cultura indígena debe estudiarse en su continuo proceso de cambio, en el cual antiguas estructuras y creencias se han articulado de manera dinámica y creativa con nuevas formas y contenidos. (Broda, 2001: 167).

Para continuar con nuestro apartado procederemos a definir los conceptos cosmovisión y ritualidad puesto que ambos son pertinentes para nuestra investigación. El término cosmovisión, de acuerdo con Johanna Broda (2001), permite referirse al complejo mundo de las creencias indígenas mesoamericanas,

mismas que de acuerdo con Félix Báez-Jorge “asemejan a galaxias ideológicas que apenas comienzan a conocerse” (Báez-Jorge, 1988: 20). En este sentido la autora define la cosmovisión como “la visión estructurada en la cual los miembros de una comunidad combinan de manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que viven, y sobre el cosmos en que sitúan la vida del hombre” (Broda, 2001: 166).

Este término, explica Broda (2001 y 2007), está ligado a las creencias, los mitos, las explicaciones del mundo y al lugar del hombre en relación con el universo.⁵⁵ También comenta que la cosmovisión, como sistema de representación simbólica, establece un nexo con el concepto de ideología en el sentido de que es producto de antiguas herencias culturales, de creencias muchas veces inconscientes, cuyos orígenes se pierden en el pasado y se transmiten de una generación a otra, caracterizándose por presentar ritmos de larga duración (Braudel 1991, citado en Broda, 2001: 20). La ideología, señala la autora, “tiene la importante función social de legitimar y justificar el orden establecido” (Broda, 2012: 108).

Por su parte Alfredo López Austin (2000) define la cosmovisión como:

Un hecho histórico de producción de pensamiento social en decursos de larga duración; hecho complejo que se integra como un conjunto estructurado y relativamente coherente por los diversos sistemas ideológicos con los que una entidad social, en un tiempo histórico dado, pretende aprehender racionalmente el universo [...] La cosmovisión no se reduce a una esfera de ejercicio, sino que está presente en todas las actividades de la vida social, y principalmente en aquellas que comprenden los distintos tipos de producción, la vida familiar, el cuidado del cuerpo,

⁵⁵ La autora enfatiza que la cosmovisión alude a una parte del ámbito religioso y sin embargo no puede sustituir el concepto más amplio de religión, pues la religión “no solo se refiere a las creencias, sino también a la organización ceremonial; abarca instituciones, actuaciones y ritos, no solo ideas. [En este sentido] el ritual establece el vínculo entre los conceptos abstractos de la cosmovisión y los actores humanos [por lo cual] al ser una parte sustancial de la religión, implica una activa participación social. [...] Desde este punto de vista, la religión es, ante todo, un sistema de acción, es vida social” (Broda, 2007: 187). En otras palabras tanto la cosmovisión como la ritualidad están implicados en el campo de la religión, misma que forma parte integral de la cultura.

las relaciones comunales y las relaciones de autoridad (López, 2000: 13-15, citado en Lorente, 2011: 26-27)

El ritual, de acuerdo con Johanna Broda (2001), reproduce la cosmovisión de un grupo social determinado y tiene la facultad de mediar entre estos conceptos abstractos y la acción, es decir, a través del ritual se materializa y representa la cosmovisión. Con base en la propuesta de Maurice Bloch (1986) la autora comenta que la particularidad del ritual reside en el hecho de constituirse a medias entre *statement and action*, es decir, entre lo que se dice o piensa y lo que se hace, “entre la afirmación verbal de nociones y creencias y la acción” (Broda, 2001: 17).

Respecto a esto, Catharine Good (2001), explica que “el ritual expresa de manera empíricamente observable la cosmovisión”, es un acto colectivo donde “participan las personas como sujetos sociales, vinculadas con distintas instituciones y estructuras de la sociedad” (Good, 2001: 240). En este sentido, la cosmovisión (y la mitología) hace referencia a los “conceptos y valores subyacentes a diferentes aspectos de la vida social que se pueden observar en la práctica, se ven reflejados en la acción colectiva de los grupos indígenas” (Good y Alonso, 2014).

Félix Báez-Jorge (2004), comenta que los rituales operan como reguladores de la organización social, pues distribuyen responsabilidades y derechos sociales, regulan las reciprocidades, y a través de estos se fortalece la identidad étnica, pues el ritual es el “núcleo fundamental en que se articula la sociedad y cultura” (Báez-Jorge, 2000: 58, citado en Broda, 2004: 13). En este tenor, Johanna Broda (2001), señala que el ritual implica una activa participación social pues invita a sus participantes a involucrarse en las acciones comunitarias (como el trabajo que se desarrolla en beneficio de las fiestas) incidiendo de esta manera en la reproducción de la sociedad, la identidad y la cultura. Al respecto expresa lo siguiente:

Mediante la participación activa de amplios sectores de la sociedad y la repetición cíclica de las fiestas, el ritual ha sido en el pasado y continúa siéndolo hoy, un factor clave que afianza la identidad de los miembros de las comunidades y su sentir de

pertenencia frente a un mundo externo hostil y de desintegración social cada vez más amenazante (Broda, 2001: 26).

Es por esto que Catharine Good y Marina Alonso (2007), enfatizan en la necesidad de indagar sobre la importancia del ritual y la cosmovisión en la reproducción social, cultural, e identitaria, frente a las presiones de la colonización y la modernización; en este sentido, explican las autoras, la adaptación y la creatividad cultural pueden considerarse formas de resistencia dentro de las relaciones de poder asimétricas que vivimos en nuestro tiempo, es decir, constituyen mecanismos de reproducción cultural en nuevos contextos.

Con base en lo anterior, diversos investigadores entre los que destacan Johanna Broda (2001 y 2007), Alfredo López (1996, 2001), Catharine Good (2001), y Félix Báez-Jorge (2001), enfatizan en la necesidad de comprender tanto la cosmovisión como la ritualidad desde un enfoque histórico y dialéctico, es decir, como procesos contradictorios, no lineales, que responden a un espacio y tiempo determinado, donde las formas de organización sociocultural y las estructuras de pensamiento son dinámicas en relación a contextos sincrónica y diacrónicamente específicos. Es por esto que Johanna Broda comenta que: “el ritual no debe concebirse como una estructura estática, y las cosmovisiones e ideologías que se expresan en él no son formulaciones monolíticas” (Broda, 2001: 18), pues se transforman en el devenir de la historia. De manera similar, Félix Báez-Jorge expone que las cosmovisiones “son productos históricos, resultantes de relaciones sociales en permanente transformación” (Báez-Jorge, 2001: 19). Por su parte Catharine Good explica que la cosmovisión al ser un producto histórico colectivo no es eterna ni inmutable (Good, 2001: 240-241).

Alfredo López (2001), comparte la visión de los autores arriba mencionados, pues explica que en el devenir histórico la cosmovisión y ritualidad se configura y reconfigura constantemente en relación a procesos de apropiación, adaptación y resignificación cultural que surgen de la interrelación entre distintos pueblos.⁵⁶ No

⁵⁶ Estos procesos de apropiación, adaptación y resignificación responden, según el autor, a dos corrientes de influencia, ya sea por imitación de prestigio o por imposición de elementos culturales, ideológicos, técnicos,

obstante, determinadas características, elementos y significados que fundamentan y estructuran una tradición específica se mantienen aún en estos procesos de cambio a través del tiempo. A esta particularidad de la tradición o de la cultura López Austin la denomina bajo el concepto de “núcleo duro”, término que propone para referirse a un complejo articulado de elementos culturales, sumamente resistentes al cambio pero no inmunes a él, que actúan como estructurantes del acervo tradicional y que permiten que nuevos elementos se incorporen a dicho acervo con un sentido congruente en el contexto cultural (López, 2001: 59).

Retomando la propuesta de Fernand Braudel (1974), López Austin comenta que el “núcleo duro” se caracteriza porque enmarca procesos de muy larga duración histórica, además de ser una entidad de extraordinaria antigüedad donde muchos de sus elementos perduran en las comunidades indígenas de hoy.⁵⁷ Al respecto comenta:

El núcleo duro actúa como estructurante del acervo tradicional, otorgando sentido a los componentes periféricos del pensamiento social [...] Permite asimilar los nuevos elementos culturales que una tradición adquiere [...] Funciona como gran ordenador [puesto que] ubica los elementos adquiridos en la gran armazón tradicional [y] produce las concertaciones eliminando los puntos de contradicción y da sentido a lo novedoso [...] reinterpretándolo para su ajuste (López, 2001: 61).

Los conceptos propuestos por los autores acá revisados nos permitirán comprender la dinámica social, cultural e histórica, respecto a la configuración del ritual matrimonial como forma simbólica, donde en el devenir de la historia se han integrado nuevos sujetos, objetos, tiempos y espacios que han sido apropiados, adaptados, y resignificados por las comunidades, hecho que ha permitido la reproducción de su cosmovisión y ritualidad respecto a esta práctica cultural en contextos de cambio. Además, dichas propuestas teóricas son de suma importancia

etc., originados por el predominio económico, político y cultural de unas sociedades sobre otras. Este hecho lo ha señalado desde las antiguas culturas prehispánicas donde existían culturas que influían en otras, como en el impacto originado en la conquista que se percibe desde la colonia hasta nuestros días.

⁵⁷ Alfredo López explica que al igual que la cosmovisión el núcleo duro de la tradición se refleja y percibe en el ritual y en el mito (López, 2001).

para explicar la dinámica cultural respecto al ritual matrimonial y los sujetos, objetos, tiempos y espacios que lo conforman en San Carlos Yautepec, Oaxaca, específicamente en el momento social y festivo denominado comunitariamente como *fandango*, tema que abordaremos detalladamente en los próximos capítulos.

3.1 Aspectos comparativos del ritual matrimonial en el México de hoy: algunos casos

En el presente apartado se exponen diversos datos sobre la manera en que distintos grupos indígenas de nuestro país actualmente comprenden y realizan el ritual matrimonial. Dichos datos corresponden a distintas realidades en las que se observa precisamente la vigencia de un complejo compartido de creencias, prácticas, sujetos, objetos, tiempos y espacios comunes respecto al ritual matrimonial. Lo que da cuenta de la existencia de un trasfondo común de la cosmovisión (Broda, 1991: 464) que se comparte entre diferentes pueblos ubicados en un espacio y tiempo diferente. Respecto a la perspectiva comparativa Johanna Broda (2007: 184) comenta que ésta se concentra no tanto en resaltar los rasgos únicos de un complejo ritual, sino en distinguir estructuras y patrones que son comparables con aquellos de otras sociedades.⁵⁸

Es importante enfatizar que por la naturaleza de nuestra investigación pondremos especial atención en las menciones que los autores de los diferentes textos que a continuación revisaremos han hecho sobre la música, la lírica, el discurso y baile rituales, y su función, simbolismo y significado dentro del ritual matrimonial.

⁵⁸ Dicha autora comenta que “la comparación es el proceso por el cual identificamos las características comunes que mantienen las unidades estudiadas. Ello implica el método inductivo de estudiar conjuntamente los diversos ejemplos a fin de establecer lo que ellos tienen en común (Carmack, 1979: 58, citado en Broda, 2007: 184 y 185).

3.1.1 El ritual matrimonial entre los nahuas del Alto Balsas de Guerrero

Catharine Good (2003: 157), describe las relaciones de intercambio y significado de la alianza matrimonial entre los nahuas de la región del Alto Balsas de Guerrero, donde explica que el matrimonio se conforma por diferentes fases o etapas. La primera etapa del matrimonio llamada "*la consolación de los padres de la novia*" se refiere, según la autora, al periodo en que la familia del novio se acerca a la de la novia para pedir su mano, o para buscar reconciliarse en caso que ambos "hayan huido". Es importante mencionar que en cualquier caso la familia del novio acude a los *huehues*, quienes "son ciertos hombres mayores respetados en la comunidad y reconocidos por ser hábiles a la hora de hablar y negociar" (Ibídem: 163), para que presenten la solicitud de matrimonio ante los padres de la novia, y en caso de que los jóvenes hayan huido "calmar a los padres de la mujer y convencerlos para que acepten el matrimonio" (Ibídem: 164).

Para esta ocasión, los padres, abuelos, padrinos y tíos del novio, en compañía de dos o tres *huehues*, realizan una serie de visitas a casa de la novia en representación del novio, quien no participa directamente en ninguna de las negociaciones. Por la noche y sin previo aviso este grupo acude a casa de la novia llevando una serie de regalos que consisten en cerveza, refrescos y cigarros, cabe señalar que aun cuando la familia de la mujer esté de acuerdo en realizar el matrimonio tardan en recibir al grupo o "abrir la puerta", por lo que deben realizar este proceso en varias ocasiones (Ibídem: 163).

La segunda etapa denominada "*cuando se escucha o cierra la palabra*", se refiere al primer encuentro público entre las familias, donde los padres aceptan ante la sociedad el nuevo matrimonio. Es en esta ocasión cuando resuelven una serie de asuntos como el otorgarles algún presente a la familia de la novia y determinar la fecha del matrimonio en la iglesia.⁵⁹

⁵⁹ Al respecto Good comenta que "En la tarde del día indicado los invitados de la familia del novio se van concentrando en su casa, y como grupo van juntos a casa de la muchacha donde un grupos similar también se habrá reunido para esperarlos. Todos los invitados de la muchacha esperan dentro de la casa o en el corredor y en el patio, y todos los invitados del novio esperan fuera, a veces sentados en la calle. Los *huehues*,

La tercera etapa del ritual matrimonial denominada “*el derecho de los padres y las madrinas*”, consiste en determinar “el derecho que la familia del novio transfiere a la familia de la novia para fundamentar el matrimonio” (Ibídem: 166). Catharine Good señala que el “derecho” es el reconocimiento que la familia del novio hace del tiempo y esfuerzo que la familia de la novia empleó en criarla y en enseñarle a trabajar.⁶⁰ Este acto permite generar una relación armoniosa entre ambas familias por medio de un intercambio de bienes. Cabe destacar que en este acto ritual los *huehues* tienen la responsabilidad de lograr que la familia de la novia exprese el derecho que solicitarán.⁶¹

La autora explica que con base en los bienes solicitados como *derecho* por los padres de la novia se pueden observar en esta región dos clases de bodas, estas son: a) la “boda de puercos solos”, que es una manera muy sencilla de casarse entre los nahuas; y b) el matrimonio celebrado “con pan y chocolate”, al que los nahuas denominan *xochi-tlailoc* o *xochi-pitzahuac*, que significa “*matrimonio con la música*” o “*matrimonio con flores y música*”. Esta segunda manera de casarse, de acuerdo con Catharine Good, constituye una práctica más elaborada de contraer matrimonio, pues a esta asisten muchas personas y los músicos del pueblo tocan en todos los momentos importantes del ritual. Al respecto comenta:

Para la entrega [del derecho, la familia del novio] cuentan cuidadosamente las piezas de pan y chocolate, los envuelven en cortes de tela para vestidos de colores fuertes y todo se coloca en chiquihuites grandes adornados con cadenas de zempoaxóchitl. En la tarde, la gente invitada por parte del novio carga los chiquihuites junto con el “derecho” de las madrinas y los cartones de cerveza y las rejas de refresco en procesión por las calles; los músicos los acompañan tocando

los padres del muchacho, los padres de la muchacha y todos los abuelos, padrinos y otros invitados se sientan en medio mientras platican los representantes de los dos jóvenes (Ibídem: 164 y 165).

⁶⁰ “Es una especie de compensación por la pérdida de todos los conocimientos, habilidades y productividad de la mujer que sufre su grupo doméstico cuando se va con el esposo” (Ibídem: 166).

⁶¹ Catharine Good explica que “el derecho siempre consiste en regalos especiales para las madrinas de bautizo y de confirmación de la novia: al hablar de estos bienes se empiezan a destrabar las conversaciones para llegar al “derecho” de los padres [...] Cada madrina debe recibir un par de guajolotes, 10 ó 12 gallinas y una cierta cantidad de maíz mientras los bienes principales para los padres de la novia son puercos, o pan y chocolate” (Ibídem: 167).

piezas alegres y todo el pueblo sale a la calle para observar. Al llegar a la casa de la novia, antes de entregar los bienes, unos 20 o 25 hombres y mujeres bailan en un círculo en el patio, cargando en sus hombros los bienes que van a entregar” (Good 2003: 172).

Por último, la etapa de intercambios matrimoniales denominada “*dejando los trastes de la novia*”, significa que la familia de la novia le entrega una serie de objetos que le servirán en su vida de casada, esta etapa simboliza la despedida de la novia. Después de esto se dirigen a la iglesia donde la pareja “deja ofrendas de velas y comida para la virgen y los santos” (Ibídem: 177), para después acudir a casa del novio donde ya los esperan para recibir a la novia y sus pertenencias. Catharine Good explica que los “consejos o discursos ritualizados” dirigidos a los novios por parte de sus familiares son un elemento de gran importancia en las diferentes fases que comprende el ritual matrimonial.

Aunque esta autora presenta información muy detallada sobre el ritual matrimonial en este grupo cultural y destaca la importancia del discurso ritual que pronuncian los *huehues* en diferentes etapas del matrimonio, lamentablemente no da cuenta del proceso musical que ahí ocurre, ni de la lírica y danza utilizada para el desarrollo de este ritual (si es que la hay). Solo menciona que los músicos tocan “piezas alegres” en todos los momentos importantes del ritual, y que los hombres y mujeres bailan en círculo en el patio de la casa de la novia cargando en sus hombros los regalos antes de entregarlos, pero no ofrece ninguna información detallada al respecto, lo cual es común en la literatura antropológica.

3.1.2 El ritual matrimonial en pueblos nahuas de Tlaxcala

Amparo Sevilla (1983: 43-66) explica que entre algunos pueblos de ascendencia nahua del estado de Tlaxcala se realizan ceremonias especiales con motivo de la celebración del matrimonio, misma que comprende varias etapas: a) pedimento; b) preparativos para las bodas; c) boda civil; d) vísperas de la boda religiosa; e) boda religiosa; f) celebración posterior a la boda religiosa.

La autora expone que la ceremonia de “pedimento de la novia” inicia generalmente cuando dos jóvenes han decidido contraer nupcias. Para esto, el joven reúne a sus familiares para comunicarle su decisión y determinar la fecha en la que se pedirá a la novia. El pedimento se realiza en varias ocasiones pues es común que los padres de la joven no den su aprobación en la primera visita. De acuerdo con la autora, el antropólogo Hugo Nutini (1974) señala que en algunos poblados la familia del novio es acompañada por unas “casamenteras” quienes la representan e interceden ante los padres de la novia (citado en Sevilla, 1983: 46). Cuando es aceptada la visita de pedimento se expresa mediante el acto de encender una vela como señal de aprobación. Cuando se formaliza el compromiso el joven se hace acompañar de sus padres, abuelos, tíos, padrinos de bautizo y confirmación quienes hablarán con los padres de la novia y les ofrecen regalos como pan, fruta y flores, que se entregan en chiquihuites, y bebidas alcohólicas. Es en éste momento cuando se fija el plazo para realizar la boda civil y por la iglesia, y en ocasiones se celebra con música y cohetes.

Una vez aceptado el compromiso se realizan los “preparativos para las bodas” donde se acuerda con el cura y el presidente municipal las fechas para celebrar ambos casamientos. En algunos pueblos de la región, el padre del joven busca a las personas que serán los padrinos del casamiento religioso a quienes entrega una cera, una canasta con pan y un ramo de flores.

En la mayoría de casos estudiados por Sevilla, el “matrimonio civil” se realiza en la cabecera municipal con la asistencia de pocos integrantes de ambas familias. En algunos pueblos después de esta ceremonia se ofrece una comida sencilla a los presentes. Cabe señalar que a este acto no se le da tanta importancia como al matrimonio religioso pues se considera sin validez.

En las “vísperas de la boda religiosa”, generalmente un día antes de este acontecimiento o en la mañana del día de la boda, es común que los padres, abuelos y padrinos de los novios les den consejos y su bendición. En algunas comunidades, en la madrugada del día de la boda, la novia es ayudada en su arreglo personal por la madrina de casamiento, mientras los músicos ejecutan piezas

musicales y otras personas echan cohetes. Después del desayuno la novia es acompañada a la iglesia por sus padres, amigos y familiares para realizar el “matrimonio religioso”.

La “celebración posterior a la boda religiosa” se caracteriza porque al salir de la iglesia, los novios en compañía de sus padrinos, familiares e invitados se dirigen a casa del novio donde se les ofrece un desayuno, luego se trasladan a casa de la novia donde son recibidos con confeti y pétalos de flores. En algunas ocasiones para recibirlos la familia de la novia pide a los músicos que toquen el son de “La entrada o *Mahuizotl*” y enseguida ofrecen comida a los asistentes. Después, los familiares de la novia, acompañados con música, se trasladan a casa de los padres del joven para entregar a la muchacha.

Al llegar a la casa del novio son recibidos con coronas y ramos de flores por los padres y parientes de éste en la entrada de la casa, donde a veces colocan, sobre el piso o en el patio, una cruz enflorada, la que en ciertas ocasiones es entregada a los novios. Casi siempre la madre del novio porta un sahumerio que posteriormente entrega a la joven con el cual recorre la casa. Sevilla explica que en otras comunidades también se acostumbra recibir a los novios colocando en la entrada un petate cubierto de flores, donde en ocasiones se hincan los novios y padrinos de matrimonio para colocarles coronas de flores en la cabeza. Mientras esto sucede los músicos tocan el son “*Mahuizotl*” que generalmente bailan mientras entran a la casa.

En algunas comunidades, cuando los parientes de la novia entran a la casa se les obsequia carrizos adornados con flores o ramitas de flores, en otras se acostumbra colocar en el cuello de los invitados rosarios hechos de flores y ramas de ocote. Una vez que todos los asistentes han entrado a la casa, pasan a la habitación principal donde frente al altar familiar prenden una cera y los padres de los novios, los padrinos de bautizo, confirmación y boda pronuncian unas palabras con el fin de hacer la formal entrega de la novia, acto que confirma el matrimonio y el nuevo compadrazgo que se establece entre ellos, además ofrecen consejos y bendiciones a los novios.

Luego se ofrece una serie de regalos a los novios, a los padres de ambos y a los padrinos de casamiento. Una vez que ha terminado esta ceremonia realizada ante el altar familiar, se colocan en esta los carrizos, coronas y rosarios ofrecidos en la entrada de la casa. Después se ofrece comida a los asistentes, que consiste en arroz, mole de guajolote o pollo, frijoles, tamales blancos y tortillas, así como pulque o cervezas. Una vez que los padrinos de casamiento y padres de la novia han decidido retirarse de la fiesta, se inicia el “*Xochipitzahua*” o “*Mahuizotzintle*” que es el baile tradicional de matrimonio, cabe señalar que este baile ritual únicamente se realiza en esta ocasión y en el momento conocido como “la Entrada” que es cuando la pareja entra a la casa del novio y de la novia.

El baile es realizado por los padrinos de casamiento, padres de los novios, recién casados, familiares y amigos que lo deseen. Se baila portando los regalos que se les da a los padrinos de casamiento y padres de la novia, consistentes en chiquihuites con tamales, tortilla, pierna o cabeza de puerco; una olla de mole y uno o dos guajolotes (vivos o muertos) adornados; también en algunas comunidades se baila cargando una olla con “Tepache” (que se conoce como “son del tepache”) y en otras una cabeza de puerco, donde a este baile se le conoce como el “Pizotoro”. En otros pueblos los participantes bailan portando los regalos que serán entregados a los novios al terminar el baile, tales como petates, canastas, escobas, cazuelas, ollas, platos, metate, además de utensilios modernos. (Ibídem: 55).

La música que acompaña el baile tradicional de matrimonio, nos explica la autora, se compone de tres partes: “Mahuizotl”, “Xochipitzahua” y “El jarabe”, que incluye los sones “El tlaxcalteco”, “El Chapulín”, “El durazno”, “El jorobado”, “La roña”, “Los enanos”, “El borracho” y “El palomo”. La autora señala que en el tiempo cuando hizo la investigación, en algunas poblaciones todavía se acostumbraba cantar unos versos en náhuatl combinados con unas palabras en español llamados “Xochipitzahua”.

Amparo Sevilla presenta una descripción muy detallada de los diferentes sujetos, objetos, tiempos y espacios que conforman el ritual matrimonial en diferentes pueblos de ascendencia nahua del estado de Tlaxcala. También hace

una descripción detallada del baile tradicional y un análisis crítico de las implicaciones sociales y culturales de esta festividad, además nos comenta los diferentes sonos rituales que se ejecutan. Sin embargo, no señala la instrumentación que se utiliza y/o la notación musical para una posible interpretación posterior, además no refiere en su etnografía la presencia de un especialista ritual, más que el dato que proporciona el antropólogo Hugo Nutini.

3.1.3 El ritual matrimonial entre los chontales de Oaxaca

Carlos Basauri (1990: 229-230), en su investigación de los años 40, comenta que entre los chontales del distrito de Yautepec antes de iniciar el ritual matrimonial los padres preguntan a los hijos si tienen la voluntad de casarse. Una vez que estos han expresado su consentimiento buscan a una persona a quien llaman *chagola*, quien tiene la misión de mediar entre las dos familias para arreglar el matrimonio. El *chagola* visita “la casa de la novia en altas horas de la noche”, donde pronuncia un discurso, al que los chontales llaman *palangón*, mediante el cual exalta las virtudes del novio y de sus padres a quienes califica de “muy honrados y amorosos”. Luego ofrece los presentes que los padres del novio han enviado a los de la novia que consisten en “pan, chocolate, mezcal, aves domésticas y otras cosas”.

En respuesta, los padres de la novia piden al mediador que vuelva en otra ocasión para resolver su petición. El *chagola* regresa a casa de la novia “el segundo domingo” realizando la misma ceremonia y haciendo la misma solicitud de matrimonio que en su primer visita. En esta segunda ocasión los padres de la novia dan el sí, y el *chagola* “ofrece un mayor número de presentes y obsequia a la novia una prenda que es tenida por esponsales”.

Luego el *chagola* comunica a los padres del novio “el buen resultado de su comisión”, ante lo que convienen realizar el siguiente domingo la ceremonia solemne del compromiso de matrimonio. Llegada la fecha, en casa del novio se prepara un regalo para los padres de la novia, al cual denominan “flor”, que consiste en: “una moneda de plata de 50 centavos; un peso de pan; otro de chocolate;

cincuenta centavos de cigarros y tres botijas de mezcal. Una vez que se ha preparado todo esto, los padres del novio se dirigen hacia la casa de la novia, seguidos del *chagola* y la música”.

Al llegar a casa de la novia, primero entra el *chagola* y los padres del novio, luego los que llevan el regalo, quienes lo ofrecen al padre de la novia. Después el padre de la novia da las gracias por el “presente” e invita a todos a pasar y tomar asiento mientras la música comienza a tocar “piezas y sonos adecuados al acto”. Al terminar cada pieza de música el padre de la novia o uno de sus familiares ofrece a los invitados vasos de mezcal. Luego para dar por terminado el convenio interfamiliar de matrimonio:

Se presenta la novia y se pone de rodillas delante de sus padres, los cuales la exhortan a seguir con su marido una vida ejemplar, que honre a sus familiares y merezca las consideraciones de la sociedad. En seguida, el *chagola* se levanta de su asiento y, sacando de una canasta que se tiene preparada al efecto ramos de flores, corona con ellos a toda la familia de la novia, y [...] les ofrece una jícara de atole azulado, que en el idioma chontal se llama *panelpulque* (Ibídem: 230).

Aunque este autor presenta un panorama detallado de los sujetos, objetos, tiempos y espacios que conforman el ritual matrimonial en las comunidades chontales donde realizó su investigación, no proporciona información alguna si hay un tipo especial de música o canto en el desarrollo de este ritual. Solo comenta que cuando los padres del novio entregan el regalo denominado “flor” a los padres de la novia, “van con música”, y una vez que han entregado el presente “la música toca piezas y sonos adecuados al acto”. Desafortunadamente no proporciona una descripción detallada de cuáles eran los instrumentos que tocaban los músicos, ni cómo era la música, ni de los significados que tiene para la comunidad.

3.1.4 El ritual matrimonial entre los totonacos de la Sierra Norte de Puebla

La boda totonaca, de acuerdo con Marina Alonso (2005: 5, 7-10), se constituye por diferentes momentos rituales. El primero de estos, que se denomina “*pedimento de la novia*”, se refiere a que los padres y padrinos del novio acuden a casa de la muchacha que el joven ha elegido, en previa consulta y acuerdo con esta, para pedir su mano. Durante la primera visita es común llevar bebida y cigarros. Al aceptar la solicitud, los padres de la novia exigen una o más visitas para las cuales deberán llevar bebida, pan, panela, leña, chile ancho y un guajolote vivo. Luego se fija la fecha para realizar la boda en un plazo de 3 a 6 meses, periodo en el que el novio, sus padres y padrinos deberán ahorrar el dinero suficiente para realizar el gasto. En ocasiones, el prometido trabaja con su futuro suegro sin recibir sueldo alguno.

La segunda fase, llamada propiamente “boda”, se inicia tanto en Caxhuacan como en Tuxtla, con un son que se interpreta cuando se viste a la novia, quien acompañada de sus padres tiene que bailar frente al altar de su casa. Después se toca otro para despedirla. Durante el camino hacia la iglesia los músicos ejecutan el son del “Camino” que es el mismo que se toca de la iglesia hacia casa del novio. Al llegar a la casa, la novia se hinca sobre un petate nuevo que es colocado en la entrada, donde su suegra le da la bendición, momento en que los músicos tañen otro son para los novios y padrinos quienes bailan intercambiando parejas. También al encargado de echar los cohetes y cohetones se le dedican 4 sones y un huapango llamado “Cuando sale el sol y la luna”.

La autora explica que en Tepango de Rodríguez se acostumbra recibir a la novia, quien es arreglada con una corona y un collar de flores ensartadas con totomoxtle, con el primer son de “*Tapaxuwán*”. Ella debe bailar con este adorno tomando en su mano un ramo de flores especiales hecho con varas de tarro (especie de bambú). En la recepción se siguen escuchando los sones de “*Tapaxuwán*”, que pueden ser 4, 12 o hasta 24, los cuales son bailados por los padrinos, padres de los novios y recién desposados. Luego se celebra el

compadrazgo y se toma aguardiente para formalizar este acto, después los músicos continúan la fiesta con los huapangos, valeses, pasos dobles y polkas.

La última fase del ritual matrimonial nombrada “comida”, se caracteriza porque después del último son “*Tapaxuwán*” los familiares o amigos del novio sirven la comida, que consiste en mole con carne de guajolote para los novios, padres y padrinos, y mole con carne de cerdo para los invitados, en ambos casos se acompaña con arroz, café, y aguardiente. Al finalizar la comida, los músicos interpretan el son “El círculo” para que los participantes bailando entreguen su plato en la cocina donde debe ser lavado, y regresan también bailando a su lugar. Antes que termine la fiesta, padrinos, padres y personas mayores ofrecen consejos al nuevo matrimonio.

Marina Alonso, señala que los sones de “*Tapaxuwán*” se tocan con violín y guitarra, y en algunas ocasiones se les agrega jarana. La palabra “*Tapaxuwán*” proviene del verbo “*tapaxuwa*” que significa “estar alegre”; con el prefijo “ta-” y el sufijo “-n” se convierte en “alegría”. Además, comenta que estos sones forman parte de la cosmovisión del pueblo totonaco, en este caso el número de sones puede ser desde 12 hasta 24, según el lugar. El número 12 para los totonacos se relaciona con las esencias femeninas de las cosas, mientras que el 13 se relaciona con las masculinas; de igual forma existe una correspondencia con los rumbos de universo: 12 con el oeste y 13 con el este. Esta creencia se puede simbolizar poniendo 12 velas, haciendo 12 danzas o tocando 12 sones.

Cabe destacar que esta autora describe detalladamente las distintas fases que constituyen el ritual matrimonial de este pueblo, y pone especial atención en el orden de la música y su posible significado que acompaña los diversos rituales que conforman la boda totonaca, pues enfatiza que cada momento ritual es acompañado por sones especiales. Sin embargo la autora no menciona si existe un especialista ritual que intermedie mediante la palabra en estos diferentes momentos.

3.1.5 El ritual matrimonial entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla y Xilitla, San Luis Potosí

Marina Alonso (2005) y María Eugenia Jurado (2005) señalan que la *Xochipitzahua*, es una de las manifestaciones más comunes, aunque no por eso idénticas, en los distintos pueblos nahuas de Veracruz, Morelos, Puebla, San Luis Potosí e Hidalgo. Los contextos rituales en que se interpreta la *Xochipitzahua* son variados dependiendo del lugar y la fecha del año, una de estas ocasiones es la celebración del matrimonio.

Marina Alonso (2005: 6, 10-14), explica los diferentes momentos que integran el ritual matrimonial entre los pueblos nahuas de la Sierra Norte de Puebla, los cuales son acompañados con sones especiales que dan significado a este hecho festivo. Este conjunto de sones rituales son conocidos como el “*Xochipitzahuak*”, cuya raíz deriva de “*xochit*” (flor) y “*pitsaua*” (delgadita) para hacer “referencia a la música, al canto y a la danza característicos de las bodas tradicionales” (Montes, en Jurado, 2005: 4). También se conocen como “*Xochisones*” (son de las flores) o “*Uejkayoxochiy*” (flor antigua) que pueden ser cantados o interpretados con violín y guitarra, con banda de viento, con jarana, con quinta huapanguera y violín, o con “arpa y sonajas” en diferentes pueblos nahuas (Jurado, 2005).

La primera fase de la boda nahua se denomina “*la petición de mano*” y consiste en que los abuelos, papás, padrinos de bautizo, o tíos del joven que desea casarse van a pedir la mano de la muchacha. Es frecuente que los padres de la joven no den su aprobación de inmediato por lo que esta comitiva debe volver por lo menos en 3 ocasiones que acontecen en un lapso de entre 8 y 15 días cada una. Cabe señalar que en la primera visita llevan una botella de aguardiente y una cajetilla de cigarros para acompañar la plática. Una vez que la familia de la novia da su aprobación se les obsequia una serie de presentes tales como pan, un guajolote vivo, azúcar, sal y aguardiente. Luego que se ha establecido el compromiso, el novio realiza una serie de visitas a la joven en su casa y debe trabajar con su futuro suegro para familiarizarse; después los familiares de la novia establecen la fecha de la boda.

María Eugenia Jurado (2005: 22), señala que entre los nahuas de Xilitla, San Luis Potosí, para pedir a la novia se presenta el papá del novio sin obsequios en la casa de la joven; cuando el padre de ella da el sí, el papá del joven ofrece como dote cervezas y aguardiente, cigarros, patlaches (tamal grade utilizado en momentos rituales) y un morral que en el interior tiene un rebozo, aretes y objetos femeninos. Cabe destacar que en esta ocasión de *la pedida de la novia* el papá del novio se hace acompañar de un trío huasteco que interpreta 4 o 5 canarios,⁶² y si no acepta el papá de la novia tocan más canarios hasta convencerlo. Una vez que han llegado a un acuerdo sellan el compromiso (*xuchitzi*) y tocan un canario especial.

Una segunda etapa, de acuerdo con Marina Alonso (2005), puede definirse como “*lo previo a la boda*” y se refiere a que antes de la boda religiosa debe efectuarse el matrimonio civil. Desde muy temprano los padrinos y padres del novio van por la novia, quien es vestida y peinada por su madrina mientras los músicos tocan el son “*tataketilis*” (vestida). Posteriormente se realiza otra fase que se llama “*la salida de la casa de la novia*”, que consiste en que una vez que ha terminado la boda religiosa se da un almuerzo a los novios en casa de los padrinos mientras en casa de la novia se preparan para hacer una fiesta. Esta fiesta se realiza por la tarde donde se saludan los nuevos compadres y se prolonga hasta el amanecer. La despedida de la novia puede representarse cuando el novio carga a la novia, cuando carga los regalos de boda sin importar su peso, o cuando sus familiares se visten de mujer y los acompañan durante el recorrido mientras los músicos tañen el son “*kualimocanasta, kualimocubierta*” (buena tu canasta y buena tu cubierta).

El “*baile ritual*” constituye otro momento, y consiste en que las diferentes personas que realizan funciones específicas para el desarrollo de la boda (como los que sirven la comida, quienes atienden a los invitados en la mesa, quienes adornan el altar de la casa del novio, o los padres del novio (quienes son los caseros) bailan

⁶²Esta autora explica que “los canarios son piezas instrumentales que, entre los nahuas, forman parte del repertorio de “Xochitlsones”, que se utilizan para el ritual *del costumbre*. Sin embargo en otras comunidades de la huasteca los canarios se consideran como un solo género, donde se incluye la Xochipitzahuac” (Jurado, 2005: 22).

junto a los padrinos un son específico. Marina Alonso comenta que en la zona de Huayapan para realizar este acto primero bailan los hombres con un son dedicado al padrino, luego las mujeres con un son dedicado a la madrina. Los participantes llevan un ramo de flores en la mano, motivo por el que estos sones son llamados “*Xochibaile*” (baile de flores), “*Xochijarabe*” (jarabe con flores) y “*Xochison*” (son con flores). Una vez que todas las personas importantes han bailado, se toca el “*Xochison*” donde pueden bailar todos los invitados.

Por su parte María Eugenia Jurado (2005: 24), explica que entre los nahuas de Xilitla, San Luis Potosí, el día de la boda, antes de entrar a la casa, los novios bailan 9 canarios bajo un arco adornado con flores; empiezan con el son “*Xochipitzahua*” que se asocia con la pureza, la inocencia, lo sagrado “pues los novios son recientes”. Para finalizar esta serie de sones, los músicos tocan el son “*Xochitzi*” que significa “florecita”.

“*La comida*”, que es otra fase que conforma la boda nahua, se caracteriza, de acuerdo con Marina Alonso (2005), porque antes de comenzar a comer se sientan a los novios en medio de los padrinos, y la madrina reparte a los esposos una tortilla como símbolo de la vida a compartir. Luego se sirve mole con guajolote para los novios, padres y padrinos, y para los demás invitados se ofrece pollo o carne de cerdo, mientras los músicos tocan el son “*Omexochitl*” (dos flores). Al finalizar *la comida*, los músicos interpretan un son llamado “*Xalxocoxochitl* (flor de guayaba) para agradecer el haber concluido esta celebración.

El momento ritual llamado “*la entrega de la novia*” se realiza en la cocina, donde se expresan consejos a los desposados, momento en que los músicos interpretan “Los santos sones”. Finalmente se realiza “*la despedida*”, donde los padrinos se despiden y en ocasiones continúan bailando hasta al amanecer.

Ambas autoras presentan una descripción detallada de las diferentes etapas que conforman el ritual matrimonial en algunos pueblos de este grupo cultural, así también ponen especial énfasis en la música ritual y explican que ésta guarda un especial significado con la fase en que se recrea. Sin embargo no mencionan si hay una figura que medie a través del discurso ritual en las diferentes fases del

matrimonio nahua y si existe una interacción entre música y oralidad o canto a manera de diálogo.

3.1.6 El ritual matrimonial en algunos pueblos zapotecos de la región del Istmo en Oaxaca

Josefina G. Aranda (1989: 108 y 109), señala que entre los zapotecos de Santo Tomás Jalieza, Oaxaca, todo ritual de boda comienza con la “*pedida*” durante la cual los familiares del novio llegan a casa de la novia con algunos obsequios y acompañados de un *chagol* que en castellano significa “el que habla bonito” o “tiene buenas palabras”. Respecto a este especialista ritual Guido Münch (2006) lo denomina, en el caso de los zapotecos de Tehuantepec y Juchitán, bajo el término *chagola* que significa “el que abunda, engrandece, multiplica, regenera [...] Es el sacerdote indígena de las bodas, ofrece consejos matrimoniales, pide a las novias, hace de embajador, acuerda los arreglos económicos de la fiesta [...] viene de *Gubidxa gola*, el gran sol, dios de la luz, relacionado con las ceremonias de la Llevada de la Luz, la Pagada de Vela, el Son Mediu Xiga, y el Son Begua Xiñá en el ceremonial de las bodas (Münch, 2006: 128, 129 y 166).

Rocío Fuentes (1995: 78-118), comenta que en Juchitán, Oaxaca, esta primera etapa puede entenderse entre el pueblo juchiteco como “*la concertación del matrimonio*” que puede realizarse de dos maneras distintas, ya sea por la ceremonia de “*petición de la novia*” o porque se recurra a otro medio denominado “el rapto o huida de los novios”, modalidades a las que Guido Münch (2006) identifica como la “boda robada y pedida”. Respecto a la modalidad de la “boda robada” este autor señala que el *chagola* “organiza a la madrina, la madre y todos los parientes para hacer la ceremonia de *la Llevada de la Luz y la Pagada de la Vela*” que generalmente se realiza un día viernes para que la misa católica se realice el sábado o domingo (Münch, 2006: 126). Respecto al ritual denominado “*la Llevada de la Luz*” el autor señala que:

Consiste en ofrecer los signos de matrimonio, dos velas labradas simbolizan esta ceremonia. Las mujeres van encabezadas por la banda de música, coronadas con plantas verdes, flores rojas y de aroma, llevan pan de queso, marquesote, maíz, chocolate, docenas de flores, refrescos rojos, gallinas y dinero en efectivo para las fiestas a la casa de la novia robada (Ibídem: 126).

En relación a “*la Pagada de Vela*” Guido Münch explica que “es un recuerdo del parto, de cuando le quemaron el ombligo a la niña con una vela de cebo; es la transmisión simbólica de la fertilidad y regeneración hecha por la madrina de boda” (Ibídem: 126 y 127), quien generalmente es la madrina de bautizo del novio. Luego señala que el sábado, entre las seis y siete de la noche, el *chagola* realiza la ceremonia del “*Chuse*” donde ofrece la reverencia, presenta la señal de matrimonio, entrega el cariño simbolizado en regalos y ameniza ingeniosamente la cena. Respecto al momento ritual nombrado “*presentar la reverencia*” el autor comenta que: “es un diálogo entre embajadores [*chagolas*] que representan a los familiares de los novios, donde abundan discursos sobre los pasos de la vida y el matrimonio, de la alegría de ver crecer a los hijos” (Ibídem: 127).

Luego explica que “*la presentación de la señal de matrimonio*” se simboliza con el ofrecimiento de un ramo con una rosa roja en medio que hace el *chagola* del novio a la novia, con lo que se inicia el intercambio de ramos entre ambas familias. Posteriormente se realiza la entrega de regalos que denominan “la entrega del cariño”, y por último “la cena”, donde la familia de la novia ofrece mezcal, chocolate, pan y tamales, momento en que el *chagola* se dedica a contar chistes. El domingo, o en dado caso el sábado, una vez que ha concluido la misa, el *chagola* hace la ceremonia de *la bendición*, donde ofrece consejos y deseos de ventura a los novios quienes se encuentran hincados frente al altar, luego realizan este acto todos los presentes comenzando por los padrinos de matrimonio.

Después de la boda religiosa comienza el baile, donde, de acuerdo con el autor, “el conjunto de música toca el vals, la Cola de la novia, el Beso, el Son *Mediu Xiga*; [...] donde [...] los novios sentados en una silla recogen los donativos en efectivo en un *jicalpextle* [...]. Luego sigue la Múcura o Cantarito, cuando se rompen

las ollas, simbolizando que sí era virgen la novia. A continuación sigue el brindis, después el Son Tehuano alternado con las bombas del chagola, [y después] el baile de todos los presentes [...] Al final, como a las seis de la tarde se toca el Son Despedida de los padrinos” (Ibídem: 127 y 128). Por último, el día lunes o en dado caso el domingo, se realiza “la Lavada de Olla”, donde las mujeres realizan la danza mareña que representa a los antepasados.

Rocío Fuentes (1995: 78-118) explica que una vez que se ha realizado la ceremonia de *la pedida de la novia*, la siguiente fase es *el matrimonio civil* que se celebra días después de efectuarse *la huida o la petición de mano*. Comúnmente se efectúa el sábado por la mañana en el Registro Civil, pero si los padres de los novios son personas con recursos dicha ceremonia se realiza en casa de la novia. Para esta ocasión los padres de ambos novios disponen de sus ahorros para realizar los gastos, terminada la ceremonia (en caso de realizarse en el Registro Civil) se dirigen a casa de la novia donde se da una pequeña fiesta.

De acuerdo con esta autora, *el matrimonio religioso*, que constituye la tercera fase del ritual matrimonial en Juchitán, es la celebración de más importancia para los juchitecos por el conjunto de ceremonias y rituales que se realizan, pues se acompaña de la dote de la novia, representa el inicio de una nueva vida y representa el fin del proceso matrimonial. Es importante decir que esta fiesta se organiza con meses de anticipación a la fecha establecida. Puede realizarse el mismo día en que se efectúa el matrimonio civil, o meses, o años más tarde, todo depende de las condiciones económicas de las familias. La fiesta se realiza bajo una ramada que se construye especialmente para esta ocasión, donde los invitados llegan con los presentes que obsequiarán a los novios, y es amenizada por uno o dos grupos musicales que “ejecutan canciones de moda y tradicionales como “La sandunga”, “La tortuga”, etc.” (Ibídem: 116 y 117).

Esta autora menciona una cuarta fase que constituye el ritual matrimonial en el pueblo juchiteco, a la que denomina *étnico-zapoteca* y que supone la culminación del matrimonio con la bendición de un *chagola* o sacerdote indígena, y con el sermón del *Xuaana*. Sin embargo, no presenta mayores detalles sobre la realización

de este momento. No obstante, podemos comprender el sentido de este acto ritual con la descripción hecha por Guido Münch (2006) que retomamos en párrafos anteriores.

Respecto a este especialista ritual que los zapotecos del istmo denominan *Xuaana*, el autor comenta que es la figura máxima de autoridad desde la época prehispánica y es considerado el dueño de las costumbres, significa “el que tiene el poder en la mano, el que manda, el que mueve el mundo, el dueño o espíritu de las costumbres”; pues se conforma de los vocablos *xuu*: temblor, fuerza, poder, y de *na'*: mano. Luego explica que: “por su respetable autoridad son los más indicados para pedir la mano de las novias y celebrar las bodas al estilo zapoteco” pues eran ellos quienes, como el sacerdote católico o el juez que representa al Estado, casaban a los novios. (Münch, 2006: 118 y 120).

Es importante decir que las alusiones que tanto Josefina G. Aranda (1989) como Rocío Fuentes (1995) hacen de la música y los discursos que pronuncian *el chagola* o *el Xuaana* en distintos momentos del ritual matrimonial son escasas. Además, no hacen una descripción consistente de los tiempos y espacios donde aparecen. En el caso de la música no especifican si se trata de música ritual o popular, el tipo de instrumentación utilizada, si hay interacción entre el discurso del especialista ritual y la música, etc. En un apartado de su escrito Rocío Fuentes señala que en determinado momento de la fiesta los novios se sientan “en el centro del local, cada uno con una olla de barro sobre las rodillas y los asistentes empiezan a bailar el ‘danzón o la Sandunga’ alrededor de los novios, dándose inicio a la colecta en beneficio de los novios” (Fuentes, 1995: 117).

En realidad, pensamos que la autora se refiere al momento ritual del *Mediu Xiga*, donde, de acuerdo con Vladimir Jiménez (2006), se danza [en círculo alrededor de los novios que están sentados en el centro de la ramada] y se rompen los trastos viejos frente a quienes contraen nupcias para que la comunidad entera sepa que terminan un ciclo y comienzan otro. Durante esta danza, donde se baila un son del mismo nombre, los desposados reciben tanto apoyo moral como material por parte de la comunidad, que se refleja en la cooperación, *xhinyaa* o *chagual*

(Jiménez, 2006: 44). Dentro del ritual matrimonial, de acuerdo con este autor, se tocan una serie de sones “exclusivamente para significar algo”, que se denominan “sones de boda”, tales como el “*Behua Xiñá*”, el “*Mediu Xiga*” o “El son del rendido”, donde se reproduce la cosmovisión zapoteca (Ibídem: 85). Guido Münch (2006) hace una reflexión de suma importancia al decir que la boda es uno de los ámbitos festivos donde ha sido posible mantener a las autoridades tradicionales de origen prehispánico como son el *Xuaana* y el *Chagola*.

3.1.7 El ritual matrimonial entre los zapotecos de Santo Tomás Quierí, Yautepec, Oaxaca.

La siguiente descripción de ritual matrimonial la reconstruyo con base en los relatos que amablemente me compartieron la señora Bernarda Trinidad Jiménez⁶³ y la señora Juana Martínez Fabián,⁶⁴ originarias de comunidades zapotecas ubicadas en el municipio de San Carlos Yautepec, en la Sierra Sur del estado. De acuerdo con lo que me explicó la señora Bernarda Trinidad, en esta comunidad el ritual matrimonial se constituye por las siguientes etapas: a) *la pedida de la novia*; b) *la entrada de yerno y la entrega de presentes*; c) *la despedida de la mujer y el fandango*.

La primera etapa, denominada “*la pedida de la novia*”, se refiere al hecho de que los padres y padrinos del novio, llevando mezcal y cigarros, en compañía del *Xuaan* van a casa de los padres de la novia a “pedir a la mujer”.⁶⁵ Estos van dos o tres veces “hasta ver qué dicen los papás de la mujer, si dicen sí o no” (entrevista a la señora Bernarda Trinidad, enero de 2015). Según la señora Bernarda en la primera visita los padres de la joven dicen que no saben, que lo tienen que pensar. El padre de la novia expresa lo siguiente: “no he pensado nada, no sé qué piensan

⁶³ Quien presenció este proceso ritual en la unión matrimonial de una prima suya, originaria de la comunidad de San Pedro Leapi, Yautepec, con un joven originario de la comunidad de Santo Tomás Quierí, Yautepec, Oaxaca.

⁶⁴ Originaria de Santo Tomás Quierí, Yautepec, Oaxaca.

⁶⁵ Es importante mencionar que si el joven fuera huérfano los padrinos de bautizo son los que asumen esta responsabilidad.

de mí, yo no quiero aceptar las cosas de ustedes porque yo no sé, ustedes ya pensaron y yo no he pensado nada, tienen que darme tiempo para pensar qué decir”.⁶⁶

Según nuestra colaboradora al escuchar esta respuesta los papás del novio se vuelven a su casa, no sin antes decir lo siguiente: “disculpe la palabra que le estoy diciendo, piénselo, voy a volver en 15 días, entonces ya pensaste lo que estoy diciendo”. Cabe decir que durante este periodo de tiempo los padres de la novia platican para decidir qué respuesta darán ante la petición de matrimonio que han recibido.

Un vez que han pasado los 15 días de plazo van nuevamente los familiares del novio al rancho de la novia, al momento que llegan saludan y dicen “ya venimos a lo que venimos hace 15 días ¿Ya pensaste bien? ¿Qué dice tu corazón ahora? Disculpa mi palabra ¿Qué pensaste? ¿Qué sí o que no?” (entrevista a la señora Bernarda Trinidad, enero de 2015). Entonces, de acuerdo con la señora Bernarda, los papás de la novia dan el sí porque ya lo pensaron bien. En este momento el padre de la joven exclama lo siguiente: “ya pensé bien, lo que dice usted antes, ya pensé muy bien, vino usted a mi casa, le voy a dar a mi hija”.

Luego los padres de la muchacha reciben todo lo que les llevan, reciben su mezcal, su cigarro, y ambas familias planean cuando será el casamiento; así también eligen a las personas quienes serán los padrinos de vela. De acuerdo con lo que me relató la señora Juana Fabián, los familiares del novio le dicen a los padres de la novia lo siguiente: “tal fecha traeremos algo, una reliquia”, la cual consiste en guajolotes, un canasto de pan, un chiquihuite de chocolate, mezcal y cigarros. No obstante, previamente el *Xuaan* pregunta al padre del novio si está de acuerdo en obsequiar cuatro o cinco guajolotes como “reliquia de la novia”.

⁶⁶ De acuerdo a lo que me explicó la señora Bernarda Trinidad la función simbólica del mezcal y del cigarro es de suma importancia en esta ocasión, pues si la familia de la novia lo acepta o lo “agarra” en la primera visita significa que han aceptado el matrimonio, si no es así significa que los familiares del novio deben volver en otra ocasión.

Otro punto de gran importancia que ambas familias tratan en esta ocasión es el que tiene que ver con el trabajo que deberá hacer el novio, ahora yerno, en beneficio de la familia de la novia, es decir el trabajo que deberá realizar para compensar la pérdida que sufren los padres de la novia.⁶⁷ A dicho momento se le conoce como “*el trato*” donde el papá de la novia exclama lo siguiente: “si le voy a dar a mi hija pero su hijo va a venir a trabajar conmigo tanto tiempo y después de ese tiempo ya pueden llevar a mi hija para su casa” (entrevista a la señora Bernarda Trinidad, enero de 2015). Cabe mencionar que el trabajo que deberá realizar el joven para “ganarse a la mujer” puede durar meses y hasta uno, dos o tres años según sea la voluntad de su suegro.⁶⁸

La segunda etapa denominada “*la entrada de yerno y la entrega de presentes*” se refiere, de acuerdo con la señora Bernarda Trinidad, al momento en que el joven *entra de yerno* a casa de sus suegros, es decir, es el momento simbólico en que se dispone a realizar los trabajos que el padre de la novia le ha pedido a cambio de dar en matrimonio a su hija. Para esta ocasión, explica la señora Bernarda, los padres del novio invitan a sus familiares y a los padrinos de bautizo y confirmación de su hijo para que los acompañen a entregar los “*presentes*” a casa de la novia. Es de suma importancia que para este momento busquen a un *Xuaan*, quien será el encargado de “decir la palabra” ante la familia de la novia.⁶⁹

Al llegar a casa de la novia, el *Xuaan*, los padres del novio y sus padrinos de bautizo van a dejar “la luz”, las flores (a la que conocen como flor de fandango, “*kieda’n*” en zapoteco), las velas y el copal que llevan delante del altar de la casa de la novia. En este momento el *Xuaan* “coloca las flores en el altar” y hecha copal delante del santo.⁷⁰

⁶⁷Es en esta ocasión cuando el padre de la novia le expresa al padre del novio sus condiciones para ceder la mano de su hija.

⁶⁸A este hecho Danièle Dehouve (2003) comenta que se le denomina como “el servicio de la novia”.

⁶⁹La persona que desempeña el rol del *Xuaan* puede ser un familiar del novio a quien se le encomienda esta tarea o una persona anciana y sabia de la comunidad que es reconocida por realizar esta función. “Al *Xuaan* lo busca la gente, le habla la gente para que acompañe a los padrinos y padres del novio a entregar la luz en el altar, a hablar con las ánimas” (entrevista a la señora Bernarda Trinidad Jiménez, abril de 2015).

⁷⁰De acuerdo con la señora Bernarda Trinidad, a la flor que ofrece el *Xuaan* en el altar se le llama en zapoteco “*kieda’n*” que significa flor de fandango o flor de cariño (quizá para hacer referencia cuando el *Xuaan* exhorta

Frente al altar de los santos, el *Xuaan*, hincado pide perdón y permiso a las “ánimas benditas”, quienes son los antepasados, abuelos o padres fallecidos de la novia, y dice:

Ya vengo a dejar mi flor, con tu cariño, con tu amor, vengo a dejar esta luz, vengo a dejar estas flores, estas velas, este copal. Recibe estas flores con todo mi corazón. Con tu cariño, con tu amor me voy a llevar a tu hija, me voy a llevar a tu nieta para que se case con mi gente, con tu permiso lo voy a hacer, no la voy a llevar así nomás, con tanto cariño tu nieta va a ser mi nuera, vengo a pedir tu permiso, para que sea una gente humilde, buena con mi hijo, que trabajen los dos, no hayan pleitos, toda su vida haya felicidad (Entrevista a la señora Bernarda Trinidad, enero de 2015).⁷¹

Este discurso ritual es el que expresa el *Xuaan* frente al altar, los santos y las ánimas, pues es él quien sabe “explicarse por medio de la palabra”. Importante es señalar que en el momento en que el *Xuaan* coloca las flores en el altar, los familiares del novio ofrecen flor de fandango, una copa de mezcal y un cigarro a cada familiar de la novia. Luego que el *Xuaan* ha terminado de decir “su palabra antigua” frente al altar, los familiares de la novia y del novio se toman su copa de mezcal, fuman su cigarro e invitan a los presentes a pasar a comer.

La señora Bernarda relata que además de las flores, las velas, y el copal que llevan el *Xuaan*, los padres y padrinos del novio, sus familiares van cargando en canastos “tres guajolotes, uno vivo y dos muertos, una media de mezcal por cada guajolote muerto y un paquete de cigarros que se divide a la mitad por cada guajolote”. También la señora Juana Martínez nos relata este hecho cuando explica que disponen a los guajolotes en canastos de la siguiente manera: en el fondo del canasto colocan 20 tortillas sobre las que colocan un guajolote,⁷² y encima del

a las ánimas que reciban “con amor, con cariño esta flor” o como símbolo de afecto cuando esta flor es repartida a cada familiar de la novia).

⁷¹Al decir estas palabras, según la señora Bernarda, el *Xuaan* también hace referencia a la figura católica de Adán y Eva: “se refiere [el *Xuaan*] al padre Adán y a la madre Eva, porque así fue esta gente y por eso seguimos su camino”.

⁷² Al que ya han sacrificado, limpiado y sacado las vísceras.

guajolote colocan otras 20 tortillas. Una vez que han llegado a casa de los padres de la novia los canastos son recibidos por la madrina de bautizo y la madre de la novia. Luego los familiares del novio construyen coronas de hierba de poleo y las colocan en la cabeza de los familiares de la novia.

La señora Bernarda Trinidad nos comenta que después de esta ceremonia comienza el trabajo que el yerno deberá realizar en beneficio del padre de la novia por el tiempo que este haya estipulado,⁷³ además durante este lapso de tiempo la familia del novio ahorra y reúne lo necesario para la boda. Según nuestra colaboradora una vez que ha terminado el periodo de tiempo acordado el yerno le dice a su suegro lo siguiente: “ya cumplí todo lo que pediste en nuestro trato, ahora si ya me voy para mi casa, ya puedo casarme y llevarme a mi mujer para mi casa”. A lo que el suegro contesta: “sí, ya es hora que te cases, ahora ya eres libre para llevarte a tu mujer, ya cumpliste todo lo que te pedí, gracias, cástate con tu mujer, ya trabajaste mucho tiempo conmigo” (Entrevista a la señora Bernarda Trinidad, enero de 2015).

La tercera etapa del ritual matrimonial que se denomina “*la despedida de la novia y el fandango*” (o *Kiel Dziel* que significa “unión o encuentro”) se realiza, según relata la señora Bernarda Trinidad, de la siguiente manera: llegado el día de la boda el novio manda a sus familiares para que le traigan a su esposa quien aún se encuentra en casa de sus padres. Una vez que los familiares del novio han llegado a casa de la novia, sientan a la joven en una silla “bien tejidita y adornada” para cargarla en procesión “como si fuera una virgen” rumbo a casa del novio. Al respecto la señora Juana Martínez nos comenta que el *Xuaan* es quien manda por esta silla al municipio, la cual cubren con una sábana blanca y adornan como en “todo santos”, es decir, la adornan con flores y le colocan un arco.

Una vez que han partido rumbo a casa de los padres del novio, los padres y familiares de la novia van acompañándola detrás de las personas que la van

⁷³De acuerdo con nuestra colaboradora el yerno deberá sembrar en el terreo de su suegro, deshierbar, limpiar la milpa y pizarcar. Este trabajo lo realiza en intervalos de dos meses alternando su compromiso con el trabajo que tiene en su casa. Cabe mencionar que el trabajo que realiza en casa de su prometida es el requisito que debe cumplir para ganarse a su mujer.

cargando, y al frente de todos (los cargadores de la novia y de sus familiares) van los músicos con sus guitarras, mandolinas, vihuelas y violines interpretando una “música especial” por todo el camino hasta llegar a casa del novio. Esta procesión es precedida por un personaje que en zapoteco denominan “el *mguchgier*” (*mguch*: yerno y *gier*: ocote, que significa “yerno de ocote”) el cual lleva en su espalda “seis pedazos de ocote y seis pedazos de leña amarados con un mecapal, y encima de este tercio lleva un guajolote vivo” (Entrevista a la señora Bernarda Trinidad, enero de 2015). Cabe señalar que este personaje va bailando, cantando, chiflando y gritando por todo el camino que conduce a la casa del novio.

De acuerdo con el relato de la señora Juana Martínez, una vez que han llegado a casa de los padres del novio, los músicos tocan una diana y el *Xuaan* pide que los familiares del novio se formen porque ahora toca que a ellos les pongan coronas de poleo en la cabeza. Después de esto pasan a comer, “primero los hombres y después las mujeres”, según relata nuestra colaboradora. Una vez que los asistentes han terminado de comer comienza el baile “con violín y guitarra, quienes tocan puro jarabe, es decir, comienza el “*Kiel Dzieł*”, la “unión o encuentro”, es decir, *el fandango* (Conversación con la señora Juana Martínez febrero de 2015).

La señora Juana nos explica que en esta ocasión ritual existe “un baile y una música especial” donde sólo bailan los novios, padrinos de casamiento y un personaje que llaman “*huehuetes*”. Este personaje baila cargando un guajolote chiquito en sus hombros y después dice “unas palabras, un discurso”.⁷⁴

Por su parte, la señora Bernarda Trinidad comenta que en *el fandango* bailan toda la noche, al ritmo de los sonos y jarabes que interpreta el conjunto de cuerdas o “la música de viento”,⁷⁵ los novios, sus papás, sus padrinos de bautizo, de comunión, de casamiento y todos sus familiares. Así también relata que en esta

⁷⁴ Importante es destacar que el término *huehuetes* es de origen náhuatl, que significa anciano, relacionado con la sabiduría y experiencia.

⁷⁵ El conjunto de cuerdas se compone por guitarras, vihuelas y uno o dos violines; “la música de viento” se refiere a las bandas de música. También puede darse la ocasión en que la familia del novio, según sus condiciones económicas, contrate a un grupo moderno.

ocasión los músicos interpretan el “son del guajolote”, mismo que los padres y padrinos de los novios bailan cargando a un guajolote vivo.

3.1.8 El ritual matrimonial en San Miguel Suchixtepec, Oaxaca

Antes de comenzar es pertinente decir que el proceso matrimonial que a continuación describiremos deriva de una plática que tuve con el doctor Damián González, quien desde hace tiempo investiga en esta región de Oaxaca. Ubicada en la región zapoteca de la Sierra Sur del estado, la comunidad de San Miguel Suchixtepec es protagonista de diferentes festividades comunitarias, una de estas es la “*boda tradicional o entrego*” misma que cumple un papel trascendental en la reproducción cultural e identitaria y se realiza antes de la “*boda por la iglesia o fandango*”.⁷⁶

Cabe subrayar que de estas dos maneras de contraer matrimonio la “*boda tradicional*” es la más valorada pues refleja el conjunto de prácticas y creencias con que los sujetos explican y significan su mundo. Con base en lo anterior, la pertinencia en que se realice este ritual comunitario es justificada por los agentes sociales cuando comentan que: “es necesario que los jóvenes se casen como lo hacían los abuelos, pues cuando una pareja no se casa de la forma tradicional puede haber problemas, se enferman o mueren los familiares”.

Dicho lo anterior procederemos a describir la manera en que se desarrolla la boda tradicional así como los elementos que la constituyen. El ritual comienza con el “*pedimento*”, el cual consiste en que la familia del novio va a casa de los padres de la novia en tres ocasiones distintas a pedir la mano de la joven en compañía de un *bixigol* (que significa “hombre grande”, pero también puede entenderse como “hombre/persona sabia”), quien tienen la responsabilidad de intermediar a través de

⁷⁶ Damián González me comentó que anteriormente primero se hacía “la boda tradicional o entrego, y el cambio de prenda o cambio de rosario” y después “la boda por la iglesia o fandango”, pero actualmente este proceso se ha invertido.

la palabra entre ambas familias para llegar a buenos acuerdos.⁷⁷ En cada una de estas visitas los padres del novio entregan regalos diferentes a los padres de la novia.

Es importante enfatizar que para que alguien desempeñe la función de *bixigol* debe ser considerado por la comunidad como una persona sabia, que tiene experiencia y tiene “la capacidad de hablar”. Con base en estos criterios un *Bixigol* es aquella persona que ha desempeñado distintos cargos comunitarios, como presidente o agente municipal, alcalde, síndico, regidor, músico o rezador. Otro personaje que también puede ser *bixigol* es el *saurino*, quien es un especialista ritual que a través de la ingesta de hongos o mediante la lectura del maíz (al echar cuentas de maíz), adivina, cura, dispone ofrendas y realiza distintos rituales.

Una vez que los padres de la novia han dado el sí, los padres del novio se preparan para realizar un acto ritual de gran importancia que consta de dos momentos clave: el “*entrego*” y “*el cambio de prenda o cambio de rosario*”. Generalmente esta ceremonia se realiza de noche porque según explican los ancianos el cura del pueblo no estaba de acuerdo con eso.

Para realizar este ritual los padrinos de bautizo, de confirmación, y familiares del novio se reúnen en casa de los padres del joven para preparar “el presente” que entregarán a los padres de la novia, el cual consiste en: un canasto de pan, chocolate, un canasto de fruta, mezcal, un cántaro de barro negro adornado con “flor de fandango” (flor similar a la rosa de castilla) que contiene tepache, rejas de refresco, cartones de cerveza y cigarros. Además de estos objetos, para esta ocasión se debe contar con dos guajolotes, a los que “visten” dependiendo de la creatividad de la familia. Ambos guajolotes se colocan en un canasto que en el fondo contiene “el relleno”⁷⁸ que será de utilidad para preparar la comida. Además preparan manojos de “flor de fandango” que entregarán a la familia de la novia. Luego la familia del novio ofrece comida, mezcal, tepache y cigarros a quienes los

⁷⁷ Cabe señalar que este especialista ritual participará en los rituales siguientes que conforman la boda tradicional.

⁷⁸ Los condimentos.

acompañarán, conviven un rato y después los abuelos, padres, padrinos y familiares dan consejos al novio.

Después que han realizado lo anterior parten en compañía del *bixigol* hacia casa de los padres de la novia, llevando los presentes que han preparado. Entre las diez y once de la noche llegan a casa de la novia donde son recibidos por la familia de esta, quienes ya los esperan con sillas y mesas para que se sienten en el patio, fuera de la habitación principal. En adelante el resto de la ceremonia se realiza dentro de la habitación principal donde se encuentra la familia de la novia.

Una vez que están en casa de los padres de la novia, la familia del novio se prepara para realizar el “entrego” y los músicos, quienes tienen una participación fundamental para el desarrollo del ritual, comienzan a tocar con guitarras, violín, tololoche y cántaro de barro el “son del guajolote”. Una vez que ha comenzado la música los familiares del novio comienzan a bailar en el patio cargando los regalos, y poco a poco se van acercando a la habitación principal de la casa, donde se encuentran los familiares de la novia.

Luego que han llegado a la entrada, inmediatamente algunos familiares de la novia reciben el presente y lo llevan a la cocina para “preparar el almuerzo”, mientras sus padres, padrinos, abuelos y hermanos, se quedan junto con los padres y padrinos del novio dentro de la habitación para realizar una ceremonia ritual llamada “cambio de prenda o cambio de rosario”. Dicha ceremonia consiste en la disposición de una ofrenda, por parte del *bixigol*, delante del altar, cuyos elementos son los siguientes: dos floreros con flor de margarita, manojos de flor de fandango, velas, copal, un petate, un sombrero, un paliacate, dos anillos y dos rosarios.

En los dos floreros el *bixigol* coloca las flores de margaritas, en uno de estos el total de flores que contiene debe terminar en cinco (por ejemplo 15, 25, 35) y en el otro debe terminar en siete (por ejemplo 17, 27, 37).⁷⁹ Luego en medio de los dos floreros dispone doce manojos contados de flor de fandango, cinco para Dios o Cristo y siete para la tierra y los antepasados. También coloca dos velas, una para

⁷⁹Cabe enfatizar que la persona quien determina la cantidad de flores que contendrá cada florero es el saurino.

Dios y otra para la tierra. Frente al altar y los elementos mencionados tiende un petate, que representa los antepasados, y encima del petate coloca un sombrero, que alude al hombre, cubierto por un paliacate (pañuelo), que simboliza la mujer, y sobre el paliacate cruza dos rosarios, y coloca en la parte superior del sombrero dos anillos.

Después de que el *bixigol* dispone esta ofrenda los novios se hincan frente a ésta y toman los anillos y los rosarios, luego el *bixigol* da al hombre el sombrero y a la mujer el paliacate. El papel que desempeña el *bixigol* en esta ceremonia es de suma importancia, pues aparte de disponer la ofrenda frente al altar intermedia entre las familias de los novios, entre los novios, ante Dios, ante la tierra, ante las ánimas. Al hablar se dirige a las entidades representadas en la ofrenda y a los novios les pide que respeten el lugar de sus antepasados, que se cuiden, que se respeten, que no cometan adulterio y que conserven la costumbre o creencia.

Después de este acto ritual, un rezador, que como dijimos en párrafos anteriores puede ser el mismo *bixigol*, realiza un rosario frente al altar. Luego que termina el rosario el *bixigol* pide a Dios, a la tierra y a las ánimas que cuiden a la nueva pareja, que les den salud y también a sus futuros hijos. Luego pide a los papás de los novios y los invitados que aconsejen a la nueva pareja. El orden en que pasan las personas a aconsejar y a bendecir a los novios es el siguiente: primero los papás, luego los padrinos, después los familiares y por último los amigos. Esta fiesta termina con el consumo de los guajolotes que los familiares del novio “entregaron” a los padres de la novia, lo cual tiene lugar como a las cinco de la madrugada.

La boda por la iglesia o fandango

Un día antes de la boda por la iglesia se busca a un *saurino* para que coloque una ofrenda en la iglesia, cuya estructura es la siguiente: en la entrada de la iglesia, del lado derecho e izquierdo, dispone ofrendas de flores de margarita y velas amarillas y blancas, las ofrendas colocadas del lado derecho se dedican a las ánimas solas, quienes murieron sin compañía; las ofrendas del lado izquierdo se ofrecen a las ánimas que murieron de mala muerte. En la parte media de la iglesia también coloca

una ofrenda de flor de margaritas y una vela blanca. Y al frente de la iglesia (frente al altar) coloca manojos contados de flor de fandango al lado izquierdo y derecho, y frente de estos dos velas y floreros que contienen flor de margarita, esta ofrenda se dedica a las ánimas de los familiares del novio y de la novia.

Por la noche se hace una reunión en casa de la novia, se reza un rosario y luego el novio, sus papás y padrinos van a la cocina donde se hincan frente al metate, que simboliza los antepasados de la novia, y le piden permiso para llevársela. Después de esto se les invita mezcal y cerveza a los invitados.

El día de la boda, la novia sale de la casa de los padrinos porque ellos la visten y son quienes en compañía de los padres de esta la llevan hacia la iglesia. Después de la misa, los novios, familiares e invitados primero asisten a casa de los padrinos, luego se van hacia casa de los padres del novio donde se realizara la fiesta. Importante es señalar que en casa de los padres del novio se construye una ramada y de bajo de esta se coloca un arco donde bailan novios y padrinos. En la parte inferior del arco se tiende un petate donde se hincan los novios para que los familiares los bendigan y aconsejen. Después de esto continúa el vals familiar y el baile popular que se realiza con un grupo versátil. La fiesta termina con el “entrego” a los padrinos, porque será en casa de éstos donde el día después de la boda los novios y sus familiares tomen el almuerzo.

3.2 El ritual matrimonial: una forma de ser y actuar en el mundo

Con base en la revisión de los rituales matrimoniales descritos por los misioneros en la época colonial y los documentados por distintos investigadores en la actualidad, podemos percibir que estos diferentes grupos culturales aun separados en espacio y tiempo comparten una serie de sujetos, objetos, tiempos y espacios comunes en el desarrollo de esta festividad. No obstante, como señala Johanna Broda, es pertinente aclarar que el hecho de realizar comparaciones entre datos históricos y ejemplos etnográficos modernos no implica de ninguna manera que se esté postulando una continuidad ininterrumpida desde la época prehispánica hasta

la actualidad, pues las sociedades no son estáticas y responden de manera dinámica respecto al contexto sociohistórico en que se sitúen (Broda, 1991: 464).

Como pudimos percatarnos, el ritual matrimonial en cada uno de los contextos que revisamos se conforma por distintas fases o etapas donde se realizan actos simbólicos específicos. Una figura de suma importancia que se puede percibir en la mayoría de los ejemplos acá presentados es el “especialista ritual” quien mediante el discurso ritualizado interviene entre las familias para arreglar el matrimonio, lograr acuerdos, formalizar el compromiso, aconsejar a los novios, dirimir conflictos y conducir a los participantes del ritual a buenos resultados. Estos especialistas rituales se caracterizan porque son personas respetadas que han desempeñado (o desempeñan) un cargo importante en la comunidad, pueden ser ancianos, curanderos, músicos, rezadores o alcaldes, cuya cualidad es “el saber hablar o el tener palabras”.

Dichos personajes son llamados en diferentes contextos de una forma particular que refiere al significado de su función social, por ejemplo, durante la Colonia Motolinía los identifica como *cihuatlaque*, Sahagún como *titici*, Pérez como *huehuechihque*; y en la actualidad son nombrados *huehues* entre los nahuas del Alto Balsas de Guerrero, *casamenteras* por los nahuas de Tlaxcala, *chagola* entre los chontales de Oaxaca, *Chagola o Xuaana* entre los zapotecos del Istmo, *Xuaan* por los zapotecos de Quierí, y *Bixigol* por los zapotecos de Suchixtepec.

Importante es señalar que en todos los ejemplos que presentamos la petición de la novia se hace en varias ocasiones, pues los padres de esta no dan su aprobación en la primera visita. Otro punto significativo es lo que Danièle Dehouve denomina “el servicio de la novia” y que fue registrado por Fray Manuel Pérez en el siglo XVIII y actualmente por Marina Alonso entre los totonacos de la Sierra Norte de Puebla, así como entre los zapotecos de Santo Tomás Quierí, Yautepec, Oaxaca.

Un momento de suma importancia que fue expuesto por la mayoría de los autores acá revisados es el pronunciamiento de discursos ritualizados dirigidos a los novios tanto por los especialistas rituales, como por sus abuelos, padres,

padrinos de bautizo, confirmación y matrimonio, y demás familiares o personas mayores. Los cuales se realizan en espacios sacralizados, como: frente al altar, donde se invoca a los ancestros; en la cocina, frente al metate que representa a los antepasados; en la entrada de la casa del novio, delante de una cruz hecha de flores o de un petate adornado con flores, donde en ocasiones se hincan los novios; bajo un arco florido que se coloca en la entrada de la casa o bajo de una ramada donde se dispone un petate.

El petate, según nos explica Vladimir Jiménez, tanto en el pasado como en el presente es un elemento fundamental en el ritual matrimonial, pues tiene una estrecha relación con lo sagrado, representa la idea de fundación de pueblos y linajes y su continuación en quienes, a través del matrimonio, lo reciben. Es la representación simbólica de los antepasados. (Conversación con el etnohistoriador Vladimir Jiménez Cabrera, 27 de febrero de 2015).⁸⁰ Cabe mencionar que al igual que el petate, “el arco o la ramada” es un elemento fundamental en los rituales matrimoniales indígenas de la actualidad, pues al desarrollarse diferentes episodios rituales bajo de éste, podría ser, como explica Arturo Gómez (2009), una representación simbólica del árbol de la vida, o como explica Mercedes de la Garza (2003) simboliza un umbral, es decir, la transición y principio de una nueva vida.⁸¹

⁸⁰Semejante a lo descrito en los códices mixtecos que presentamos en capítulo II, Jiménez Cabrera nos comenta los usos y significados del “petate” entre los zapotecos del siglo XVI, donde junto al “banquito” representaba el centro del poder. Ambos elementos eran utilizados como recurso de poder por los gobernantes para justificar su autoridad y demostrar que eran descendientes directos de los fundadores del linaje. Es por esto que “el petate” en el ámbito del ritual matrimonial estaba relacionado con los ancestros, con la noción de autoridad, la cual era transmitida por medio del matrimonio de una generación a otra (conversación con el etnohistoriador Vladimir Jiménez Cabrera, 27 de febrero de 2015).

⁸¹ Arturo Gómez (2009) da cuenta de la concepción indígena del árbol como elemento cósmico y generador de la vida, en este caso entre los indígenas nahuas de la huasteca, quienes lo denominan *Xochicuahuítl* (árbol florido) o *Yolcacuahuítl* (árbol de la vida). Este autor explica que en algunos rituales como las peticiones de lluvia, de agradecimiento por las cosechas, mortuorios, de curación y de *parentescos* (como el ritual matrimonial), se hace referencia a los árboles floridos o árboles de la vida y se les representa “con ramas, cañas de azúcar, cruces pintadas de verde, matas de plátanos y ‘arcos enramados” (2009: 114) Es importante mencionar que Gómez Martínez comenta que la cosmovisión y ritualidad contenida en la representación del árbol de la vida se comparte entre distintas culturas de épocas y latitudes divergentes pues constituye un elemento arquetípico. Alfredo López Austin (1994) comenta que el arquetipo “nace de las prácticas reiteradas, milenarias, que forman un núcleo de percepción y de acción frente al universo” (1994: 16).

Un elemento simbólico de gran importancia que pudimos observar en todos los ejemplos presentados, es el sentido y significado de la flor y su relación con las nociones de la ofrenda y de lo sagrado dentro del ritual matrimonial. En estos casos, el papel de las flores, muchas veces puestas en arcos, cruces o petates; otras tantas entregadas a quienes asisten a las ceremonias; como adorno de los elementos que conforman los obsequios rituales; o mediante su alusión en los discursos ritualizados (como es el caso de los *versitos* que se dicen en San Carlos Yautepec), refieren a la cosmovisión y ritualidad de diversos pueblos de nuestro país tanto del pasado como del presente.

En este sentido, Miguel León Portilla (1999) alude a los diversos significados que tienen las flores en la expresión de la palabra indígena, donde se asocian, por ejemplo, a la música, los cantos y la danza. También en los contextos nahuas que revisamos en el presente apartado, el Xochipitzahua, con sus distintas variaciones lingüísticas, semánticas y contextuales, conjuga en un mismo concepto música, canto, ofrenda, sacralidad, baile, convite, convivencia, entre otros elementos.

Diferentes autores refieren que el baile y la música ritual constituyen un elemento fundamental para el desarrollo del matrimonio tradicional, pues en momentos específicos de la boda los músicos interpretan sones especiales que sólo deben bailar ciertas personas como son: los padrinos y personas que realizaron un cargo durante la celebración de la boda; los novios y padrinos quienes bailan bajo de la ramada donde se coloca un arco florido (como el caso de San Carlos Yautepec); los consuegros quienes intercambian parejas en señal de amistad, unión y parentesco; todos los presentes. Esto lo destaca Marina Alonso cuando explica que en los casos que describe “tanto los sones de Xochipitzahuak como los de Tapaxuwán se tocan en los diferentes episodios rituales del matrimonio, el cual implica un complejo sistemas de reglas, prohibiciones y prescripciones sumamente estricto (Alonso, 2005: 4).

Como pudimos observar en los datos presentados por algunos autores, el ritual matrimonial comprende también al matrimonio civil y por la iglesia, y aunque algunas comunidades han otorgado un gran significado al matrimonio religioso, el

matrimonio tradicional representa un importante símbolo de identidad cultural. Es por esto que Marina Alonso señala que la relevancia de la cosmovisión en la vida cotidiana de los pueblos indígenas ha sido, justamente, uno de los mecanismos esenciales para mantener la identidad [cultural] frente a las múltiples influencias culturales externas a las que se han tenido que enfrentar desde el arribo de los españoles hasta el presente (Alonso, 2005: 2).

De esta manera podemos decir que el actual ritual matrimonial en varios pueblos de nuestro país es resultado del proceso de dominación y resistencia gestado desde la época de la Colonia hasta nuestros días, donde a través de la apropiación, adaptación y resimbolización de elementos ajenos a su cultura han reproducido su cosmovisión y ritualidad sobre el matrimonio en contextos adversos. Es precisamente en la fiesta donde, de acuerdo con Vladimir Jiménez (2006), los pueblos indígenas de nuestro país pudieron mantener su visión de mundo al representar significados de origen mesoamericano como es el caso de los rituales matrimoniales, las fiestas de carnaval y las Fiestas del Pueblo o *Saa Guidxi* entre los zapotecos del Istmo.

Aunque en los ejemplos etnográficos presentados en este capítulo algunos autores pusieron especial atención en la música que se representa en distintos momentos rituales de la boda tradicional y resaltaron su significado e importancia, notamos que son pocos los trabajos donde se analiza la música, el canto y la danza como elementos trascendentales para el desarrollo del ritual matrimonial. Generalmente en distintos trabajos etnográficos sólo se menciona que hay música en esta festividad pero no se indaga en qué tipo de música es, qué instrumentos musicales se utilizan, ni se explica en qué tiempos y espacios interviene ni los significados que adquiere. Es por esto que en nuestro trabajo sostenemos que la música, el verso y la lírica no son elementos fortuitos, sino que son parte de una cosmovisión que sigue normas y reglas mediante la cual se reproducen la cultura y la identidad.

Capítulo IV. El ritual matrimonial en San Carlos Yautepec, Oaxaca

El presente capítulo se estructura de la siguiente manera: en un primer apartado describimos aspectos históricos, sociales y culturales de nuestra comunidad de estudio, lo anterior con el propósito de contextualizar y presentar un panorama general de la vida comunitaria. En el segundo apartado, que es de carácter etnográfico, describimos las diferentes fases que constituyen el ritual matrimonial en la comunidad. Esta descripción se organiza con base en la identificación de sujetos, objetos, tiempos y espacios donde acontecen. Particularmente se resaltan los tiempos y espacios donde la música, el discurso versificado, el canto y el baile se hacen presentes, pues como veremos son elementos indispensables para el desarrollo de diferentes momentos del ritual.

Es pertinente aclarar que para realizar la siguiente descripción etnográfica me baso en los relatos que diferentes personas entrevistadas me compartieron sobre el desarrollo de las diferentes fases que conforman el ritual matrimonial y los sujetos, objetos, tiempos y espacios que lo conforman. Estas personas son el señor Emiliano Gerónimo Garnica Rosales, de 69 años de edad y de ocupación campesino, y su esposa, la señora Domitila Pérez Ríos, de 56 años de edad, cuya ocupación es ser ama de casa. Así como la señora Tomasa Peralta Rosales de 77 años cumplidos, quien es profesora jubilada. Dichas personas se casaron siguiendo esta tradición hace 40 y 51 años respectivamente. Así también me baso en los comentarios del señor Salvador López Magno de 32 años de edad, quien es profesor de educación inicial; y de su esposa, la señora Elidia Luis López, de 25 años cumplidos y de ocupación ama de casa, quienes se casaron a la manera tradicional recientemente.

Cabe señalar que la idea de entrevistar a personas que se casaron en un espacio y tiempo diferente es con la finalidad de comparar sus experiencias respecto a esta fiesta. Esto nos permitirá conocer la forma en que se ha realizado

el ritual matrimonial en la comunidad a través del tiempo, además, nos permitirá percibir cambios y continuidades. Este ejercicio nos será de gran utilidad para identificar los significados que le atribuye cada persona a este hecho festivo y a los sujetos, objetos, tiempos y espacios que lo conforman. Un punto esencial que será posible concretar a través de dicha actividad es indagar si *la música, el discurso versificado, el canto y el baile* han sido elementos constantes a través del tiempo y si contribuyen en la configuración de la identidad cultural comunitaria.

También me fundamento en cuatro diferentes bodas que recientemente he presenciado y en las experiencias que he tenido respecto a esta festividad por ser originario de la comunidad y por haber sido integrante de la banda de música. Respecto al *discurso versificado* y al *canto* que se emplean en diferentes momentos del ritual matrimonial me apoyo en las conversaciones que he tenido con el señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano,⁸² quien actualmente es el *versero* de la comunidad, y en los datos que algunas personas me han proporcionado sobre antiguos versadores del pueblo. Las entrevistas a diversos actores sociales, músicos, *versero* y personas que se casaron siguiendo esta tradición, las realicé en distintos periodos de tiempo, que van de noviembre de 2013 a enero de 2016.

Importante es señalar que en los diálogos de las voces de las personas entrevistadas que reproduzco en el presente capítulo y en los siguientes, considero importante consignar elementos comunicativos no verbales que emplearon las personas entrevistadas, los cuales destaco entre corchetes para recuperar estrategias comunicativas de énfasis, negación, aprobación, sensación de conflicto, risas, alegría, tristeza, preocupación, etc.

4.1 Contexto histórico, social y cultural de la comunidad

Ubicada en la región de la Sierra Sur de Oaxaca, a una altura de 876 metros sobre el nivel del mar, la comunidad de San Carlos Yautepec es el municipio 125 de los 570 que conforman el estado, y tiene categoría política de cabecera del distrito 27

⁸² Edad: 71 años, ocupación: campesino y versador.

de Yautepec.⁸³ Su clima es cálido notándose un incremento de temperatura en los meses de abril, mayo, junio y julio, que se vuelve a regular con el temporal. Cabe destacar que por su posición geográfica esta población es el punto de unión de la tierra caliente, característica de distintos pueblos de la región del Istmo de Tehuantepec, y de la tierra fría, que corresponde al ecosistema propio de comunidades zapotecas ubicadas en las altas montañas de la Sierra Sur. De acuerdo con el Censo de Población y Vivienda 2010 esta comunidad tiene una población total de 880 habitantes de los cuales 468 son mujeres y 412 hombres (INEGI, 2010).

La raíz etimológica de la palabra Yautepec, de acuerdo con José María Bradomin, se deriva del vocablo Náhuatl **Yauhtli**, “planta cuyo tallo tiene un codo de largo; las hojas semejantes a las del maíz, pero dentadas; es útil en la medicina”; de **Tepetl**, “cerro”, y de **c**, “en”, que, en conjunto, significa: “en el cerro del Yauhtli” (Bradomin, 1980: 313). No obstante el autor afirma que el término correcto es **Yauhtepec**.

Es pertinente comentar que esta comunidad fue fundada el 23 de septiembre de 1786 en un terreno conocido como corral de piedras o rancho *Guegolavichi* que quiere decir “*río del pitahayo*”. Según documentos de esa época en el año de 1784 un grupo de personas⁸⁴ se dirigieron al coronel don Juan Casimiro de Ozta, alcalde mayor de la provincia de Nexapa, para solicitar dicho terreno. Las razones por las que este grupo de personas hicieron la solicitud por una parte derivaron de las fricciones y desacuerdos que tenían con los naturales del pueblo de San Francisco Guichina, lugar donde vivían, y porque al pasar en corral de piedras o rancho Guegolavichi el camino real de México a Guatemala, principal ruta de comunicación en la época colonial, era el paraje de descanso obligado para los arrieros, correos

⁸³ Es importante mencionar que en adelante nos referiremos a San Carlos Yautepec como “comunidad de San Carlos Yautepec” más que como municipio o distrito de San Carlos Yautepec, Oaxaca.

⁸⁴ Juan Cristóbal Jarquín, Francisco Xavier Gervasio, Alejo Peralta, Juan Agustín, Lorenzo Rodríguez, Manuel Orozco, Francisco José Jarquín, Alexo Blanco, Alejandro de Dios, José Villa Nueva, Rafael Gonzales, Martín Pérez, Eugenio Pérez, Antonio Blanco, Hilario Santos, Anastasio Jarquín, Joaquín Aguilar, Felipe Muñoz, Juan de Dios, Vicente Pérez y Ramón Meléndez, quienes fueron los gestores, compradores y fundadores de San Carlos (Vera, 2000)

y otros. El primer alcalde de corral de piedras fue el C. Juan Cristóbal Jarquín quien convocó a junta de vecinos para elegir el nombre que ostentaría el nuevo pueblo, acordando que se llamaría “San Carlos Borromeo Corral de piedras”. El 28 de agosto de 1787 se nombra a San Carlos Borromeo como Santo Patrón del nuevo pueblo, siendo testigos de este hecho el teniente general Juan Pascual Fagoaga y el cura fray Vicente Vexarano (Vera, 2000).

La población actualmente está conformada por indígenas y mestizos, pues muchos de sus habitantes provienen de comunidades zapotecas ubicadas en la Sierra Sur del estado, y otros proceden de rancherías cercanas de población mestiza. Las actividades a la que se dedican los habitantes de la comunidad son variadas, algunos se dedican a la siembra, principalmente de maíz y frijol para su autoconsumo, nos obstante, según la temporada, también siembran papaya, tomate rojo y verde, sandía, melón y chile, generalmente para exportar a la ciudad de Oaxaca pero también lo venden en el pueblo. Algunas personas se dedican a la ganadería a pequeña escala, otras tienen oficios como albañiles, carpinteros, herreros o peones, y un número reducido se dedica al comercio.

Es importante mencionar que desde hace tiempo se han dado procesos de migración, principalmente hacia la capital del estado y hacia otros puntos del país. No obstante, en los últimos 20 años se han presentado fuertes flujos de migración hacia los Estados Unidos, generalmente por jóvenes (en su mayoría hombres pero también lo hacen las mujeres), también hay ocasiones en que migra el padre de familia y con el tiempo la familia completa. Habrá motivos variados por que las personas migran, pero el más usual es porque buscan mejores condiciones de vida.

El sistema de organización política de la comunidad está basado en el sistema de “usos y costumbres”. Sin embargo es pertinente mencionar que esto es sólo en algunos aspectos. En el contexto de muchas comunidades del estado de Oaxaca el sistema de cargos significa que en asamblea de ciudadanos se elige a las autoridades municipales quienes ejercerán el cargo atribuido por la comunidad y en beneficio de ésta, mismo que desempeñarán de manera gratuita. Los cargos asignados se determinan de acuerdo al desempeño de las personas a elegirse en

cargos anteriores. Los cargos están organizados jerárquicamente, es decir, todo ciudadano debe pasar por un escalafón de servicios a la comunidad, el cual empieza desde topil hasta alcalde o anciano (Victoria, 2012). Actualmente en la comunidad de San Carlos Yautepec este sistema de organización presenta varias modificaciones.

Desde décadas anteriores se ha dado un proceso en que paulatinamente la lógica del sistema de cargos ha sido suplida por un sistema de elección que asemeja a la estructura de los partidos políticos. Por ejemplo, si una persona quiere ser presidente va a las casas de sus amigos, familiares, compadres y demás personas del pueblo (o bien los cita periódicamente en su casa) para decirles que voten por él, les platica de sus proyectos, deseos para el pueblo, etc. Al realizar este ejercicio la persona interesada va definiendo, hasta cierto punto, quienes serán los integrantes de su cabildo. Al llegar el momento en que el pueblo se une en asamblea para elegir a las nuevas autoridades, ciertas personas proponen a aquellos que previamente hicieron su “campaña”. A diferencia del sistema de cargos (donde el servicio comunitario es gratuito) se empiezan a fijar sueldos mensuales para los integrantes del cabildo mismos que corresponden a sus jerarquías. Hago énfasis en esta situación por ser una realidad que no puede tomarse a la ligera, porque ha generado cambios importantes en el ámbito estructural, social, y, en nuestro caso, en el ámbito cultural. Lo anterior supone nuevas formas de relaciones sociales y de poder que sería interesante abordar en otro trabajo.

Una práctica comunitaria aún vigente dentro de la organización social del pueblo son los *días de común*, que se refiere al trabajo colectivo que deben hacer todos los ciudadanos en beneficio del pueblo. En la comunidad podemos observar estos *días de común* en actividades como la limpia y reparación de los caminos antes de la fiesta del pueblo, la limpia del panteón antes de la celebración de Todo Santos, o en las comisiones que deberán desempeñar los ciudadanos antes, durante y después de la fiesta comunitaria (ornato del templo, construcción de faroles, marmotas y monos de calenda, construcción del corral para el jaripeo, sacrificio de los animales para preparar la comida a los visitantes, preparación de

la comida, atención a las bandas de música, encargados del jaripeo, encargados del castillo, etc.) Respecto a esto Martín Diskin comenta que “el tequio [o *días de común*, como se conoce en San Carlos] participa en el mismo espíritu de servicio obligatorio y no remunerado que el sistema de cargos y los dos constituyen parte de la definición de ciudadanía” (Diskin, 1986: 269 y 270).

Otra práctica de gran importancia para la comunidad es la reciprocidad o ayuda mutua, que puede darse de manera intra e inter comunitaria. En el primer caso la reciprocidad se da entre las personas de la comunidad en algún evento donde se requiera la participación voluntaria y gratuita de los ciudadanos. Por ejemplo, en la colaboración brindada para los preparativos de las bodas tradicionales y en la asistencia que se ofrece cuando fallece una persona del pueblo, entre otros. En el ámbito intercomunitario se presta apoyo a otras comunidades en actividades específicas como la participación de la banda de música en la celebración de las fiestas patronales. Alicia M. Barabas (2003) señala que:

[...] Para la mayor parte de la población indígena [y también para la población indomestiza como es el caso de San Carlos] la reciprocidad desempeña un papel clave en los procesos de identificación étnica, en el desarrollo de la vida colectiva y simbólica, de las formas de participación y de la acción social. La red de intercambios recíprocos de bienes y ayudas materiales e inmateriales es parte medular del tejido de relaciones que construye la estructura social comunitaria y se encuentra, por lo tanto en todos los campos de la vida social [...] (Barabas, en Millán y Valle (coords.), 2003: 44).

En la comunidad hay varias celebraciones como las fiestas del ciclo anual católico (Semana Santa y Navidad) y las fiestas sociales. Dentro de las primeras se pueden mencionar las festividades de Todos Santos o “de muertos” que se celebra del 31 de octubre al 3 de noviembre, y la festividad en honor al Santo Patrón San Carlos Borromeo que es la fiesta principal del pueblo celebrada los días 4, 9, 10, 11

y 12 de noviembre.⁸⁵ Entre las principales fiestas familiares o sociales se puede mencionar las bodas tradicionales, los bautizos, cumpleaños, entre otras.

Es precisamente la celebración del ritual matrimonial la que describiremos detalladamente en el siguiente apartado, donde indagaremos en los significados y sentidos que algunas personas de la comunidad le atribuyen a este hecho festivo y a los sujetos, objetos, tiempos y espacios que lo conforman. Además, pondremos especial atención en los significados que algunos actores sociales (músicos, versador y personas que se han casado de esta manera) le atribuyen a la música, el discurso versificado, el canto y el baile en las diferentes fases que conforman el matrimonio tradicional.

4.2 El ritual matrimonial tradicional

Al igual que los ejemplos históricos y etnográficos sobre las bodas que revisamos en el capítulo anterior, el proceso del ritual matrimonial tradicional en la comunidad de San Carlos Yautepec puede reconocerse en varias etapas, mismas que han sido estructuradas socialmente con el propósito de formalizar y dar validez a la unión matrimonial. Dicho proceso supone una negociación constante entre los grupos de parentesco del novio y la novia. Considero que las fases que conforman el matrimonio comunitario son: 1) *la pedida de la novia*; 2) *el cerramiento*; 3) *la boda por lo civil*; 4) el trabajo previo a la boda religiosa católica o *la ayuda*; 5) *la ceremonia religiosa católica*; y 6) *el fandango*.

A continuación explicaremos en qué consiste cada una de estas fases donde pondremos especial atención en el ritual del *fandango* que consideramos la institución comunitaria que valida socialmente el matrimonio y representa la

⁸⁵ Según comentan las personas mayores del pueblo, la razón por que se hace la fiesta de la comunidad de esta manera es porque como el día 4 de noviembre (que es el día de San Carlos Borromeo) está cerca de la celebración de Todos Santos, “originalmente” se pensó respetar este día y realizar solo los ritos religiosos (sin embargo, en la actualidad se hace una calenda el día 3 de noviembre y hay baile el día 4), además como la fiesta dedicada a los muertos implica una serie de trabajos y gastos es necesario hacer algunos ahorros para pasar la fiesta. Es por esto que se hace la octava (8 días después del 4 de noviembre, es decir, el día 11 de noviembre), que es la fiesta en el sentido social y comunitario, la cual inicia el día 9 de noviembre y concluye el día 12.

culminación de este proceso, momento en el que *la música, el discurso versificado, el canto y el baile ritual* adquieren gran significado y constituyen elementos imprescindibles para el desarrollo de esta hecho festivo.

4.2.1 La pedida de la novia

El ritual matrimonial comienza desde el momento en que dos jóvenes deciden formalizar su relación sentimental. Después de un tiempo de ser novios y estando en mutuo acuerdo, el joven comunica a sus padres la decisión de contraer matrimonio, para esto deberán realizar un ritual denominado *la pedida de la novia* que supone la búsqueda del vínculo de parentesco entre ambas familias. No obstante, esta primera fase que supone el inicio del ritual matrimonial comprende varios momentos de suma importancia que son fundamentales para continuar este proceso.

4.2.1.1 Pedir el permiso

Una primera etapa es la que los señores Gerónimo Garnica y Domitila Pérez, (quienes estaban juntos cuándo los entrevisté)⁸⁶ así como la maestra Tomasa Peralta, personas mayores que se casaron siguiendo esta tradición, denominaron *pedir el permiso*. Respecto a este momento la señora Domitila Pérez comentó que para comenzar el ritual de la pedida de la novia:

Domitila: Llegan los papases y los padrinos del novio a la casa de la muchacha, llegan a *pedir el permiso* para que puedan ir a pedir a la muchacha, y ya los papases [de la joven] les dicen qué día los esperan.⁸⁷

⁸⁶ Por este motivo reproduzco sus diálogos tomando en cuenta lo que ambos decían sobre un tema específico, pues era común que se complementaran en lo que estaban diciendo al detallar momentos, fechas, datos, personas, etc., y en caso de tener duda o no recordar un momento específico la señora Domitila le preguntaba a su esposo o el señor Gerónimo le preguntaba a su esposa. Además, era interesante ver como se comunicaban con la mirada, se reprendían, afirmaban sus comentarios con gestos.

⁸⁷ Cabe señalar que solamente una vez daré las referencias de las personas entrevistadas después de sus comentarios, esto con el propósito de no ser tan reiterativo al referirme al entrevistado y hacer una lectura más ágil.

Al terminar de decir estas palabras, su esposo, el señor Gerónimo Garnica, inmediatamente agregó “les ponen un plazo pues, unos 15 días, un mes para que vaigan, para que puedan pedirla”.

Cabe señalar que tanto el señor Gerónimo Garnica como las señoras Domitila Pérez y Tomasa Peralta enfatizan que al finalizar este “plazo” de tiempo, que puede durar 15 días, un mes, dos o tres meses, según lo que acuerden los padres de la novia, deberán volver los solicitantes para “*pedir a la novia*” y para que los padres de la joven les den “*el sí*”. Este lapso de tiempo es fundamental pues la señora Tomasa Peralta señala que.

Tomasa: Lo hacen para ver cómo es el novio, cómo son las costumbres tanto de uno como del otro, y como al pedir *el permiso* el novio tiene la facilidad de poder *entrar* a casa de la novia, este tiempo sirve para determinar si pueden entenderse.

El señor Gerónimo Garnica y su esposa explican y acentúan que en este primer momento sólo van los padres y padrinos de bautizo del novio a hacer dicha solicitud, no obstante, los acompaña una persona “indicada que va a pedir la mano de la muchacha”. Esta persona es quién intermediará en nombre de los padres del novio ante los padres de la novia para llegar a buenos acuerdos. Cabe señalar que una característica fundamental que debe tener esta “persona indicada”, de acuerdo con la señora Domitila y su esposo, es “el poder o saber hablar”. Al preguntarles quién era esta persona indicada que en su caso fue a pedir el permiso, la señora Domitila me contestó:

Domitila. ¡Ah!, pues fue mi suegro, el papá, su papá nomás porque su papá era el que sabía [al decir estas palabras mira y señala a su esposo e inmediatamente su esposo añade].

Gerónimo: Y él nomás porque él podía hablar pues. Sí, sí porque mi papá era muy bueno para eso, no le daba vergüenza, donde quiera iba él.⁸⁸

⁸⁸Es importante mencionar que la persona a quién se refieren es el señor Esteban Garnica Sibaja quien hace tiempo fue versador en la comunidad y cantador de los versos del jarabe, esta persona fue tío del señor Epigmenio Garnica quién es el actual versador del pueblo.

Posteriormente la señora Domitila me explicó que cuándo los padres del novio, sus padrinos y esta “persona indicada” llegaban a casa de los padres de la joven, la persona indicada “hablaba con los padres de la novia ¡llevaban su botella de vino! y cigarros para convivir”. Luego el señor Gerónimo señaló que sus padres y padrinos cuando fueron a pedir a su mujer “nomás llevaron 2 botellas de vino y una caja de cigarros”, y es en este momento en que los padres de la novia fijaron un plazo de 15 días o un mes para que volvieran y les dieran *el sí o el no*.

Por su parte también la señora Tomasa Peralta se refirió a las cualidades que debe tener esta persona especial que acompaña a los padres y padrinos del novio cuándo van a pedir el permiso:

Tomasa: Acompaña una persona que, bueno pues yo no estoy muy bien enterada como le nombran a esa persona, pero he oído que dicen en algunos casos, dicen: “de *pedigüeño* van a llevar a fulano de tal”, pero le nombran *el pedigüeño* [al decir esta palabra la maestra y los presentes nos reímos pues nos causó gracia este término], quien sabe cómo será, si tendrá otro [nombre], es que esa persona pues tiene buenas palabras que se va a explicar con los papás de la novia.

4.2.1.2 La pedida de la novia y la confirmación “*del sí*”

El señor Gerónimo Garnica comenta que una vez que se ha cumplido el plazo de tiempo fijado por los padres de la novia, nuevamente los padres y padrinos del novio así como esta “persona especial” van a casa de la novia para saber si les darán “*el sí*”. Cabe señalar que en esta segunda visita el novio ya puede acompañar a los solicitantes. Al respecto el señor Gerónimo Garnica comentó lo siguiente sobre esta experiencia:

Gerónimo: Ya iba uno al mes pues, y entonces ya cuando iba uno al sí ya iba el novio y ya se... ya ahí estaba uno, ya llegaba la muchacha y luego uno y sus padrinos de uno pues, mis padrinos eran de Yegolé de allá de Zoquitlán [cuando dice esto señala hacia el cerro], una agencia de Zoquitlán, de allá eran mis padrinos.

Enseguida su esposa, la señora Domitila agregó:

Domitila: Pero ya en vista ahí de los papases ahí le preguntan a la novia si está de acuerdo pues y al novio, y ya hacen pues el convenio [inmediatamente su esposo enfatizó: “Si la novia dice que no, pues no, y si la novia dice que sí, pues sí].

La señora Domitila Pérez señaló que una vez que los padres de la novia han dado “*el sí*”, los padres del novio les indican en qué fecha les llevarán un “regalo”:

Domitila: [...] porque así decían: “vamos a traerle un regalito en tal fecha, al mes o en los quince días, y quiero que reúna usted a su familia [...] porque vamos a convivir”. Y ya hacían el acuerdo, llegaban ya con su cerramiento, llegaban con sus canastos de pan.

Por su parte, los jóvenes Salvador López Magno y Elidia Luis López, quienes se casaron recientemente, explicaron algo similar a lo descrito. No obstante, no hacen referencia al primer paso denominado *pedir el permiso*, sino que en su caso, en esta primera fase denominada *la pedida de la novia*, el novio acompañó a sus padres y padrinos de bautizo a pedir a su novia y a recibir “*el sí*”. Respecto a esta primera fase del matrimonio Salvador López comentó que:

Salvador: A uno como varón le corresponde llevar a los padrinos de bautismo para que acompañen a uno a pedir la mano de la muchacha y [para] que ella de ‘*el sí*’. Los padrinos llevan un ramo de flores blancas y llevan lo que son dos velas, las cuales se prenden primero en el altar. [Cuándo] llega uno a la casa de la novia los padrinos van a hablar, piden permiso [a los padres de la novia] para poder pasar a su altar a prender una luz, prenden la luz, le ponen flores al altar y ya salen para que platiemos afuera.

Cabe señalar que ésta “persona especial” que intermedia en nombre de la familia del novio ante la familia de la novia para pedir el permiso y para lograr buenos acuerdos puede ser: *el versero o el que dice los versitos*, el padrino de bautizo del novio, su padre, un familiar, u otra persona del pueblo. Sin embargo esta persona

debe ser reconocida socialmente por “saber hablar” (como dijo el señor Gerónimo Garnica, su esposa la señora Domitila Pérez, y la señora Tomasa Peralta), es decir, por tener facilidad de palabra y por ser hábil para realizar esta función, la cual ya ha desempeñado desde hace tiempo.

4.2.2 La entrega de cerramiento

Para la ocasión ritual de *la entrega de cerramiento*, que generalmente se realiza después del ocaso, la maestra Tomasa Peralta señaló que la familia del novio manda a preparar muchas canastas de pan, el cual:

Tomasa: Es el presente, el obsequio que le llevan a los papás de la novia. Le llevan cuatro, cinco o seis canastos de pan, según las posibilidades del novio. Además del pan le llevaban su canasta de chocolate [se refiere a un chiquihuite], le llevaban sus guajolotes, el que no podía dos o tres guajolotes aunque sea uno, y luego su vino, sus botellas de vino, sus cartones de cerveza, refrescos, el mezcal que no faltaba, y todos los ingredientes [necesarios] para que realizaran el mole, que chile, que toditito, todo lo que lleva la compostura del mole también lo llevaban a entregar.

También el señor Gerónimo Garnica relató que para esta ocasión de la entrega del “regalo” lo acompañaron sus padres (quienes iban cargando una vela y un ramo de flores), sus padrinos de bautizo, sus familiares e invitados de la comunidad, pues es necesario contar con la presencia de muchas personas quienes ayudarán a cargar los presentes que entregarán a los padres de la novia. Es así como llegaron a casa de los padres de su esposa:

Gerónimo: Con sus canastos de pan y su guajolote, y cerveza y... [su esposa comenta: “vino”] licor pues, mezcal [tía tila comenta “chocolate” y se ríe], chocolate pues, bastante chocolate, bastante pan, yo mandé hacer dos bultos de harina para mi cerramiento, mmm mucho pan hubo.

En seguida doña Domitila añadió:

Domitila: hubo mucho pan, porque entregó 4 canastos ¿no? de pan [le pregunta a su marido y este responde “mfu”], y luego... aparte el que invitaron a todo el pueblo, para darles bebida pues.

No obstante, el señor Gerónimo explicó que una vez que salió con su comitiva hacia la casa de los padres de doña Domitila para entregar “*el regalo*” era necesario avisarles que iban en camino para que estos se prepararan, por lo cual fue necesario echar un cohetón. Al recordar este momento señaló lo siguiente: “desde que salimos de aquí [señala el lugar donde vivía en el tiempo que llevo cerramiento a su mujer] echaron un cohete pues, para que supieran que ya íbamos a ir”. Luego explicó que así como echaron un cohete al momento de salir con dirección a la casa de los padres de su mujer, al llegar echaban otro para avisar que “ya iban llegando”.

También matizó que en esta ocasión de la *entrega del cerramiento* participó esta *persona especial* que intervino en la entrega y recepción del *regalo*, quien como en la fase anterior fue su papá. Al respecto su esposa añadió con una gran sonrisa:

Domitila: ¡Ah! eran 2 personas, porque en la casa de la novia el papá buscaba una persona para que él recibiera lo que le estaban entregando. El papá de él [mira y señala a su esposo con un gesto], como él sabía él entregó vaya, y ya mi papá buscó una persona para que él recibiera.

Es así como la presencia de estos especialistas rituales, de estas *personas especiales*, del *versero o el que dice los versitos* como los denominan localmente, es fundamental para realizar la entrega y el recibimiento del *regalo* o *presente*. Pues intermedian a través de un discurso ritual versificado tanto en nombre de los padres del novio quienes entregan *el presente*, como en nombre de los padres de la novia al momento de recibirlo. Para realizar este acto ritual de la entrega y recibimiento del *presente*, la señora Tomasa Peralta señaló que la novia, sus padres, padrinos de bautizo, familiares y la persona que recibirá *el regalo*, es decir, el *versero*, se encierran dentro de “la pieza” principal de la casa, mientras el novio, sus padres, padrinos de bautizo, familiares y la persona que entregará el regalo se paran frente a la puerta de ésta.

También la señora Domitila Pérez explicó que “en la puerta de la casa” es donde se entrega *el regalo*, e igualmente su esposo enfatiza que es “en la entrada de la casa” donde se realiza este acto. Al decir esto el señor Gerónimo señaló hacia su corredor y habitación principal donde se encuentra el altar. Luego relata que: “adentro [del cuarto o pieza principal] está la gente de la novia, y ya la del novio llega aquí”. Al decir esto señala su corredor y donde estamos sentados platicando.

Es en este momento en que interviene *el versero* o *el que dice los versitos*, quien a través de su *discurso ritual versificado* entrega el *presente o regalo* en nombre de los padres del novio. Los siguientes ejemplos de los *versitos* (como se denomina localmente a estas estrofas) que se *dicen* en esta ocasión ritual eran declamados por el señor Eleuterio Garnica Sánchez, quien de antaño cumplía con esta función en la comunidad y era padre del señor Epigmenio Garnica, actual versero de la comunidad:

***Versitos para entregar el cerramiento*⁸⁹**

Muy buenas noches señores,
señoras y señoritas.
Permiso a ustedes pido
para hablar dos o tres palabritas.

Pues vengo con esta gente,
llena de gozo y contento,
para hacerle entrega al casero
de un sencillo cerramiento.

Esperamos que lo acepte
con voluntad muy sincera
y queden todos honrados,
los de adentro y los de afuera.

⁸⁹ Estos *versitos* se estructuran en cuatro estrofas, en este caso cuatro coplas: tres cuartetos y una sextina.

Las gracias a Dios le damos
y al que nos dio el permiso,
que en esta noche viniéramos
a cerrar el compromiso.
¡Que viva la honra de esta casa
y la dama que honrarla quiso!

Una vez que ha terminado su discurso el *versero* que entrega el cerramiento, toca el turno de responder a un segundo *versero* quien hablando en nombre de la familia de la novia declama el siguiente *versito* para recibir el cerramiento:

Versitos para recibir el cerramiento⁹⁰

Después de haber escuchado
sus palabras tan floridas,
doy a nombre del casero
gracias finas y cumplidas.

Pues aunque dignos no somos
de tanto merecimiento,
con gusto se les acepta
este noble cerramiento.

Y la recompensa les dé
el Dios todo poderoso.
Pasen que están en su casa
desde este instante dichoso.

Otra manera de declamar los versos del cerramiento me fue proporcionada en diferentes momentos por el señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano quien

⁹⁰ La estructura de estos *Versitos* es la siguiente: tres estrofas, en este caso tres coplas, cuartetas.

actualmente cumple con esta función y es el único *versero* que aún vive en la comunidad pues los otros ya han fallecido:

Versitos para entregar el cerramiento⁹¹

Señores pido permiso
al dueño de este aposento
para decir unas palabras
de mi rudo entendimiento.

Pues venimos a esta casa,
llenos de gusto y contento,
para hacerle entrega al casero
de un sencillo cerramiento.

Esperamos que lo acepte
con voluntad muy sincera
y queden todos honrados,
los de adentro y los de afuera.

Las gracias a Dios le damos
y al que nos dio el permiso,
que en esta noche viniéramos
a cerrar el compromiso.
¡Que viva la honra de esta casa
y la dama que honrarla quiso!

⁹¹ Su estructura es la siguiente: cuatro estrofas, en este caso cuatro coplas, tres cuartetas y una sextina.

Versitos para recibir el cerramiento⁹²

A nombre del señor casero
la palabra tomaré
y las gracias les daré,
aunque no tengo talento.

Porque se han dignado honrar
al dueño de este aposento
con un noble cerramiento
que con gusto han presentado.

El señor sacramentado
a ustedes les pagará,
este amoroso presente
con gusto se recibirá.

Es importante señalar que aparte del señor Eleuterio Garnica, en la comunidad también hubieron otras personas que participaban versando en las diferentes etapas del ritual matrimonial como es el caso del señor Esteban Garnica Sibaja, primo del señor Eleuterio y padre del señor Gerónimo Garnica, así como el señor Anastasio Parada. Respecto a este último versador la señora Tomasa Peralta relata que desde que se acuerda era él quien tenía el cargo y reconocimiento social de ser *versero*, pues era:

Tomasa: A quien siempre llevaban a donde quiera, porque él tenía palabras para ir a pedir a la novia, ir a pedir la mano de esa novia, para la entrega de cerramiento, para el recibimiento de los novios que ya salían de la iglesia, para recibirlos en casa y todo, y esa persona era el que decía los parabienes.

⁹² Su estructura es la siguiente: tres estrofas, en este caso tres coplas, cuartetas.

Una vez que el *versero* que “recibe” ha terminado de enunciar su discurso ritual se abren las puertas de la casa, y el novio, padrinos de bautizo y familiares, quienes previamente fueron encomendados para cargar los presentes, entregan “*el regalo*” a los padres de la novia, hecho que simbólicamente formaliza la relación de parentesco.

El señor Gerónimo Garnica relata que en este momento de la entrega “*del presente*” el *versero* (que era su padre), entregó el guajolote al papá de la novia. Según señala la señora Domitila, previamente al entrego se ornamentaba al guajolote de la siguiente manera: “le ponían un moño en el pescuezo de listón rojo y luego un cigarro en el pico”. También la señora Tomasa Peralta explicó que en varias ocasiones le tocó ver que entregaban al guajolote “con su rosario de flores que le ponían en el pescuezo, a veces un moño blanco y su cigarro en el pico”.

Una vez que se ha abierto la puerta y entregado “*el presente*” o “*regalo*”, la señora Domitila Pérez explica que los padres del novio entran y se dirigen hacia el altar para dejar “sus flores y su vela”:

Domitila: Llevan su vela vaya, llevan su luz, los que van a entregar, los papases de ellos [de los hombres y en este caso de su marido] son los que entran con su vela y su ramo de flores y lo ponen [frente] al altar. Ya que piden el permiso, [una vez] que ya entregaron ya pasan adentro, al altar, y ahí ponen su vela y ponen su ramo de flores.

También el señor Salvador González Peralta, hijo de la maestra Tomasa Peralta, quien estaba presente en el momento que entrevisté a su mamá, señaló que:

Salvador: Y los de afuera cuando ya, cuando ya dan permiso, [una vez que los que] se encuentran adentro abren las puertas, como todos [los que entregan] ya van encomendados quien lleva un canasto, quien lleva un guajolote, lo llevan a presentar

enfrente del altar [en este momento su mamá, la señora Tomasa Peralta, comenta “ándale”] de la familia, es ahí donde lo dejan se puede decir.⁹³

De acuerdo con la maestra Tomasa Peralta una vez que los familiares de la novia han recibido el presente, los familiares del novio piden a los papás de la novia que les presten su cocina porque van a poner un poco de agua para preparar chocolate:

Tomasa: Una vez que ya entregaron todo, que ya recibieron todo los familiares de la novia; los familiares del novio, que ya desde en la tarde fueron a ponerse de acuerdo con la mamá de la novia, le van a decir que preste su cocina porque van a poner un poco de agua. Porque después de que ya pasa ese evento [de la entrega del *presente o regalo*] entonces los familiares del novio empiezan a preparar chocolate [al decir estas palabras la maestra mueve sus manos como si batiera el chocolate con el molenillo], aparte llevan otros canastos de pan de yema, si es posible ya hasta rebanado que lo dejan en la cocina, porque luego todos los familiares tienen que recibir ese “*carifño*” dicen, [...] y todos pasan a tomar su chocolate. Pero ahí ya está, ya preparado porque a qué hora van a poner a hervir el agua y todo ¿no? ya desde en la tarde otras familias del novio ya están ahí en la cocina de la señora y ya están con el agua ya lista [la maestra se ríe], así es.

De manera similar el señor Gerónimo Garnica señala que: “ya de que hacen el entrego [...] ya la familia del novio tiene quien está haciendo chocolate, y ya empiezan a servir las mesas de pan y chocolate a toda la gente que va”. También enfatiza que el pan y chocolate que se reparte a todos los asistentes específicamente es el que lleva el novio, pues “ya el que *entregan* ese es del papá de la novia, ese ya no se toca esa noche”. El señor Gerónimo comentó que en esta ocasión del cerramiento llega mucha gente a la fiesta, y que cuando él llevo cerramiento a su esposa invitaron a todo el pueblo. Al recordar esta experiencia relató lo siguiente:

⁹³ Salvador González Peralta, edad: 50 años, ocupación: empleado de correos de México, noviembre de 2014.

Gerónimo: Hubo mucho pan esa vez y luego mucha bebida porque... mi madrina este... sabía hacer el anisado, componía el mezcal con anisado y estaba dulce, sabroso. Mi madrina era de Yegolé, [...] se llamaba Juana Viñafáñez, y mi padrino se llamaba Guadalupe Garnica. Y este... compuso el anisado, mmm le gustó mucho a la gente, entonces trabajaban mucho estos troceros [trabajadores de aserradero] que habían, en la mañana amanecieron como... unos 15 tirados en el patio, también el difunto Rafa amaneció tirado ahí [al decir esto se ríe y su esposa comenta: "mucho licor"]. Les gustó mucho el anisado y lo tomaron mucho y se pasaron pues, allá amanecieron en la mañana.

Respecto a esta segunda fase, *el cerramiento*, Salvador López y su esposa Elidia Luis comentaron que para esta ocasión sólo se invita a la familia más cercana y se va a entregar "*el presente*" en compañía de los padres del novio, sus padrinos de bautizo, de comunión y de confirmación. Salvador explica que como su esposa es de San Francisco Guichina tuvo que ir hasta esta comunidad a entregar dicho *presente*, donde llevó "pan de yema, chocolate, mezcal, cerveza, algunas cajetillas de cigarros, y uno o dos guajolotes", los cuales entregó "así nomás" sin adornar. También explicó que para la entrega del cerramiento buscó al señor Epigmenio Garnica (actual *versero* de San Carlos) para que *entregara*, y ya la familia de su esposa buscó a otra persona para que *recibiera*. Luego señala que una vez que los padres de la novia han *recibido* el regalo:

Salvador: Prestan la cocina para [...] poner un poco de agua para [...] hacer chocolate, en lo que el novio con sus papás y padrinos entran a un cuarto donde están los familiares de la novia y sus padrinos frente a un altar, donde empieza uno a platicar sobre la fecha de la boda, se toman acuerdos.

Con base en lo expresado hasta el momento es en esta ocasión ritual donde se discuten asuntos relacionados con la festividad de la boda. Se toman acuerdos, se elige la fecha para realizar la boda "a lo civil", nos explica la señora Domitila Pérez. Ambas familias deciden quienes serán los padrinos de casamiento, mismos que puede ser un familiar, ya sea del novio o de la novia, algún amigo o persona de la comunidad, o los padrinos de bautizo, quienes de acuerdo con la señora Tomasa

Peralta “tienen más obligación de serlo, pero cuando los padrinos de bautizo no están en condiciones [económicas o de salud] pues entonces ya buscan a otra persona”.

El cerramiento, como hecho festivo y ritual además de constituirse por el “regalo” o “presente” que los padres del novio entregan a los padres de la novia, es el *discurso versificado* por medio del cual se logra el vínculo entre ambas familias, es la señal de que la relación se ha formalizado y que por lo tanto es verdadera y debe ser respetada por la comunidad. *El cerramiento*, comenta la señora Tomasa Peralta, es “una señal de una cosa verdadera, de una cosa verdadera, que se tiene que realizar aquella boda”.

4.2.3 La boda por lo civil

Respecto a la celebración de la boda por lo civil todos nuestros informantes concuerdan que el padre de la novia es quien se hace cargo de esta fiesta. Por ejemplo, la señora Domitila Pérez comentó que cuando ella se casó ‘a lo civil’ “el papá de la novia organizaba en su casa una comida para que uno invitara a sus amigos”. Tanto el señor Gerónimo Garnica como su esposa, la señora Domitila Pérez, señalaron que en esta ocasión se hace una fiesta pequeña donde generalmente sólo se invita a la familia de los novios. Sin embargo, también se puede invitar en menor medida a otras personas de la comunidad. Además enfatizan que en esta ocasión no se hace *fandango*, pero puede haber baile, al recordar su experiencia el señor Gerónimo comentó lo siguiente:

Gerónimo: Algunos hacían baile pero en ese tiempo no había ni grupito [inmediatamente su esposa añadió].

Domitila: Con tocadisco, con tocadisco es que era [al decir esto se ríe].

No obstante, Salvador López señala que aunque es la costumbre de la comunidad que el padre de la novia realice el gasto de la boda por lo civil, dependerá de los acuerdos tomados en la entrega de *cerramiento* el que se realice o no de esta

manera, puesto que: “cuándo no hay la posibilidad pues ya la hace el novio, pero se hace algo sencillo nadamás”. Es importante decir que el hecho de que la boda por lo civil sea a cargo de la familia de la novia aminora un poco el gasto que realiza la familia del novio, pues cada una de las fases de la boda implica invertir grandes sumas de dinero.

Otro punto en que concuerdan las personas entrevistadas es cuando comentan que una vez que los novios se han casado por lo civil las familias acuerdan la fecha para llevar a cabo la boda por la iglesia. Sin embargo, aunque la boda por lo civil puede ser la primera en realizarse, también es común que se celebre el mismo día que la religiosa católica, pues como explicó la maestra Tomasa Peralta esto es con el fin de hacer “un solo gasto, porque pues todo es gasto, él [el novio y su familia] tiene que darle los sagrados alimentos a toda la gente [...]”.

4.2.4 El trabajo previo a la boda por la iglesia

Una vez que se ha establecido la fecha en que se celebrará la boda religiosa, la familia del novio comienza los preparativos. Cabe decir que todas las personas entrevistadas señalaron que al acercarse la fecha de la boda se empiezan a realizar una serie de trabajos en casa del novio, donde la comunidad participa activamente apoyando a la familia que realiza “*el gasto*”. Con base en los comentarios y descripciones de nuestros colaboradores podemos inferir que es en este lapso de tiempo previo a la boda donde se activan las relaciones de reciprocidad, pues acuden en ayuda de la familia del novio personas que en ocasiones anteriores han sido apoyadas por éstos. También es un periodo de tiempo donde se fortalecen los vínculos familiares, puesto que la familia participa activamente en las labores que se deben realizar. A continuación describiré en qué consiste este trabajo colectivo.

Meses antes del día en que se celebrará la boda religiosa y *el fandango* es común que la mamá del novio salga por el pueblo invitando a las señoras y a sus maridos para que los ayuden en su gasto, invitación que las personas de la comunidad aceptan, pues como comenta la señora Alfonsa Martínez esto debe ser

así para que “cuando uno tengan necesidad o algún compromiso, el pueblo o la gente nos apoye” (conversación con la señora Alfonsa Martínez Trinidad, edad: 54 años, ocupación: ama de casa). Así también, los novios meses antes de esta fiesta salen por la comunidad invitando a las personas para que asistan a su boda, dicha invitación la hacen de palabra o entregando una tarjeta donde se indica la fecha y la hora de la boda religiosa, así como el nombre de los novios, sus padres y padrinos, y algún tipo de proverbio referente al matrimonio.

Dentro de los trabajos previos a la boda nuestros entrevistados enfatizan en la realización de diversas actividades, una de estas es la construcción de la ramada. La construcción de la ramada consiste en que varias personas van al campo a buscar por lo menos seis horcones y doce bigas (esto depende del tamaño de la ramada que se pretenda construir) mismos que acarrear para la casa del novio. Luego escarban hoyos en el patio de la casa para colocar esta estructura y días antes de la fiesta van al cerro por jara⁹⁴ que utilizarán como techo de la ramada. Al recordar esta experiencia el señor Gerónimo Garnica comenta:

Gerónimo: En ese tiempo iba uno al campo para [...] buscar un venado para la fiesta, o a la leña, hacer la ramada, la ramada se hacía puro de jara, en ese tiempo no se miraban las lonas todavía, unos dos días antes de la boda iban a ayudar a hacer la ramada” (Entrevista al señor Gerónimo Garnica, diciembre de 2014).

También Salvador López señala que en la ocasión que realizó “*su gasto*” se construyó una ramada para la cual colaboraron diversas personas de la comunidad. Unos 8 días antes de la boda fueron al cerro a cortar los horcones y las vigas, y en esta misma ocasión (o días después) cortaron la jara que fue utilizada como techo de la ramada. Es importante mencionar que Salvador me comentó que cuándo se estaba construyendo la ramada en el patio de su casa algunas personas mayores expresaban que ya es poco común que se construyan, pues actualmente se utilizan más los módulos o lonas en vez de ramadas. No obstante, aunque es cierto que

⁹⁴ La jara es una planta que se da en el cerro.

actualmente se tiende más a utilizar las lonas, aún se construyen ramadas bajo la cual se preparan los alimentos.

Semanas antes de la boda un grupo de personas va al cerro a traer una o dos camionetas de leña la cual será utilizada para cocinar los alimentos. También es frecuente que se componga o retaje el patio de la casa para que haya espacio suficiente para realizar *el fandango*. Es importante decir que semanas o meses antes de la boda la mamá del novio o bien sus tías, hermanas o primas “*dan de moler*”, es decir, entregan uno, dos o tres litros de maíz a las señoras de la comunidad para que pongan nixtamal, muelan y lleven tortillas el día de la boda o los días previos a ésta para ofrecer comida a los que están trabajando.

También deben buscar a la cocinera, quien será la encargada de preparar la comida para la boda. Esta persona al tener gran experiencia en su labor es reconocida por la comunidad, pues no todas las señoras desempeñan este cargo que implica una gran responsabilidad. La cocinera debe utilizar las porciones adecuadas de ingredientes para que la comida quede bien sazonada y sobre todo debe calcular que se prepare suficiente para que alcance el día de la boda. Ella es quien coordina a todas las señoras que asisten a la ayuda y les asigna actividades que deben realizar. Esta persona generalmente es de avanzada edad, actualmente en el pueblo hay 4 mujeres que realizan esta labor en diferentes fiestas comunitarias, no obstante hay personas más jóvenes que comienzan a desempeñar esta función.

Uno o dos días antes de la boda, los señores acuden a casa del novio para sacrificar a los animales destinados para esta fiesta, que son: una vaca, uno o dos cerdos y por lo menos cuarenta pollos. Esto depende, como explica Salvador López, “del tipo de fiesta que se vaya a hacer”. La labor de los hombres es ayudar al carnicero en esta actividad: ayudan a pelar y descuartizar las reses y los cerdos, a preparar los chicharrones y los “biushes”, a preparar la asadura, a lavar ciertos intestinos de estos animales que se utilizan para preparar distintos platillos. Así también, escarban un pozo (que funcionará como horno) lo suficientemente hondo y ancho para que quepa un caso grande que contendrá la barbacoa que ha

preparado el carnicero. El caso se coloca sobre piedras de río que previamente han dispuesto en el fondo del pozo y a las cuales han prendido con lumbre para que cuezan la carne. También agregan pencas de maguey junto con la barbacoa y tapan el caso, luego colocan una serie de palos y varas sobre del pozo y encima de éstos hojas de platanar. Después colocan sobre esta estructura una placa de metal, y finalmente con mucho cuidado cubren todo con tierra. El carnicero sabe qué tiempo dura en cocinarse la barbacoa y una vez que se ha cumplido destapa el pozo y entre varios hombres sacan el caso.

Los varones también ayudan a subir y quitar de la lumbre los casos, ollas y recipientes pesados que es complicado mover para las mujeres, quienes se encuentran realizando distintas actividades como moler frijol, desvenar y moler el chile para el mole, preparando la comida, preparando café y chocolate, quitándole las plumas a los pollos y descuartizándolos. Un día antes de la boda se adorna la ramada y la casa del novio con “festones” que construyen los hombres con resina de los pinos u ocotales como se les conoce localmente (que son sus hojas) o con adornos de plástico que se compra para esta ocasión. También se adorna la iglesia con flores, arreglos florales, festones o adornos de plástico.

4.2.5 La ceremonia religiosa católica

Por la mañana del día en que se celebra la ceremonia religiosa católica, las señoras, en apoyo de los hombres, preparan las enchiladas, café y chocolate para el almuerzo; y el mole, arroz, consomé, agua y frijoles para la comida. Aunque estos alimentos por ser en grandes cantidades pueden prepararse la tarde o noche anterior. En toda la comunidad hacen eco los cohetes y cohetones que se lanzan al aire para avisar al pueblo que las familias se encuentran de fiesta. En la entrada de la casa los hombres colocan un arco con flores bajo el cual deberán pasar los novios cuando vuelvan de la iglesia. Dicho arco lo construyen con palma de coco que unen por sus extremos superiores y tejen sus hojas comenzando de la base como si fuera un petate. Quienes construyen este arco son hombres mayores o aquellos que tengan conocimiento de cómo tejerlo.

4.2.5.1 La banda de música

La banda de música, que desde muy temprano llega a la casa, alegra la mañana interpretando diversos géneros musicales como boleros, valeses, danzones, cumbias, canciones, corridos, entre otros. Esta banda en algunos casos puede ser la de la comunidad que actualmente se conforma por jóvenes, o alguna otra que haya contratado la familia del novio o el padrino de banda. En cualquier caso, el repertorio que esta agrupación interpreta está integrado, casi obligatoriamente, por las canciones que están de moda en diversos medios masivos de comunicación y su instrumentación alude al formato de banda “sinaloense”: dos o tres trompetas en si bemol, dos o tres clarinetes en si bemol, dos o tres trombones de pistones en si bemol, dos saxores en mi bemol, una tuba en si bemol, tarola y tambora que se integra con los platillos. Igualmente la forma de interpretar está marcadamente influida por el estilo de “tamborazo o sinaloense”.

No obstante, en muchas ocasiones la banda que por tradición se ha contratado para esta festividad es la de Santa María Zoquitlán (esto lo pude confirmar en tres de las cuatro bodas que presencié recientemente y desde que recuerdo esta banda es constantemente contratada para esta celebración). Pues como indican los señores del pueblo, los músicos que la integran aún interpretan un repertorio que las bandas antiguas de San Carlos interpretaban de antaño, como es “El fandanguito” y “El jarabe” que se tocan en el ritual del fandango.

Además su estilo de interpretar evoca, según estos señores, a la sonoridad característica de las antiguas bandas del pueblo. Su instrumentación comprende trompetas en si bemol, clarinetes en si bemol, saxofón soprano en si bemol, saxofón alto en mi bemol, saxofón tenor en si bemol, barítono en si bemol, saxores en mi bemol, trombones de pistones en do o en si bemol, tuba en si bemol, tarola o redoblante, tambora y platillos. Es interesante la convivencia y aprendizaje intergeneracional en los músicos que integran esta banda de música (de 10 a 15 integrantes) pues hay personas mayores entre 50 y 70 años, adultos jóvenes entre 30 y 40 años y jóvenes de 15 años en adelante.

Importante es señalar las emociones que provoca esta banda cuando toca determinadas piezas musicales durante el día de la boda en las personas mayores y algunos jóvenes. Pues cuando interpreta marchas como “San Carlos”, el paso doble “Yautepec”, la canción regional “Lindas carleñas”, el danzón “Lluvias primaverales” (obras que fueron escritas en San Carlos, por lo menos las tres primeras, y que interpretaban de antaño las bandas de la comunidad), los señores se acercan al lugar donde la banda está tocando para ver a los músicos de cerca y saludarlos (escuchar pista 1 y 2). Donde hacen diferentes comentarios como “así tocaban los músicos de acá”, “que bonita es esta música”. Cabe señalar que estas emociones que denotan la identificación con esta música se intensifican cuando la banda interpreta el “El fandanguito” y “El jarabe” durante *el fandango*.

La razón por la que esta banda de música interpreta parte del repertorio de las antiguas bandas de San Carlos es porque, según nos relata el señor Adolfo Jarquín Osorio, desde hace mucho tiempo se construyeron vínculos de amistad entre ambos pueblos y al convivir los músicos de San Carlos y Zoquitlán en sus fiestas patronales compartían sus repertorios y llegó un punto donde formaban una sola banda, pues ya habían conformado un repertorio musical en común (en Victoria, 2012).

En este sentido, la banda de música ha sido un elemento de identidad, unificación y reciprocidad pues a través de la música se crearon los lazos que unieron a ambas comunidades para considerarse pueblos hermanos. Por otra parte, ambas comunidades tienen prácticas similares respecto a la celebración del matrimonio, además que son de una tradición musical de más de 80 años que lamentablemente en San Carlos hace tiempo que se fragmentó.

4.2.5.2 La boda por la iglesia

Cerca de las once de la mañana el novio se dirige en procesión de su casa hacia la iglesia acompañado de sus padres, abuelos, hermanos y demás familiares, así como de personas del pueblo. Durante el recorrido hay una persona que va echando

cohetes por todo el camino y la banda de música interpreta diversas marchas, dentro de las que podemos destacar la marcha “Zacatecas”. Si es la banda de Zoquitlán quien acompaña interpreta marchas del repertorio antiguo de la banda de San Carlos, como la marcha “San Carlos” o el paso doble “Yautepec”, por mencionar algunos ejemplos. Y si son bandas de otras comunidades o la banda actual de San Carlos, que se constituyen en su totalidad por músicos jóvenes, tocan diversas marchas como “El barrilito”, “La marcha torera”; o canciones populares como “El sauce y la palma”, “Tecateando”, entre otras, que han puesto de moda la radio y TV comercial y la industria discográfica. Música que interpretan al estilo “de tamborazo” o “sinaloense”, que ha hecho famoso bandas comerciales como la banda “Jerez”, “Limón”, “El Recodo”, entre otras.

Al llegar a la iglesia, el novio, que va vestido en algunas ocasiones de traje y en otras de camisa blanca y pantalón negro (aunque esos colores y diseños pueden variar según su gusto), su familia y demás personas esperan en el atrio la llegada de la novia. Luego la banda de música va a la casa de los padrinos por la novia, pues estos la noche anterior se la llevaron para que la madrina la “vista” y salga de su casa hacia la iglesia vistiendo el vestido “de novia blanco” característico de esta ocasión. Al presentarse la joven ante las personas que la esperan para acompañarla a la iglesia, la banda de música “echa” dianas; luego durante el recorrido interpreta diversas marchas, pasos dobles o canciones populares como se indicó en el párrafo anterior, mientras la novia es acompañada por los padrinos, su familia, y por personas de la comunidad.

Una vez que han llegado a la puerta de la iglesia, donde también se ha colocado un arco construido con palma de coco, tejido como un petate y adornado con flores, los padres de la joven entregan a su hija al novio a quien dirigen unas palabras. Al terminar este acto la banda de música “hecha” dianas, luego los novios entran a la iglesia en compañía de sus padrinos de boda, de sus padres, familiares y del sacerdote, quien los recibe en la entrada del templo, mientras la banda de música interpreta el “Canto de entrada” de la misa oaxaqueña u otros cantos litúrgicos para el desarrollo de la ceremonia eclesiástica. La misa generalmente

inicia al medio día o según lo acuerden con el sacerdote. Con este acto se da inicio a la misa y al rito católico del matrimonio que dura una hora y media aproximadamente.

Una vez que se expusieron las lecturas litúrgicas específicas para este acto y terminado el “sermón del cura”, comienza el rito del matrimonio.⁹⁵ El sacerdote pregunta a los contrayentes si la decisión de recibir este sacramento es por su libre y plena voluntad y sin que nadie los presione, y en respuesta lo novios expresan que así es. Luego les pregunta “si están dispuestos a amarse y respetarse todos los días de su vida y si están dispuestos a recibir y educar a sus hijos según la Ley de Cristo y de la Santa Iglesia Católica”, ante lo que responden que sí están dispuestos. Entonces el sacerdote les pide que para establecer “la santa alianza del matrimonio unan sus manos y expresen su consentimiento delante de Dios y de su Iglesia”. Acto seguido los novios se toman de la mano derecha y dicen las palabras presenciales de aceptación. Cuando da inicio este rito los padrinos prenden una vela que deberá arder el tiempo que dure este acto.

Después el sacerdote valida este matrimonio expresando unas palabras especiales, y acto seguido los padrinos ponen un lazo sobre los hombros de los desposados. Luego el sacerdote bendice los anillos y los entrega a cada uno de los ahora esposos, para que éstos a su vez se los entreguen mutuamente expresando un discurso especial. Acto seguido bendice “las arras” y el esposo las entrega a su esposa expresando unas frases especiales, y ésta las recibe pronunciando un discurso similar. Luego los esposos, los padrinos de matrimonio y el sacerdote firman el acta o fe de matrimonio católico.

Una vez que terminó el rito del matrimonio católico, la banda de música toca dianas y las personas aplauden y “echan” vivas de júbilo por esta nueva unión. En este momento, en el parque frete a la iglesia, una persona enciende una rueda de cohetes y echa varios cohetones. Luego el sacerdote termina la misa y los padres,

⁹⁵ Donde podemos percibir las convenciones aprobadas por la iglesia católica durante el Concilio de Trento (1545-1563) para dar por válido un matrimonio, convenciones que revisamos en el segundo capítulo de la tesis.

padrinos, familiares y amigos pasan frente al altar de la iglesia donde se hayan los esposos hincados para felicitarlos, bendecirlos, aconsejarlos y desearles dicha y felicidad. Terminando los ritos católicos, la banda sale al atrio de la iglesia para esperar a que los desposados salgan e interpretarles dianas mientras los asistentes echan vivas y algunas personas lanzan arroz, confeti, dulces y el famoso bolo.

4.2.5.3 El arco

Posteriormente los ahora esposos en compañía de sus padrinos, familiares y asistentes se dirigen a la casa de los padres del joven para continuar la fiesta. Durante el recorrido la banda interpreta marchas, pasos dobles o canciones, que pueden ser las mismas que ha interpretado en los recorridos anteriores, y una persona va lanzando cohetes por todo el camino. Al llegar a la casa, los novios y demás personas se detienen en la puerta donde se encuentra *el arco*, y debajo de este, sobre la tierra, se halla colocado un petate. Entonces los padres del novio se disponen del lado que está dentro de la casa para “recibir” a la novia, a su familia, a los padrinos y a los asistentes.

En este momento interviene *el versero* o *el que dice los versitos*, pues al igual que en la etapa del *cerramiento* nuevamente se realiza un diálogo entre estos especialistas rituales pero ahora bajo del *arco*. En ocasiones es un solo *versero*, el cual para realizar este acto se cambia de lugares dentro y fuera del arco. En otros casos el *versero* enseña a otra persona qué es lo que debe responder, pero también puede darse la ocasión donde asistan dos *verseros*. Para realizar este momento ritual, el *versero* declama un *discurso versificado* en nombre de los novios, padrinos, familiares e invitados que vienen de la iglesia y que se encuentran fuera del arco frente a la entrada de la casa.

El siguiente ejemplo me fue proporcionado por el señor Adelfo Parada Ortiz, quien me comentó que estos versos eran declamados por su papá, el señor Anastasio Parada, en este momento ritual, y quien por muchos años fue reconocido

en varias comunidades por “*decir*” los versitos en el cerramiento, el arco y los parabienes.

Versitos para la entrega de los novios en el arco⁹⁶

Respetable concurrencia,
de favor yo se los pido,
que venimos en presencia
de los novios y padrinos
que de la iglesia han salido
regocijados de contento
y unidos en pensamiento
del señor sacramentado
y del séptimo sacramento.

A que dicha sin igual
la que nos da este día
este lazo conyugal
que nos causa a todos alegría.

¡Que vivan novios y padrinos
y la Virgen Sana María!
pasarán a darles el saludo
con toda su compañía.

Después, el versador que está dentro de la entrada de la casa declama las palabras de recibimiento, también en forma versificada, en nombre de la familia del novio:

⁹⁶ Estos *versitos* se estructuran en tres estrofas, la primera es de nueve versos y todo parece indicar que era una décima a la que le falta el 9º verso (rima: ababbcc?c); las otras son coplas: dos cuartetas.

Versitos para recibir a los novios en el arco⁹⁷

Pasen señores padrinos,
pasen señores desposados,
pasen que los esperan
sus padres todos honrados.
Ya que en el templo han logrado
esta unión matrimonial,
que es un triunfo sin igual
que nos llena de contento

Mis señores filarmónicos,
dad una diana de agrado
para que pasen y sean recibidos
con una brazo apretado.

Otra versión de los *versitos* para la entrega y recibimiento de los novios en *el arco* me los proporcionó el señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano, quien actualmente los declama en este momento ritual.

Versitos para la entrega de los novios en el arco⁹⁸

Ante este arco me presento
con mucho gusto y afán,
para poder complacer
a todos los que aquí están.

Acá vienen los padrinos
con los novios a su lado,
que hoy en la iglesia han logrado

⁹⁷ Su estructura es la siguiente: dos estrofas, la primera es de 8 versos que posiblemente fue una décima, a la que le faltan los dos últimos versos (rima: abcbdde??); la otra es una copla, a su vez una cuarteta.

⁹⁸ Cuya estructura es la siguiente: dos estrofas: una copla, que es una cuarteta, y una décima (rima: abbccddcec).

un triunfo tan sin igual.
Y con justa razón cabal
hoy encierran en su pecho
este lazo tan estrecho
del acto matrimonial.
Pasen y sean recibidos
con un abrazo cordial.

Versitos para recibir a los novios en el arco⁹⁹

Pasen a este aposento
donde estamos regocijados,
para recibir con gusto
a estos nuevos desposados
que de la iglesia salieron
y vienen con sus padrinos,
llenos de gusto y contento
por haber ya recibido
este lazo conyugal
del séptimo sacramento.

Y serán bien recibidos
con un abrazo apretado,
un aplauso y una diana
de la música de viento.

Terminando el versador de declamar estos versos la banda interpreta dianas y la persona que “hecha los cohetes” lanza al aire tanto cohetes como cohetones. Cabe señalar que los versos que se declaman ya están formulados previamente

⁹⁹ Que se estructuran en dos estrofas, la primera es una décima (rima: abcbdedefd); la otra es una copla, a su vez una cuarteta.

pues son parte de una tradición lírica que han compartido varias generaciones de *verseros* de diversos pueblos que conforman esta región cultural. No obstante siempre existe la innovación y los *verseros* componen nuevos versos o adaptan los ya existentes a situaciones y momentos específicos.

Una vez que ha terminado este momento ritual, los asistentes, quienes ponen especial atención cuando el o los *verseros* “*dicen los versitos*”, aplauden por la nueva unión matrimonial, mientras las familias se dan la bienvenida con palabras, gestos de alegría y abrazos. Luego los padrinos, los padres y familiares de los novios los felicitan, los aconsejan y los abrazan mientras estos permanecen parados bajo del *arco*. También los asistentes hacen estos actos y al momento de felicitarlos les entregan regalos que les serán útiles en su vida de casados. Cuando es un matrimonio quien se acerca bajo del *arco* para felicitar a los esposados, la mujer carga el regalo que han decidido otorgarles y el hombre va cargando uno o dos cartones de cervezas. Durante este momento la banda de música interpreta diversas melodías populares.

4.2.5.4 El matrimonio civil

Como mencionamos en apartados anteriores el matrimonio civil se puede realizar el mismo día en que se realiza el matrimonio por la iglesia, esto para minimizar el gasto que implican estas festividades. Esta ceremonia se celebra como a las dos de la tarde o poco antes, dependiendo de la hora en que se haya celebrado la ceremonia religiosa católica. Para esto asiste el Secretario del Registro Civil a casa de los padres del novio donde se realiza la fiesta. Al llegar se coloca en un espacio que le han asignado especialmente para este acto; luego los novios, sus testigos, familiares y algunos presentes se paran frente al Secretario quien comienza la lectura de la Epístola de Melchor Ocampo, y al terminar firman el acta de matrimonio los cónyuges y los testigos. Acto seguido la banda de música interpreta dianas y con esto dan por terminada esta ceremonia designada por el Estado.

4.2.5.5 La comida

Posteriormente pasan todos los asistentes a recibir “los sagrados alimentos” que han preparado los familiares del novio y las personas del pueblo que asistieron a *la ayuda*. Para esto, debajo de la ramada se colocan por lo menos dos filas paralelas de mesas que abarcan la totalidad de la ramada donde toman asiento los invitados. En la cocina está la cocinera, quien se cerciora que nada falte, mientras las demás señoras sirven la comida en platos que colocan en charolas que los hombres cargan para llevarlos a las mesas donde las mujeres los reparten a cada comensal. También hay hombres o mujeres que sirven jarras de agua de horchata y las colocan en las mesas, así también los varones van ofreciendo cervezas o mezcal a las personas que están comiendo, a los que están esperando pasar a comer o a los que ya han terminado.

En un extremo de la ramada se coloca una mesa especial para los esposos, sus padres y sus padrinos de casamiento, donde se les sirve de comer y donde permanecerán durante todo el festejo. Frente a la mesa y delante de los novios también se coloca un arco tejido y adornado con flores. A medida que las personas de la comunidad van llegando a la fiesta se acercan a esta mesa para felicitar y obsequiar regalos a los novios. Mientras dura la comida la banda de música alegra la fiesta interpretando distintos géneros musicales como boleros, valeses, corridos, sones, danzones y demás música que generalmente es del gusto de la comunidad y que la banda tiene dentro de su repertorio. El tiempo estimado para que todos los asistentes pasen a comer es de tres horas, por lo que este acto finaliza entre cuatro y cinco de la tarde, dependiendo de la hora en que haya comenzado la comida y de la cantidad de personas que hayan sido invitadas.

Durante el tiempo que dura la comida y hasta las cinco o seis de la tarde los presentes conversan de temas diferentes, bromean, se ríen, se muestran contentos y los niños juegan y corren por todo el patio. Como desde el momento en que los invitados llegan a la casa se les ofrece mezcal y cerveza (a hombres y mujeres por igual), para esas horas muchas personas, generalmente los varones jóvenes y mayores, ya están bajo el efecto relajante y estimulante del mezcal. Sin embargo,

todos aguardan el momento en que inicie *el fandango*, pues muchas personas asisten sólo para presenciar este acto.

En el siguiente capítulo describiremos y analizaremos la manera en que se realiza *el fandango*, poniendo especial atención en sus significados y en los sujetos, objetos, tiempos y espacios que lo conforman.

Capítulo V. El *fandango* en San Carlos Yautepec, Oaxaca: música, discurso versificado, canto y baile

La comprensión del hecho musical desde una perspectiva etnomusicológica nos exige ir más allá de lo técnico (notación, escalas, intervalos, ritmos, tempos, instrumentaciones) para establecer una relación entre sonido y cultura. Su comprensión entonces implica partir de la idea de que la música está organizada en y por marcos sociales que son sostenidos y recreados por la sociedad y/o las personas que la escuchan y la hacen (Blacking, 2006). En este sentido, hacer un análisis de la música del *fandango* nos exige, por un lado ubicarla en un tiempo histórico, que como ya describimos en los capítulos pasados, se fue forjando a través de contactos e intercambios musicales tanto en la Colonia como en la modernidad misma. Por otro lado debemos ubicarla en el ritual donde acontece, es decir, la celebración matrimonial. Pues no sería posible comprenderla fuera de éste, ni sus sonidos ni sus significados para los pobladores.

El *fandango*, como ritual, define tiempos y espacios, de manera categórica pero no determinante, sobre qué música tocar, quiénes deben bailar, y quién tiene la autoridad de la palabra. Esta forma de hacer las cosas, al ser sistemáticamente repetida y transmitida de generación en generación, le va dotando de una estructura social sostenida por las prácticas corporales y discursivas de los pobladores de San Carlos. Estructura que implica reglas y convenciones sociales que la propia comunidad fue forjando a lo largo del tiempo. La gente de San Carlos en este sentido, sabe cuándo intervenir, cuándo bailar, cuándo no hacerlo, cuándo hablar, cuándo callar durante el ritual matrimonial. Los músicos han aprendido sus partes musicales pero también los tiempos y los espacios en que se debe interpretar, así como los significados de esta música que identifica a toda una colectividad. De esta manera se configura un espacio ritual donde la música, la palabra y el baile, afirman y confirman las relaciones sociales no sólo de los novios sino de toda la comunidad en sí, sus relaciones de parentesco, sus relaciones de amistad y sus relaciones de poder. Podríamos decir que no sólo se casan los novios, sino que en ese momento

se casa toda una comunidad con su tradición, la cual ha sido forjada con sus propias manos y medios, en resistencia y/o en negociación con la Iglesia católica o el Estado liberal.

En este capítulo expondré lo que he denominado la organización sociomusical del fandango, en tanto que por una parte presento los tiempos y espacios sociales donde interviene la música y la lírica, pero también las voces de quienes pude entrevistar durante mi trabajo de campo. En lo musical encontraremos las transcripciones de las formas musicales que se interpretan en el fandango: “El fandanguito” y “El jarabe carleño”. Así como la notación de las diversas maneras en que el *versero* canta las coplas de la introducción, variación y zapateado del jarabe, y algunos sonos. En lo lírico encontraremos algunos de los *versitos* que *dice* el *versero* en el momento ritual de *los parabienes* y las formas en que los clasifica, así también la transcripción de algunas coplas que canta en “El jarabe carleño”.

Cabe señalar que *los parabienes* es el momento simbólico y ritual donde el *versero*, a través del *discurso versificado*, aconseja a los novios sobre la vida de casados, señala la importancia del cuidado y respeto mutuo, y los felicita por casarse siguiendo la costumbre. En este momento los novios y sus padrinos bailan en el centro de la ramada y en ocasiones bajo un arco, mientras la banda de música interpreta “El fandanguito”. Este baile es sumamente ritualizado por las formas, los espacios y los tiempos en que debe realizarse y por las restricciones que presenta, por lo que incluso podremos considerarlo como una danza.

5.1 Organización socio-musical del *fandango*

Una vez que ha concluido la comida, los familiares del novio y personas que fueron a la ayuda empiezan a levantar las mesas y sillas que están bajo de la ramada y a barrer este espacio para dar paso al *fandango*, que comúnmente se realiza entre las cinco, seis o siete de la tarde, cuando ya se está “metiendo el sol”. Luego que se ha limpiado y despejado la ramada, los músicos se colocan en una esquina de ésta y el *versero* se para frente a los músicos, da palabras de bienvenida a los

asistentes, a quienes saluda con la frase “señores, muy buenas tardes”, e indica a los novios y padrinos que pasen al centro de la ramada mientras el pueblo se coloca en sus cuatro extremos para presenciar el ritual.

El inicio de este momento simbólico se indica con un cohete, señal que los pobladores que aún no han llegado a la fiesta interpretan como el aviso de que *el fandango* está por comenzar y por lo tanto es pertinente darse prisa para presenciar el ritual de *los parabienes*. Inmediatamente después que ha sonado el cohete la banda de música empieza a interpretar “El fandanguito”, el cual bailan los novios y padrinos en el centro de la ramada. Cabe señalar que la ramada es un espacio simbólico de gran importancia para el desarrollo del ritual, pues como señala Guido Münch (2006), en ella se realizan los actos de mayor trascendencia. Al sonar los acordes, ritmo y melodía característicos de “El fandanguito” se crea el espacio sonoro que indica a los asistentes y a la población que el ritual ha comenzado.

César: Cuando usted tocaba en la banda de música ¿A qué hora comenzaba el fandango?

Adolfo: De 6 a 7, por ahí era pues la ocasión en que se tocaba, primero se tocaban *los parabienes*, y ya el *parabién* nomás lo bailaba el padrino y la madrina y los novios.¹⁰⁰

Salvador: El fandanguito pues lo baila uno como ya esposos con los padrinos de velación en el centro de la ramada donde se hace la fiesta. Donde todos los invitados nos están... su vista está apuntando hacia nosotros ¿no? la persona que dirige lo que es el programa del fandango [*el versero*] pues hecha los mentados *parabienes* que llamamos nosotros.

Importante es destacar el sentido y significado social de este momento ritual, pues es en este espacio y tiempo específico de *los parabienes* donde puede asistir el pueblo en general. Al respecto la señora Alfonsa Martínez comenta que si por algún motivo “no eres invitado a la boda religiosa católica ni a la comida, sí puedes asistir al *fandango*, pues para este momento no es necesaria la invitación”

¹⁰⁰ Adolfo Jarquín Osorio, edad: 88 años, ocupación: albañil y músico.

(conversación con la señora Alfonsa Martínez Trinidad, edad: 54 años, ocupación: ama de casa). Lo cual da cuenta de la importancia que tiene este evento, pues es donde se casan los novios ante la comunidad mediante la intervención de la música, el baile ritualizado y el discurso versificado que enuncia el *versero*, cuya finalidad es validar socialmente la nueva unión matrimonial. Es por esto que consideramos al *fandango* como la institución comunitaria del matrimonio.

Es pertinente mencionar que tanto las transcripciones de “El fandanguito” como de “El jarabe carleño” que a continuación presentaré las reconstruyo con base en las conversaciones y ejemplos musicales que amablemente me compartieron los maestros Adolfo Jarquín Osorio y Alejandro López de la Rosa,¹⁰¹ músicos tradicionales de la comunidad y de la región. No obstante, debo aclarar que las transcripciones de esta música están escritas para Sax Alto en Eb por el motivo que el maestro Alejandro López de la Rosa es intérprete de este instrumento. Es importante enfatizar que estas transcripciones son una aproximación a esta música, pues más que pretender plasmar como estático un evento sonoro que se crea y recrea constantemente y nunca de la misma manera, nos sirven como recurso nemotécnico (escuchar pista 2).

¹⁰¹ Edad: 66 años, ocupación: campesino y músico.

El fandanguito

Interpreta: maestro Alejandro López de la Rosa

Recopilación: César Victoria Martínez

The musical score for "El fandanguito" is written in a single staff in 3/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and continues with a series of eighth and quarter notes. There are three triplet markings (indicated by a '3' below the notes) in the first system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

5.1.2 “Con regocijo y contento a este *fandango* he llegado”: *los parabienes*

Una vez que los músicos han terminado de interpretar “El Fandanguito”, *el versero* se acerca a los novios y padrinos, quienes han estado bailando en el centro de la ramada, y comienza a declamar, “*echar*” o “*decir*”, como se dice localmente, *los parabienes*, valiéndose de ademanes, de inflexiones de voz y de una depurada retórica con la cual busca expresar su júbilo felicitando a los novios y padrinos y dando gracias a Dios, a la Virgen y a San Carlos por este feliz acontecimiento. Con este acto *el versero* busca recordar y convencer a los desposados y al pueblo en

general de la importancia de este momento, pues a través de este acto ritual la comunidad reconoce socialmente la nueva unión matrimonial. Cabe señalar que cuando el *versero* expresa sus consejos a través del *discurso versificado*, los novios, padrinos, y pueblo en general lo escuchan atentamente.

César: ¿Qué significan *los parabienes* o para qué se hace este momento?

Epigmenio: Un *parabién* es como quien dice, si tú eres el padrino yo te digo un verso florido vaya, es eso un *parabién*, que yo te hable del padrino, o si es pa la novia pues ya son flores a la novia, al padrino, al novio, así vaya.

Adolfo: [Los *parabienes*] son versos que dan a comprender que tanto el novio tiene mucha obligación con la novia, como la novia con el novio. Porque ahí los versos les dicen cómo deben de ser para que la pareja pues sea unida, que no sean distanciados de uno a otro, sí pues, por eso digo que sí es significativo.

Adelfo: Los parabienes son versos que orientan a los que apenas se casaron, a los novios, los están orientando en el modo de vivir después.¹⁰²

Salvador: el significado que tiene para mí un *fandango* es más que nada saber escuchar *los parabienes*, porque son como consejos que te dan, te dan consejos sobre el valor que tienen una mujer, el valor que tienen una esposa, el valor que tiene un matrimonio, la realidad que nos va a tocar enfrentar más después. Y eso es, nomás son consejos en forma de versos [...] y muchos le echan como un poquito de picardía para agarrarlo así sonriendo. Pero si uno sabe escuchar son simplemente consejos.

Es en este momento ritual en que la figura del *versero* tiene una gran relevancia, pues es el encargado de aconsejar a los desposados sobre lo que implica el matrimonio, sobre la vida de casados, sobre el respeto, la tolerancia, el valor del apoyo y cuidado mutuo, hace énfasis en la importancia del sacramento que han adquirido (el matrimonio) e insta a los novios a que lo respeten y cumplan con las normas religiosas, sociales y morales. Versa los diez mandamientos de la ley de Dios, hace énfasis en la figura de los padrinos quienes son los encargados

¹⁰² Adelfo Parada Ortiz, en victoria, 2012: 127.

(junto con los padres) de guiar moral, ética y espiritualmente a la nueva pareja. Así también, expresa la gran dicha que siente por este feliz acontecimiento y felicita a los novios por cumplir con las normas sociales, morales y religiosas establecidas para poder adquirir el sacramento del matrimonio.

César: ¿Entonces a través de *los parabienes* también se busca aconsejar a los novios?

Epigmenio: ¡Ah sí! también, si pues, también, pa decirles qué contiene el matrimonio vaya, de cómo nació el matrimonio, por qué. Porque como es una bendición de Dios que reciben en la iglesia según la costumbre. Sí por eso es que dicen así los versos, a eso se van refiriendo.

Adolfo: Se habla en muchas partes de los versos cuestiones de la iglesia, ahí dicen unos versos tocantes a la iglesia, no es nada más versos así, por eso digo que sí, se ve que es significativo, es necesario pues.

Los siguientes ejemplos son algunos de los *versitos* que *dice* el señor Epigmenio Garnica en este momento ritual.

1. Con regocijo y contento
a este fandango he llegado.
Pregunto público honrado,
¿Por fortuna es casamiento?
Ahora sí que estoy contento
de verlos en tal quietud,
pues no ando en solicitud,
es porque fui convidado;
en el nombre de Jesús,
a este fandango he llegado.
[Décima (rima: abbaaccddc)]

2. Dios los haga bien casados
y les de su bendición,
de laureles coronados
gozarán de paz y unión.
Doy de todo corazón
parabienes al padrino,
pues el cielo le previno
ser una ayuda formal,
del sacramento dividido
y de la patria celestial.
[Décima (rima: ababbccddc)]

3. Piensa bien lo que te digo
trata de enmendarte bien,
dale gusto a este clavel
porque ya se unió contigo;
mira que es mucho el abrigo
el tener uno su esposa,
parece chanza la cosa
pero he llegado a pensar,
que al infierno hace temblar
y María queda gustosa.

[Décima (rima espinela: abbaaccddc)].

4. El quinto no matarás
porque lo manda el autor divino;
anda y sigue tu camino
que en el cielo te verás.
El sexto, no fornicarás,
porque la muerte no tarda.
Que esto no te acobarde
si quieres mejorar bien,
piensa que te has de morir
y los mandamientos guarda.

[Décima (rima: abbaacdefc)]

Una vez que ha terminado la primera intervención del *versero* sigue otro interludio instrumental donde la banda de música vuelve a interpretar “El fandanguito” y se prosigue con esta dinámica “música-verso-música” (es decir, se intercala el verso con los interludios musicales) hasta que el *versero* anuncia que sigue “El jarabe”, el cual pueden bailar todos los asistentes al fandango. Es importante decir que los *versitos* que declama el *versero* tanto en *el cerramiento*, en *el arco* y *los parabienes* están contruidos en cuartetas, sextinas, octetas, décimas y estrofas de doce versos.

En los *fandangos* de dos bodas que he presenciado recientemente, durante *los parabienes* los novios bailaban bajo un arco ornamentado con flores, el cual se coloca debajo de la ramada y está hecho de ramas de palma de coco que se unen por sus extremos superiores, y se teje la parte que está cerca de la base como si fuera un petate.¹⁰³

Como mencionamos en el capítulo anterior, los *versitos* que “dice” el *versero* son parte de una tradición lírica que se ha transmitido por varias generaciones y que se comparte con otras comunidades que conforman esta región cultural. No

¹⁰³El arco también puede construirse con matas de plátano pero es más común que se construya con la planta ya mencionada.

obstante, también se crean nuevos *versitos* o se adaptan los ya existentes a un momento específico como podemos observar en el siguiente ejemplo, donde en la boda de Javier Sánchez Garnica y Socorro Robles Zarate, realizada el 22 de diciembre de 2013, un *versero* de Santa María Zoquitlán integró los nombres de los novios a diferentes *versitos* (escuchar pista 3).

1. Hoy que venimos del templo
donde fueron a casarse,
el novio Javier Sánchez Garnica
y su esposa Socorrito,
que ante San Carlos bendito
hoy prometieron amarse
y en su vida consagrarse
con el más sincero amor;
en el centro de una flor,
donde puedan estimarse.
[Décima (rima: abcddeeffe)]

2. Acá vienen los padrinos
con los novios a su lado;
ellos fueron los testigos
que sus ahijados tomaron
el cuerpo de Dios divino
en el pan sacramentado,
uniendo sus dos cariños
ante Dios inmaculado.
[Estrofa, octeta]

3. Este es el jardín florido,
donde nace el matrimonio
que le da pena al demonio
y el hombre vive agradecido,
mira que amor tan crecido
Dios te ha dado en este día.
Les pido con ilialdía
que no haya ningún quebranto;
tengan besitos de santo,
en el nombre de María.
[Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

4. Eres florecita blanca
de un dichoso amanecer,
de este pueblo de San Carlos,
lugar que te vio nacer.
En este día te has casado
con el más sincero amor,
ante el altar del señor,
donde te has consagrado.
El hogar que hoy has formado
lo bendiga el redentor,
para que reine el amor,
dichoso y afortunado.
[Estrofa de doce versos]

5. En fin, mi amigo Javier,
aquí te entrego tu mujer,
adórala con placer
y dale todo tu cariño.
Nunca la hagas padecer,
te lo suplica un amigo;
cuida y llena de placer
el hermoso y bello nido
que desde el amanecer
formaron ante Dios divino.
[Décima (rima: aaabababab)]

6. En fin, para poder terminar,
este humilde parabién,
los novios y los padrinos
que gocen de todo bien.

Y que en su dichosa casa
reine el gusto y la alegría
y brindemos por los novios
en una buena armonía.

Me despido del fandango
con gusto y con gran placer;
aquí termina, señores,
este humilde parabién.

[Tres estrofas, a su vez tres coplas, las
tres cuartetos]

Es interesante la manera en que el *versero* de Zoquitlán expresó su discurso ritual, pues cada vez que la banda de música terminaba de tocar “El fandanguito” (que en este caso fue la banda de Santa María Zoquitlán), se acercaba a los novios y padrinos, quienes se encontraban parados frente a frente debajo del arco (novio-madrina y novia padrino), y se paraba en medio ellos para comenzar su *discurso versificado*. Una vez que el *versero* había terminado de enunciar su discurso, la trompeta tocaba la introducción de “El fandanguito” y al terminar esta cadencia la banda de música comenzaba a interpretar el son. Exactamente cuando la banda de música comenzaba a tocar “El fandanguito” los novios y padrinos, que estaban parados frente a frente debajo del arco, comenzaban a bailar y se entrecruzaban cambiándose de lugares (madrina-novio- novia-padrino) a uno y otro extremo del arco.

Cuando *el versito* hacía alusión al padrino, a la madrina, a la novia, al desposado, o a alguna de estas parejas (padrino y madrina, novio y novia), el *versero* se dirigía a ellos, les hablaba mirándolos a los ojos y los señalaba con ademanes. Y cuándo en *el versito* se mencionaba a San Carlos, a Dios, a la Virgen o a Jesucristo, señalaba con un ademán hacia la iglesia para referirse al patrón del pueblo y hacia al cielo para referirse a las otras entidades. También es importante decir que cuando el *versero* expresaba en su *discurso versificado* la frase “*en el centro de una flor donde puedan estimarse*” y “*éste es el jardín florido donde nace el matrimonio*” (que corresponden al primer y tercer *versito* descritos en párrafos anteriores), señalaba al arco bajo el cual estaban parados los novios y padrinos.

Cabe destacar que una vez que el *versero* terminaba de expresar su *discurso versificado* se retiraba del arco y se paraba a un lado de éste, mientras la banda de música volvía a interpretar “El fandanguito” que los novios y padrinos bailaban nuevamente, a la vez que una persona lanzaba confeti o arroz sobre ellos. Hay ocasiones en que el *versero* puede decir algunos *versitos* picarescos, donde se refiere a alguno de los novios, a quien se dirige y le habla de cerca con ademanes. Ante este acto los novios, padrinos y asistentes se ríen y aplauden. Por ejemplo, el *versero* de Zoquitlán en el caso de la boda de Javier Sánchez y Socorro Robles expresó el siguiente verso:

Ay, Javier, ya te fregaste
con lo que acabas de hacer,
eso debiste pensarlo
y pensarlo muy bien primero.
Ahora tendrás que trabajar
hasta reventarte el cuero,
para darle a tu mujer
tuditito tu dinero;
porque una polla con hambre
se sale del gallinero.
[Decima (rima: abcdedbdad)]

Respecto a esta variedad de temáticas que se expresan en el momento ritual de *los parabienes*, el señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano (2015), actual *versero* de San Carlos, me explicó que hace muchos años, se acostumbraba agrupar *los versitos* en diferentes categorías a las que se les denominaba *parabienes, décimas y argumentos*. De acuerdo con *tío meño*, como se le conoce localmente, cada *parabién, décima o argumento*, se constituía por cuatro estrofas, es decir, al momento de enunciar por ejemplo un *parabién*, el *versero* debía declamar las cuatro estrofas que lo constituyen. Los versos de *los parabienes*, según nos comenta, hacían alusión a las reglas morales, sociales y religiosas, al cuidado y respeto mutuo, al respeto de la figura de los padrinos; a través de éstos se aconsejaba a los novios sobre la vida de casados. El siguiente *parabién* me fue proporcionado por el señor Epigmenio Garnica, cuya estructura refiere a una cuarteta glosada en décimas.

*El padrino es un clavel,
la madrina es una rosa,
el esposo es un laurel,
la novia una mariposa.*

I

Con amoroso destino
y tan crecido vaivén,
hoy le doy el parabién
al que nombran por padrino,
que se ha mostrado tan fino
en honrarnos como a quien
dando el sacramento a que él
ante Dios será testigo,
por eso amoroso digo
el padrino es un clavel.

[Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

II

Una perla peregrina
que de la mar fue sacada,
hoy se haya titulada
la que nombran por madrina,
que se ha mostrado muy fina
en su acción tan primorosa.

Una rama muy hermosa
de donde pende esta flor,
y mirando su color

la madrina es una rosa.

[Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

III

Gran señor el sacramento
el que bien han recibido,
pues gozarán muy cumplido
para su mayor aumento,
con gusto, gloria y contento
y con regocijo fiel,
digamos en el doncel
del divino sacramento,
pues que sea por más aumento
el esposo un laurel.

[Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

IV

En fin pues, con gran contento
para poderme explicar,
y los parabienes dar
a los novios con aumento.
De tan alto sacramento

recibieron primorosa,
esa bendición dichosa
por aquél divino juez,
publicando al pueblo que es,
la novia una mariposa.
[Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

Por otra parte el señor Epigmenio menciona que *las décimas* agrupaban *versitos* picarescos que tenían por objetivo hacer reír a los novios, padrinos y asistentes. También explica que al igual que *los parabienes* una *décima* se constituye por cuatro estrofas. Ejemplo de esta categoría son los siguientes *versitos*, cuya estructura también refiere a una cuarteta glosada en *décimas*.

*Yo siempre te he de querer
y tu mamá no me deja;
malaya sea aquella vieja
que en todo se ha de meter.*

I

Cuando cantó el cacalote
te estaba chiflando yo,
y por el corral salió
tu mamá con un garrote,
y me hizo correr al trote,
que tal tuve que correr;
y como me iba a coger
que hasta el corazón me late;
aunque tu madre a palos me mate,
yo siempre te he de querer.
[Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

II

De la barranca salió
un perro grande, amarillo,
y mordiéndome del fundillo
en el lodo me sentó.
Sin calzones me dejó
bailando como una oveja.
Mira si es justa mi queja,
decirte lo que me toca,
contarte el cuento en la boca
y tu mamá no me deja.

[Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

III

Malaya el perro tirano,
pues, cuando me levanté,
para mi casa llevé
mis calzones en la mano.
No me dejo lugar sano,
mi alma, pues hasta una oreja,
me rompió junto a una ceja,
que esto ha sido mi martirio.
Mira que por eso digo,
malaya sea aquella vieja.

[Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

IV

En fin, pues, dentro de un rato
por detrás de los horcones,
yo no me dilato más
en remendar mis calzones.
Ah que perros tan cabrones,
pues ya me iban a morder.

Y cómo me iba a joder
aquella necia atrevida,
vieja loca entremetida,
que en todo se ha de meter.
[Décima (rima: abcbbddeed)]

Respecto a los *argumentos* o *versitos preguntones*, el señor Epigmenio Garnica señala que para su desarrollo debían haber dos o más *verseros*, donde uno de ellos comenzaba con su argumento y los demás debían responder basándose en lo expresado por el primer *versero* o bien con otro *argumento*, y continuaban con esta dinámica hasta que uno de los dos cedía por no saberse los *argumentos* completos. Ejemplo de esto son los siguientes *versitos*, que con base en la revisión de su estructura podemos inferir que refieren a cuartetas glosadas en décimas:

Versero 1

*Por qué líneas corre el viento,
qué leguas camina el sol,
qué grosor tiene la tierra,
en argumento mayor.*

I

Me dirá usted dónde pasó
nuestra madre Eva y Adán;
el primer vino y el pan,
¿Quién fue el que lo consagró?
¿Quién fue aquel que recibió
este primer sacramento?
si tiene usted entendimiento
y sentido largo a priva,
ahora quiero que me diga
por qué líneas corre el viento.
[Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

Versero 2

*¡Señores me había dormido!
la ausencia me recordó,
ave María gavilán,
que el águila real llegó.*

I

Nomás he venido a ver
Quién es este cantador,
si es poeta o compositor
que hoy se me quiera oponer.
eso no le ha de valer,
pues si lo canta advertido,
lo ha de cantar con anhelo
cuántas varas tiene el cielo
¡Señores me había dormido!
[Décima espinela; le falta el 7° verso]

II

Como sabio inteligente,
 si de sabiduría gozáis,
 dime, ¿Cuántos pasos hay
 desde el oriente al poniente?
 Y si no te hayas suficiente
 a sacarme de este error,
 no seas argumentador,
 ni argumentos de poesías,
 me dirás todos los días,
¿Qué leguas camina el sol?
 [Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

III

Del rocío y sus rebaños,
 tapándoles el conducto,
 ¿Qué santo fuese el más justo
 que los premia sin engaños?
 Oiga, camarada extraño,
 hoy me dará usted la prueba,
 ¿Qué nidos el higo encierra,
 qué peces tiene la mar?
 Si sabe usted adivinar
¿Qué gruesor tiene la tierra?
 [Décima (rima espinela: abbaaccddc)]

IV

Pues me viene usted saliendo
 con muchísimo argumento,
 ya con su agudo talento

II

Si quieres seguir versando,
 ¿Cuántas onzas pesa el mar?
 y si me llegas a explicar,
 lo que te voy preguntando,
 quedaré gustoso yo.
 Que me digas dónde pasó
 Cristo después de haber muerto;
 con los costados abiertos,
la ausencia me recordó.
 [Décima espinela, le falta el 5° verso]

III

A las fieras y a los leones
 y también a los caimanes,
 arrímense a los zaguanes...
 de los papas y los criollos,
 que no tienen miedo estos pollos
*Ave maría gavilán...*¹⁰⁴

IV

Por aquellos cinco panes
 que Dios con su luz formó,
 pregunto a quién se los dio

¹⁰⁴ El señor Epigmenio comenta que ya no se acuerda bien de este *versito*.

bien se puede prevenir.
Y si usted me quiere oír,
le preguntaré en honor,
¿Quién fue más que el redentor?
Le preguntaré a menudo,
y a su entendimiento agudo,
en argumento mayor.
[Décima (rima: abbccddeed)]

para que los ensalzara,
y qué contiene la vara
que en San José floreció,
la respuesta espero yo
los siete cielos volteando,
pájaros que andan volando
ya el águila real llegó.
[Décima (rima: abbccddeed)]

Es importante decir que el señor Epigmenio Garnica explica que esta forma de *decir los versitos* denominada *argumentos* ya hace mucho tiempo que no se realiza, pues recuerda que tenía como 15 años de edad cuándo aún presencié que su padre y tíos versaban de acuerdo a dicha categoría en los *fandangos*. Al respecto comenta que: “en ese tiempo todavía vi yo eso... pero ya de ahí paca ya no, ya no se ha acostumbrado, ya se perdió”. Luego explica que aunque actualmente se siguen *diciendo versitos* en los *fandangos* de San Carlos, algunas personas que los dicen ya no conocen la estructura de éstos ni cómo se clasifican, al respecto señala que:

Epigmenio: Como no sabe [la persona que los dice] lo coloca como si fueran la misma cosa vaya, cada cosa tiene su razón, el parabién pues es parabién a los novios, al novio, a la novia o a los padrinos, se habla de los padrinos, se habla del casamiento, de qué se trata. Y ya la décima son puros versos chistosos.

Volviendo a nuestra etnografía del *fandango*, es importante mencionar que cuando está por terminar el ritual de *los parabienes*, el *versero* comienza a cerrar su discurso con *versitos* que van indicando que el final de este momento está próximo. Esto lo podemos percibir en los *versitos* que “*decía*” uno de los *verseros* más reconocidos y recordados de la comunidad, el señor Anastasio Parada, “tío

Tacho”, quien por mucho tiempo realizó esta función y era quien acompañaba las distintas etapas del proceso ritual del matrimonio (Victoria, 2012).¹⁰⁵

En fin, nobles desposados,
a saludarlos he venido,
les deseo paz y dicha
al unir hoy sus destinos,
y que tengan arrepentimiento
para que así haya alegría.
Les deseo en este día
dicha, gloria y contento.
Que viva este casamiento
en el nombre de María.
[Décima (rima: abcbdeedde)]

Los señores y señoras
de toda esta vecindad,
que gocen de tranquilidad
y de los nobles favores.
Músicos y bailadores,
también la calandria mía,
como flor de Alejandría,
manifiesto muy contento:
¡Que viva este casamiento!,
con toda su compañía.
[Décima (rima: abbccddeed)]

El señor Adolfo Jarquín, con base en su experiencia como músico, nos relata acerca de este momento lo siguiente:

Adolfo: Y ya que se acababa el parabién entonces ya hacía una seña el que estaba hablando, como tío Tacho, de que ya se acabó, de que ya no va a decir verso. Entonces ya entraba “El Jarabe”, con todos sus versos como es vaya.

Una vez que han concluido *los parabienes* la banda de música inmediatamente interpreta “El jarabe carleño” el cual bailan los novios, sus padrinos, familiares y personas de la comunidad en el centro de la ramada.¹⁰⁶ Cabe enfatizar que para este baile los padres de los novios o consuegros intercambian parejas, el padre de la novia baila con la madre del novio, y el padre del novio baila con la

¹⁰⁵ Esta característica también la podemos percibir en el sexto *versito* que *dijo* el *versero* de Santa María Zoquitlán durante la boda de Javier Sánchez y Socorro Robles, ejemplo que presentamos en párrafos anteriores.

¹⁰⁶ Es importante decir que en dos de las bodas que presencié la banda de Santa María Zoquitlán tocaba una marcha antes de iniciar *los parabienes* y otra después que este ha terminado. No obstante, quizá esta sea una manera propia de esa comunidad de realizar su *fandango*, pues los músicos que entrevisté de San Carlos no me indicaron que en el pueblo se tocaran marchas antes y después de *los parabienes*.

madre de la novia, si como el acto corporal de bailar mediado por la música les acerca en parentesco. Al respecto la maestra Tomasa Peralta comenta lo siguiente:

Tomasa: En ese jarabe... el padre de la novia tiene que bailar con la mamá del novio, es decir, se cruzan uno y uno, papás del novio y papás de la novia, se cruzan, y ya ahí forman dos parejas, eso es dicen, dicen ellos, que es la ley de la vida, que así tienen que bailar los consuegros [...].

De esta manera, se afirma el vínculo de parentesco ante la sociedad mediante el baile de dos familias “extrañas” por así decirlo.

5.1.3 “Licencia vengo pidiendo ¡Viva Oaxaca!”: El Jarabe Carleño

Es importante señalar que “El jarabe carleño”, como se le conoce localmente a esta forma musical, de acuerdo con los señores Adolfo Jarquín Osorio y Alejandro López de la Rosa (músicos tradicionales de San Carlos Yautepec y de San Francisco Guichina respectivamente) se estructura de la siguiente manera: 1) introducción de jarabe; 2) variación; 3) zapateado; 4) serie de sones; y 5) se concluye cuando la banda vuelve a interpretar la introducción de jarabe. El inicio del jarabe se indica con una cadencia que ejecuta la trompeta, sonido que las personas identifican como el aviso de que el baile comunitario ha comenzado. Al terminar la introducción de este instrumento solista, la banda comienza a interpretar “El jarabe”, que se caracteriza por su ritmo alegre, rápido y enérgico, mismo que los bailarines bailan alegremente formando dos filas paralelas frente a frente, una de hombres y otra de mujeres, que al bailar se entrecruzan cambiando de lugar.

Introducción de Jarabe

Interpreta: maestro Alejandro López de la Rosa
Transcripción: César Victoria Martínez

Introducción de la trompeta

7

13

20

27

34

rit.

De acuerdo con estos músicos tradicionales, y con base en audios y videos antiguos donde la banda de música interpreta “El jarabe carleño”, al terminar esta primera intervención de la banda de música, *el versero*, que puede ser la misma persona que “*dijo o echó los parabienes*”, o alguna otra que conozca la lírica del jarabe, comienza a cantar una copla, momento que los bailarines aprovechan para descansar después del enérgico baile caminando de un lado a otro, mientras que el clarinete, saxofón o barítono contrapuntean el canto del *versero*. Es pertinente señalar que actualmente la persona que canta *los versitos* del jarabe es el Señor

Epigmenio Gabriel Garnica Manzano, quien también “dice” los versitos en los parabienes.

Los ejemplos de la música y lírica del jarabe que en este apartado presento, los construyo con base en largas pláticas que tuve con los señores Adolfo Jarquín Osorio y Alejandro López de la Rosa, músicos tradicionales de la comunidad y de la región; con el señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano, quien es el actual *versero* del pueblo; y en antiguos audios y videos donde “los músicos viejos” de la comunidad (que en su mayoría ya han fallecido) tocan el jarabe. En estos audios y videos, grabados de 1985 a 1992 aproximadamente, el *versero* canta la siguiente copla al terminar la introducción del jarabe: (escuchar pista 4)

Copla del Jarabe

Transcripción: César Victoria Martínez

li cen cia a ven go pi dien do vi va Oa xa ca al due ño des te apo

sen to a y al due ño o des te apo sen to vi va Oa xa ca li

cen cia ven go pi dien do ay

Es importante decir que derivado del análisis del conjunto de estrofas que canta el *versero* después de la introducción, variación y zapateado del jarabe, inferimos que se trata de una copla, que es una sextina, con añadidos. Dicha copla se canta en bloques de dos versos después de cada intervención musical. No obstante, debo aclarar que no presento los versos cinco y seis de la sextina pues me fue complicado descifrar lo que el versador dice sobre éstos en las grabaciones antiguas.

Licencia vengo pidiendo, ¡viva Oaxaca!
 al dueño de este aposento, ¡ay!
 al dueño de este aposento, ¡viva Oaxaca!
 licencia vengo pidiendo, ¡ay!.

Si la licencia consigo, ¡viva Oaxaca!
 yo los vengo a divertir,
 yo los vengo a divertir, ¡viva Oaxaca!
 si la licencia consigo, ¡ay!

Una vez que el *versero* ha terminado de cantar los dos primeros versos de la copla, la banda interpreta una variación del jarabe, que también se inicia con la cadencia que interpreta la trompeta como instrumento solista. Dicha variación es de ritmo alegre y rápido, la cual bailan los bailarines de manera enérgica.

Variación de Jarabe

Interpreta: maestro Alejandro López de la Rosa
 Transcripción: CésarVictoria Martínez

Introducción de la trompeta

Alto Sax.

6

12

18

24

rit.

Cuando la banda de música ha terminado de interpretar la variación del jarabe, el *versero* canta los versos tres y cuatro de la sextina, cuya entonación es similar a la transcripción presentada en el ejemplo anterior (escuchar pista 5). En este momento, nuevamente los bailarines descansan del enérgico baile caminando de un lado hacia otro y el clarinete, saxofón o barítono contrapuntean el canto.

Inmediatamente que el *versero* termina de cantar dichos *versitos*, la banda de música vuelve a intervenir, pero esta vez interpretando un zapateado cuyo inicio se indica con la cadencia que ejecuta la trompeta.

Zapateado

Interpreta: maestro Alejandro López de la Rosa
Transcripción: César Victoria Martínez

Introducción de la trompeta

The musical score is written in 3/4 time and consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The second staff (measures 8-13) features a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The third staff (measures 14-19) continues this pattern with a repeat sign at the end. The fourth staff (measures 20-25) includes a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note C5. The fifth staff (measures 26-32) continues the eighth-note pattern. The sixth staff (measures 33-39) includes a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note C5. The seventh staff (measures 40-46) continues the eighth-note pattern. The eighth staff (measures 47-50) concludes with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, with a *rit.* marking below the staff.

El zapateado lo bailan con gusto y energía los bailarines, mientras los asistentes que no han entrado a bailar observan este momento festivo alrededor de la ramada. Al terminar la música, *el versero* canta los versos cinco y seis de la sextina, que es “la despedida”, y una vez más el clarinete, saxofón o barítono

contrapuntean su canto, para después dar paso a la serie de sones que conforman el jarabe (escuchar pista 6).

Por su parte, el señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano, quien según relata empezó a cantar los versos del jarabe con las “jaranitas” (antiguos conjuntos de cuerda y percusiones con que se interpretaba el jarabe) en su comunidad de origen, el rancho de San Pedro la Chigova, a la edad de 12 años, menciona que hay cuatro formas de cantar los *versitos* o coplas de la introducción, variación y zapateado del jarabe, de las cuales sólo me informó tres porque no recordó la cuarta forma (Victoria, 2012). Las siguientes transcripciones las he realizado en el tono de sol mayor, tonalidad en que este versador cantó las coplas del jarabe (escuchar pista 7):

Primera versión de coplas del jarabe

Canta: señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano
Transcripción: César Victoria Martínez

8
li cen cia a ven go pi dien do o vi va oa xa ca a al due ño des

6
te apo sen to ay ay ay al due ño des te apo sen to o vi va oa xa ca
rit.

11
a li cen cia ven go pi dien do ay ay ay
rit.

Si analizamos la estructura del conjunto de *versitos* que cantó el señor Epigmenio podemos deducir que se trata de una estrofa, en este caso una copla que es una sextina, con añadidos. Importante es mencionar que la dinámica para cantar esta primera forma de coplas del jarabe es similar a lo descrito en los ejemplos anteriores, es decir, después de la introducción, variación y zapateado del jarabe, el *versero* canta los versos 1 y 2, 3 y 4, 5 y 6, respectivamente, de la sextina.

Licencia vengo pidiendo, ¡Viva Oaxaca!
al dueño de este aposento, ¡ay ay ay!
al dueño de este aposento, ¡Viva Oaxaca!
licencia vengo pidiendo, ¡ay ay ay!
Si la licencia consigo, ¡Viva Oaxaca!
abro mi pecho en silencio, ¡ay ay ay!
abro mi pecho en silencio, ¡Viva Oaxaca!
si la licencia consigo, ¡ay ay ay!
Para cantar cuatro versos, ¡Viva Oaxaca!
de la puerta para adentro, ¡ay ay ay!
de la puerta para dentro, ¡Viva Oaxaca!
para cantar cuatro versos, ¡ay ay ay!

La segunda versión de coplas del jarabe que interpretó el señor Epigmenio es la siguiente (escuchar pista 8):

Segunda versión de coplas del jarabe

Canta: señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano
Transcripción: César Victoria Martínez

8 aho ra si que ten go gus to li ma li mi ta li món o jas de lau rel

5 co mo de ca sua li *rit.* da a a a ad co mo de ca sua li da ad li ma li

10 mi ta li món o jas de lau rel aho ra si que ten go gus to ay ay ay *rit.*

Con base en la estructura de esta versión, podemos considerar que se trata de una estrofa, en este caso una copla que es una sextina, con añadidos.

Ahora sí que tengo gusto, lima, limita, limón, hojas de laurel,
 como de casualidad,
 como de casualidad, lima, limita, limón, hojas de laurel,
 ahora sí que tengo gusto, ¡ay ay ay!

Cómo no he de tener gusto, lima, limita, limón, hojas de laurel,
 si aquí está mi soledad,
 la que siempre me ha querido, lima, limita, limón, hojas de laurel,
 y que siempre me quedará.

La tercera versión que me compartió dicho *versero* es la siguiente (escuchar pista 9):

Tercera versión de coplas del jarabe

Canta: señor Epigmenio Gabriel Garnica Manzano
 Transcripción: César Victoria Martínez

soy hi jo o de so le da a a ad pa rien te e deun car pin te ro o

o pa rien te e deun car pin te ro tan chu la mi tie rra pa ra ella no hay soy hi

jo de so le da a a a ay
rit.

La cual podemos agrupar en una estrofa, en este caso una sextina, con añadidos.

Soy hijo de Soledad,
 pariente de un carpintero,
 pariente de un carpintero, tan chula mi tierra, para ella no hay,
 soy hijo de Soledad, ¡ay!

Toda la gente dirá,
de donde es este forastero,
que hasta para saludar, tan chula mi tierra para ella no hay,
alza la vista primero, ¡ay ay ay!

De acuerdo con los músicos tradicionales con quienes he realizado este trabajo, cuando no había un *versero* o persona que supiera las coplas del jarabe, la banda de música interpretaba la siguiente cadencia al terminar la introducción, variación y zapateado del jarabe. Dicha cadencia la transcribo con base en los audios y videos antiguos donde los músicos de San Carlos tocan el jarabe en la fiesta patronal y en una fiesta particular, y con base en los comentarios del señor Adolfo Jarquín Osorio, músico del pueblo.

Cadencia del Jarabe

Interpreta: Banda antigua de San Carlos Yautepec (Nov. de 1992)
Transcripción: César Victoria Martínez

Alto Sax. *cantabile*

7 *rit.*

Una vez que la banda de música ha terminado de interpretar la introducción, la variación y el zapateado, continúa una serie de sones que en su conjunto conforman el jarabe. Según relata el señor Alejandro López de la Rosa “son muchos los sones que antiguamente conformaban el jarabe” (Victoria, 2012). Estos son parte de una tradición musical, lírica y dancística compartida en la región cultural que conforman actualmente distintos pueblos y rancherías que pertenecen al municipio de San Carlos Yautepec¹⁰⁷ y al municipio de Santa María Zoquitlán¹⁰⁸. Donde cada comunidad compuso sus sonecitos, o adaptó los sones regionales o

¹⁰⁷Como son: San Carlos, Nejapa de Madero, San Francisco Guichina, San Pedro Mártir Quiechapa, El Camarón; San Pedro la Chigova, los Guajes y Tapanala.

¹⁰⁸Santa María Zoquitlán, Candelaria Yegolé, Rio seco y otras rancherías que pertenecen a este municipio.

los llamados “sones de la tierra” (que son comunes a varias regiones culturales del estado de Oaxaca y del país), a sus características y condiciones particulares, donde factores como el clima, el ecosistema, la composición social (indígena, mestiza o indomestiza), son fundamentales en la configuración de las dotaciones instrumentales y en los estilos regionales y comunitarios.

Dentro de esta diversidad de sones compartidos que se perciben en nuestra región de estudio podemos mencionar los siguientes: “El palomo”, “La Cecilia”, “La Cenona”, “La Lusita”, “El chivo”, “La perra”, “La Marcialita”, “El limoncito”, “El pato patito”, “El coconito”, “El loro viejo”, “El zopilote”, “La rana”, “La botella”, “Los camotes”, “El borracho”, “El butaquito”, “La zamba”, “La rumba”, “La petenera”, “La Julita”, “Las conchitas”, “El zoquiteco o El yautepecano”, “El coyote”, “El carbonero”, “El toro”, entre otros. Cabe mencionar que todos estos sones son cantados y algunos tienen una forma específica de bailarse como es el caso de los sones de “La botella”, “El borracho” y “El butaquito”. La manera en que la banda de música toca esta serie de sones es la siguiente: primero interpreta un son específico (“El palomo”, por ejemplo) y al terminar, el versador comienza a cantar la primera estrofa del conjunto de versos que lo constituyen, de esta manera se van intercalando versos e interludios instrumentales hasta terminar la serie de coplas que conforman dicho son, luego la banda interpreta el siguiente son y se realiza una dinámica similar hasta concluir el conjunto de sones que conforman el jarabe.¹⁰⁹

De acuerdo con el señor Adolfo Jarquín Osorio, cuando él era integrante de la última generación de “músicos viejos” de la comunidad, los sones que comúnmente interpretaban como parte del jarabe en las bodas tradicionales o en la fiesta patronal eran los siguientes: “El palomo”, “La Cecilia”, “La Cenona”, “La Luisita”, “El Chivo”, “La perra” y “La Marcialita”. Con base en las grabaciones que

¹⁰⁹ Cabe mencionar la existencia de una forma musical muy antigua y de una estructura particular denominada “el Jarabe de los panaderos”, que se comparte en varias comunidades de esta región como por ejemplo: Santa María Zoquitlán y San Pedro Mártir Queichapa. Esta forma musical también se percibe en otras regiones del país como la Huasteca, la Tierra Caliente y el Sotavento veracruzano, como lo muestra el disco “Sones Compartidos” editado por CONACULTA y con notas de Antonio García de León. El son de Los Panaderos remite según el autor a “las referencias mulatas consignadas desde los tiempos del santo oficio [...] cuyos versos remiten a la denuncia inquisitorial que se hizo de este mismo son en Celaya, Guanajuato en el año de 1779.”

he obtenido de la banda de música de la que el señor Adolfo era miembro, he podido observar que sí tocaban esos sones, aunque a veces sólo tocaban dos (“El palomo” y “La Cecilia”), y en ocasiones interpretaban otros aparte de los que me indicó. El siguiente ejemplo que presento tiene como base una grabación antigua donde la banda de música solo interpreta “El palomo” y “La Cecilia”, además de la introducción, variación y zapateado del jarabe, donde el *versero* canta las coplas de los sones de la siguiente manera (escuchar pista 10):

El palomo

Banda antigua de San Carlos.
Versadores: Señores Esteban Garnica y Nicasio García
Transcripción: César Victoria Martínez

ya quí sea ya quí sea ca bal ja ra be le si gue le si gue lo más bo ni to ya qui

8 sea ya qui sea ca bal ja ra be le si gue le si gue lo más bo ni to aho ra va aho ra va mos a can

16 tar es tea ma es tea ma do pa lo mi to aho ra va aho ra va mos a can tar es tea ma es tea

24 ma do pa lo mi to si la vie si la vie ra le dí rá si no no si no no le dé ra zón que me

32 ma que me man de sus a mo res en u na en un na flor de li món pa lo mi ta da la vuel tay lo ve
rit.

40 rás

I

Y aquí se a-, y aquí se acaba el jarabe,
le sigue, le sigue lo más bonito;

Y aquí se a-, y aquí se acaba el jarabe,
le sigue, le sigue lo más bonito;
ahora va-, ahora vamos a cantar,
este ama-, esta amado palomito,
ahora va-, ahora vamos a cantar,
este ama-, esta amado palomito.

si la vie-, si la viera, le dirá;
si no, no, si no, no le dé razón,
que me ma-, que me mande sus amores
en una, en una flor de limón.

¡Palomita! da la vuela y lo verás.

II

Cuatro pa-, cuatro palomitas blancas
Sentadas, sentadas en un pirú,
Cuatro pa-, cuatro palomitas blancas
Sentadas, sentadas en un pirú,
la más chi-, la más chiquita decía:
“haremos, haremos currucucú”,
la más chi-, la más chiquita decía:
“haremos, haremos currucucú”.

Si la vie-, si la viera, le dirá;
si no, no, si no, no le diga nada,
que me ma-, que me mande sus amores
en una, en una flor de granada.

¡Palomita! da la vuelta y lo verás.

III

Palomi-, palomita ¿Qué haces hay,
Sentadi-, sentadita en un romero?

Palomi-, palomita ¿Qué haces hay,
Sentadi-, sentadita en un romero?

Recogie-, recogiendo florecitas,
para el que, para el que llegue primero,
recogie-, recogiendo florecitas,
para el que, para el que llegue primero.

Si la vie-, si la viera, le dirá;
si no, no, si no, no le diga usted,
que me ma-, que me mande sus amores
en una, en una flor de café.

¡Palomita! da la vuelta y lo verás.

Los versos de “El palomo” se estructuran en estrofas, en este caso coplas, en series de dos cuartetas, con estribillo de línea. En el ejemplo que hemos presentado el *versero* utiliza en su canto un recurso que se llama “canto de aliento entrecortado”. El sonecito que mostraremos a continuación se llama “La Cecilia” donde el *versero* canta los *versitos* de la siguiente manera (escuchar pista 11):¹¹⁰

¹¹⁰ Es importante aclarar que en dicha grabación el versador canta por lo menos tres versos de este son aparte del que acá presento, sin embargo me ha sido imposible descifrar lo que dice. Por este motivo no los reproduzco en el texto. Se recomienda escuchar la versión que canta el señor Epigmenio Garnica de este mismo son, que corresponde a la pista 12 del disco que acompaña la tesis.

La Cecilia

Banda antigua de San Carlos Yautepec.
Versadores: Señores Esteban Garnica y Nicasio García
Transcripción: César Victoria Martínez

a qui me sien__ toa can tar al pie de una bu gam bi lia__ a ver
6 si pue__ doen to nar los ver sos de la Ce ci lia ya qui ci lia ay Ce
11 ci liay Ce ci liay Ce ci lia ay Ce ci lia yo te lo de cí a aun que tar de__ que tem
16 pra no__ ay Ce ci lia tuha bías de ser mí a__

Aquí me siento a cantar
al pie de una bugambilia,
a ver si puedo entonar
los versos de la Cecilia.

¡Ay, Cecilia!, ¡ay, Cecilia!, ¡ay, Cecilia,
¡ay, Cecilia!, yo te lo decía,
aunque tarde que temprano,
¡ay, Cecilia!, tú habías de ser mía.¹¹¹

Una vez que la banda de música ha terminado de interpretar el último son que conforma el jarabe, el trompetista vuelve a tocar la cadencia de la introducción para que la banda toque nuevamente la primera sección del jarabe, el cual bailan enérgicamente los bailadores. Al volver a repetir dicha introducción de jarabe se

¹¹¹ La estructura de esta forma lírica es en estrofas, en este caso coplas, dos cuartetas, de las cuales la segunda es estribillo.

indica que este baile está por finalizar. Cuando el jarabe ha terminado, la banda de música toca dianas y tanto los bailadores como las personas que observaron alrededor de la ramada aplauden, mientras los bailadores se van retirando poco a poco del centro de la ramada hacia sus lugares. Con este momento en que se interpreta, baila y cantan las coplas de “El jarabe carleño”, da por finalizada la participación de la banda de música y del *versero*, pues en adelante un grupo musical moderno se encargará de amenizar las siguientes fases.

5.1.4 El final del fandango: inclusión de nuevas prácticas

Es importante mencionar que con el paso del tiempo, las personas de la comunidad han ido apropiando y resignificando nuevas prácticas culturales, como es el caso del ritual del “Mediu Xiga”, que es parte fundamental del ritual matrimonial en comunidades zapotecas del Istmo de Tehuantepec;¹¹² “La víbora de la mar”, el vals familiar y el brindis, que corresponden a prácticas actuales visibles en contextos urbanos. Todas estas nuevas formas poco a poco se fueron agregando para constituir parte del ritual matrimonial actual.

5.1.4.1 El “Mediu Xiga”: del son tradicional Istmeño a “La múcura”

Una vez que se ha despejado la ramada se da paso al momento ritual del “Mediu Xiga” o “baile de los cantaritos”. Para esto se colocan dos sillas en el centro de la ramada donde se sientan los novios, quienes sostienen unas charolas pequeñas de plástico o metal en las manos, mientras sus padrinos de matrimonio se paran detrás de ellos (madrina-novio y padrino-novia) y les colocan un billete en sus frentes, a la vez que lo detienen con sus manos.

En seguida, el grupo musical comienza a tocar el son istmeño “Mediu Xiga” o son de cooperación, pero si no se lo sabe interpreta la cumbia denominada “La

¹¹² Para profundizar sobre el significado de este momento ritual y su música, el son del “Mediu Xiga”, véase Jiménez Cabrera, Vladimir (2006), *Saa Guidxi y sus sones rituales*, tesis de licenciatura en etnohistoria, ENAH-INAH.

múcura”.¹¹³ Sin embargo, es cada vez más frecuente que toque ambos géneros musicales, primero el “Mediu Xiga” y después “La múcura”, lo cual depende de la región de donde sean los músicos. En ambos casos, las niñas, jóvenes y señoras forman un círculo alrededor de los novios y padrinos, y bailan cargando un cántaro de barro en el hombro. No obstante, la forma de bailar estos dos géneros varía notablemente, pues en el caso del “Mediu Xiga” las mujeres lo bailan a la manera del son istmeño, mientras que “La múcura” la bailan a ritmo de cumbia. El señor Epigmenio Garnica comenta lo siguiente:

Epigmenio: Aquí también ya lo acostumbramos [el ritual del “Mediu Xiga”], pero cuando no se sabe la banda que viene a tocar en el fandango el “Mediu Xiga” pues toca “La múcura” en lugar del “Mediu Xiga”. Ahí sientan [los padrinos] a los novios en una silla [en el centro de la ramada], y la madrina le pone un billete de a como pueda a la novia en la frente y el padrino uno al novio en la frente también. Y entonces le pasan un cantarito a cada persona que quiera ir a bailar alrededor de los novios, así en círculo. Y cuando termina el son del “Mediu Xiga” o “La múcura” quebran los cantaritos, ponen una piedra así [ejemplifica el tamaño de la piedra con sus manos] delante de los novios y ahí van a quebrar los jarritos, y ya ahí le echan su billete al novio o a la novia.

Al terminar este acto los padrinos cuentan el dinero que cada uno de los novios ha recibido para hacerlo público mientras hay dos o tres personas que empiezan a barrer y levantar los cántaros rotos. También la maestra Tomasa Peralta comenta lo siguiente sobre este acto:

¹¹³Cumbia colombiana que se adoptó en este momento ritual de las bodas, tanto en San Carlos Yautepec como en muchos pueblos de la región del Istmo, en sustitución del son ritual “Mediu Xiga” (Véase: Münch Galindo, Guido (2006), *La organización ceremonial de Tehuantepec y Juchitán...*). Cabe señalar que la múcura, tanto en Colombia como en algunos países de América del Sur, es una especie de jarro, hecho de barro, donde se transporta agua. Quizá por esta similitud con los cantaritos istmeños y porque la canción refiere a que también se carga por una mujer, fue adaptada al ritual del Mediu Xiga. Además, esta canción fue escenificada en una película representativa de la Época de Oro del Cine Mexicano: “Perdida” (1950), protagonizada por Ninon Sevilla y Agustín Lara, donde en una escena la protagonista sale cantando y bailando “La múcura” con un jarro en la cabeza.

Tomasa: Hace más de 50 años [cuando se casó con su marido], en aquel entonces pues era un poco más sencillo [el *fandango*] porque en ese tiempo a mí no me tocó bailar el “Mediu Xiga” que le dicen ahora. No, nadamás el *fandango*, nadamás el *fandango*.

Una vez que ha terminado “el baile de los cantaritos” se da paso a “La víbora de la mar”, para esto se colocan dos sillas en el centro de la ramada sobre las que se subirán los novios, mientras sus familiares y amigos los detienen para que no los vayan a tumbar, sobre todo al novio. El novio detiene el velo de la novia a manera de puente, donde pasarán las personas para realizar este acto. Las primeras que pasan son mujeres entre 15 y 25 años, generalmente solteras; y una vez que ha concluido “La víbora de la mar” el grupo de música la vuelve a interpretar para que pasen los hombres.

Después comienza el vals familiar donde el grupo musical toca valeses típicos, como “Cuándo escuches este vals” o “Alejandra”, donde los novios bailan con cada uno de sus familiares mientras las niñas, jóvenes y señoras forman un círculo a su alrededor tomándose de las manos. En este momento hay una persona que va indicando qué familiar pasará a bailar con el novio o la novia y su relación de parentesco.

Luego que termina el vals el grupo musical toca dianas y enseguida sigue el brindis, para lo que previamente la madrina de brindis y sus ayudantes repartieron vasos pequeños de plástico que contienen sidra a todos los presentes. Para realizar este acto hay una persona que dice un discurso y luego pide a los presentes que digan “salud” por el nuevo matrimonio.

Una vez que ha terminado el brindis comienza el baile popular que dura hasta las 2 o 3 de la mañana, donde el grupo musical toca diversas canciones que están de moda y algunas que han quedado grabadas en el gusto popular. Como a las diez de la noche el grupo de música deja de tocar para dar paso a la partida del pastel que se repartirá a todos los presentes. Una vez que ha terminado este acto continúa interpretando sonetos, chilenas canciones, corridos y cumbias para que bailen los novios y presentes.

El día siguiente a la boda se realiza una comida en casa del novio que se conoce como “el recalentado” donde se invita a comer a todas las personas que estuvieron ayudando. En este día los padres, padrinos y familiares de los novios les dan la bendición y los aconsejan sobre la nueva etapa que han iniciado.

Como pudimos percibir en estos capítulos etnográficos, el ritual matrimonial en San Carlos Yautepec remite a un complejo ritual compartido con otros contextos socioculturales, tanto del pasado como del presente, donde se perciben diversos elementos de tradición mesoamericana.¹¹⁴ Ejemplo de esto son las distintas fases que lo conforman y los objetos rituales que se utilizan en actos específicos, como los arcos floridos donde bailan novios y padrinos. Mención especial merece el *versero*, quien a través del discurso versificado intermedia entre las familias en distintas fases del ritual matrimonial, y específicamente en el fandango aconseja a los desposados. Es él quien tiene la facultad, como el sacerdote de la iglesia católica o el juez que representa al Estado, de casar a los novios ante la comunidad a través del discurso versificado, la música y el baile ritual.

Es por estas razones que he enfatizado que el ritual matrimonial tradicional constituye la institución comunitaria del matrimonio, pues ha sido forjado desde la comunidad, en negociación o resistencia con la Iglesia y el Estado, donde los agentes sociales que actúan son los comunitarios (músicos, *versero*, novios, padrinos), es decir, no interviene ningún agente del Estado ni de la Iglesia. En cada una de las fases que lo constituyen, y específicamente en *el fandango*, se refuerza la memoria histórica, la identidad y cada personaje que aparece tiene su espacio y posición bien delimitada, donde la música, el discurso versificado y el baile ritual adquieren singular significado.

No obstante, como pudimos darnos cuenta, los sujetos en diferentes momentos apropian y resignifican elementos externos, los cuales con el paso del tiempo van formando parte del núcleo duro de la tradición, donde estos nuevos elementos se articulan con los antiguos para reproducir esta práctica cultural. Como son, por ejemplo, los *versitos* que *dice el versero* en *los parabienes*, cuya estructura

¹¹⁴ Los cuales revisamos en el segundo y tercer capítulo de nuestra tesis.

remite a cuartetos glosados en décimas, recurso literario que llegó a nuestro país con los españoles.

En el próximo capítulo presentaremos, en voz de los entrevistados, los significados y sentidos que tiene para ellos la música y lírica del *fandango*, su situación actual, y la forma en que construyen su identidad cultural respecto a esta festividad. También presentaremos las historias de vida y los procesos de transmisión de conocimientos de los músicos y el *versero*.

Capítulo VI. Identidad y *fandango*: las voces de los pobladores

En el presente capítulo analizaremos, con base en nuestra etnografía, los significados y sentidos que adquieren para algunos actores sociales (músicos, *versero* y pobladores) la música y el discurso versificado en el contexto ritual del *fandango*. También indagaremos sobre la relación que establecen los músicos, *versero* y pobladores entre *el fandango* y su identidad cultural, así como los procesos de transmisión de saberes del *versero* y de los músicos. Lo anterior nos permitirá comprender cuál es la situación actual de la música, el discurso ritual y el canto que conforman esta expresión cultural.

6.1 “*Así es la costumbre, así debe ser*”: los significados del *fandango* para los pobladores

Como pudimos percibir en el capítulo anterior, *el fandango* en San Carlos Yautepec constituye el espacio simbólico y ritual donde se concluye y valida por la comunidad el proceso matrimonial iniciado desde la pedida de la novia. Es pues, “el término de la boda” como señalaron en entrevista la señora Domitila y su esposo, el señor Gerónimo Garnica.

Por lo tanto, *el fandango* es el espacio ritual donde la comunidad, sus personajes especializados como el *versero* y los músicos, los padrinos, padres e invitados son quienes “casan” a los novios. Esto nos permite hablar de una institución comunitaria mediante la cual se valida la unión de dos personas, además de las del Estado y la Iglesia. Así también hay una intención en la reproducción simbólica de este complejo ritual pues las personas lo realizan para reproducirse como sociedad, para reproducir su cultura, su visión de mundo y su identidad

César: ¿Para qué se hace un fandango dentro de la boda? ¿Qué sentido tiene realizar este momento en que hay música, se baila y se versa?

Gerónimo: Pues es la costumbre que ha sido desde mucho tiempo ¿no? que *así debe ser*.

Domitila: Pues eso es la boda vaya.

Epigmenio: Ahí es donde... a los muchachos pues ya se les da la bendición, y como quien dice con eso se despiden de su soltería vaya. Sí, es la despedida de soltero de un muchacho y de una muchacha ahí en un fandango, por eso es que en ese honor se les hace esa fiesta. Significa que ya se van a unir pa de una vez, [...] que es una unión ya eterna vaya.

6.2 “Tiene que haber música porque sin música pues no... no es fiesta”: el sentido y significado de la música, verso y lírica del fandango

Joseph Martí (1995), señala que podemos decir que una música pertenece a un área sociocultural específica cuando tiene relevancia social, es decir, cuando posee y representa para la colectividad significados, usos y determinadas funciones. De manera similar Alan Merriam (2001) ha puesto especial interés en los significados, usos y funciones de la música, pues enfatiza que es importante no sólo centrarse en sus aspectos descriptivos sino también indagar en los significados que tiene para las personas. No obstante, señala que es importante diferenciar entre los usos y funciones de la música, pues el primero se refiere a la manera en que se utiliza y a los espacios (dónde) y tiempos (cuándo) en que se recrea, mientras que el segundo busca comprender los significados que adquiere en determinados momentos. Al respecto señala lo siguiente:

La palabra ‘uso’ se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música: ‘función’ hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve” (Merriam, 2001: 277).

Con base en estos conceptos podemos comprender los significados y sentidos que le otorgan las personas entrevistadas al complejo ritual del *fandango* y a la música que se ejecuta en este momento.

César: ¿A ustedes les gusta esta fiesta del fandango? ¿Por qué les gusta?

Gerónimo: ¡Ah, sí pues! Porque se oye bonito la tocada de la banda, la banda alegre mucho... una fiesta en que no haya banda se ve muy triste. Es muy importante la música para cualquier fiesta... tiene que haber música porque sin música pues no... no es fiesta [cabe señalar que el señor Gerónimo se refiere específicamente a la música del fandango].

Salvador: Yo digo que la música sí tiene algo que ver ¿no? pues cuando está uno bailando el fandango hay una parte en la que te quedas parado escuchando lo que es el parabién. Y cuando es la música pues es el sentir de las personas que estamos presentes, la alegría. Es como un reflejo de la alegría pues que estamos bailando, estamos demostrando a la gente que estamos dando este paso del matrimonio.

También el señor Epigmenio Garnica comenta con base en su experiencia de vida el significado que tienen para él tanto su función como *versero* como los versitos que declama.

César: ¿Qué significado cree que tiene el que usted vaya y declame los versitos en estos momentos de la boda?

Epigmenio: Pues es una costumbre, una tradición de la región... si no echan esos versos ya no, ya como que le falta algo al fandango vaya, dicen: "no tuvo bueno el fandango" [al decir esto se ríe]. Esa es la cosa que ya se acostumbró la gente a esos versos, como dicen bonito algunos versos (Epigmenio Garnica, 71 años, campesino y versador, noviembre de 2014).

Con base en las respuestas de las personas podemos decir que tanto la lírica como la música del *fandango*, como sonido humanamente organizado (Blacking, 2003), adquieren significado únicamente en un contexto temporal y espacialmente específico: el ritual del *fandango*. Además constituyen un vehículo especial para la

expresión de ideas y pensamientos que de otra manera no podrían transmitirse, y es el medio (música-discurso) a través del cual se normaliza y valida ante la comunidad la unión matrimonial. En este sentido podríamos decir, de acuerdo con Alan Merriam, que la música y lírica del fandango desempeñan una “función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos” (2001: 292) pues a través de éstas se reafirma el ritual matrimonial como institución comunitaria del matrimonio.

6.3 “Pues porque así es la costumbre, así se tiene que hacer”: los músicos y el *versero* desde la mirada del pueblo

Es interesante comprender a través de los discursos de los entrevistados las referencias al “deber ser” como acciones inherentes a ciertas prácticas y situaciones que se deben realizar, desde su concepción comunitaria del matrimonio, en el *fandango* como parte de “la costumbre”. Esto se puede percibir en la importancia que le otorgan a la función que desempeñan el *versero* y los músicos para el desarrollo del fandango.

César: ¿Creen ustedes que es importante la participación de los músicos y el *versero* en esta fiesta del fandango?

Gerónimo: ¡Ah sí pues! Nooo [dice no pero en sentido afirmativo, para poner énfasis a su comentario]. Sí, pues sí, es muy importante, se tiene que buscar quien diga los versos [se refiere a la ocasión en que él se casó].

Salvador: Sí, es muy importante [al decir esta frase la expresa con mucho énfasis y con movimientos corporales] (Salvador López, 32 años, profesor de educación inicial, enero de 2015).

César: ¿Y por qué creen que es importante?

Gerónimo: Pues porque así es la costumbre, así se tiene que hacer.

Dicha característica de la tradición, el deber ser, justifica la “función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales” que desempeña la música, y en

este caso la lírica, de acuerdo con Alan Merriam (2001: 292), pues contribuye a la legitimación de las normas y conductas socialmente establecidas. Es por esto que las personas consideran fundamental la reproducción de la música y lírica ritual, a través de sus especialistas rituales (músicos y *versero*), para el desarrollo del *fandango*, pues a través de estas se determina qué deben hacer los novios, padrinos, y asistentes en determinados momentos del ritual.

6.4 “Antes eran versos bien trovados”: interpretaciones desde el presente hacia la tradición

A pesar de que todos nuestros entrevistados coincidieron en decir que de alguna forma sí se sigue interpretando la música y lírica del *fandango* en el contexto actual, hubo algunas personas que comentaron que percibían cambios notables en el ámbito musical y lírico de esta festividad. Ejemplo de esto son los comentarios de la señora Domitila Pérez y el señor Gerónimo Garnica, quienes se casaron hace más de 40 años.

Gerónimo: Antes eran versos bien trovados.

Domitila: ¡Sí, Bonitos! no es que ahorita ya no... se perdió ya vaya, se perdió.

Tío giro: ¡Ya no! esa noche que lo hicieron ahí [se refiere a una boda que presenció recientemente con su esposa] no me gustó eso que dijeron.

Domitila: ¡Ya no es como antes pues! [Esta frase la dice con mucho énfasis] antes era muy bonito.

Cabe señalar que tío Giro y tía Tila, como comúnmente se les llama a las personas mayores en el pueblo, hacen estos comentarios con base en su percepción sobre el deber ser de esta festividad, que deriva de su experiencia de vida y de su posición como sujetos (histórica y socialmente determinada) desde la cual hablan, miran, interpretan y construyen sentido. También las personas que se

casaron recientemente reflexionan sobre la situación actual de la música y lírica del fandango.

César: ¿Actualmente se sigue recreando la música, el verso y la lírica que forma parte esencial de esta festividad? De no ser así ¿Qué cambios han percibido?

Salvador: Pues anteriormente el jarabe carleño se bailaba con versos, ahorita ya es muy raro pues... como ya no cualquiera se sabe lo que son los versos del jarabe se fue perdiendo. Ya tiene incluso años que vi que bailaron el jarabe así con los versos originales.

No obstante, estos criterios de cambio en la música y lírica del fandango los podemos percibir de manera más clara en los comentarios y percepciones del *versero* y de los músicos tradicionales que pertenecieron a las antiguas bandas de música de la comunidad, por lo que hablaré de ello en el siguiente apartado.

6.5 Historias de vida, procesos de transmisión de saberes e identidad

6.5.1 “Yo me llamo Epigmenio Gabriel Garnica Manzano”: el versero

Con base en los recuerdos, testimonios y experiencias de vida del *versero* buscaremos comprender cómo ha construido su identidad respecto al *fandango*, cómo aprendió y se inició en la versada y cuál es su percepción sobre esta festividad y específicamente sobre la lírica en el presente.



Yo me llamo Epigmenio Gabriel Garnica Manzano, nací el 24 de marzo de 1944 y tengo 71 años cumplidos. Soy nativo de aquí de un ranchito que está arriba de San Carlos Yautepec, se llama La Chigova Yautepec, Oaxaca. Me dedico al campo, a la ganadería, a la siembra de maíz, frijol, calabaza, maguey (Entrevista al señor Epigmenio Garnica, edad actual: 71 años, ocupación: campesino y versador, noviembre de 2014).

6.5.1.1 El proceso de enseñanza aprendizaje de la lírica

El señor Epigmenio relata que fue a la edad de 15 años cuando comenzó su vida de *versero* en su rancho natal, La Chigova, y es heredero de una tradición lírica transmitida por tradición oral de padres a hijos en por lo menos 5 generaciones. Al hacer memoria de la familia de verseros a la que pertenece expresa lo siguiente:

Epigmenio: Mi papá se llamó Eleuterio Garnica Sánchez, el papá de mi papá se llamó Cecilio Garnica y su papá de tío Cecilio se llamó Juan Garnica, y ya el papá de tío Juan Garnica se llamó Guadalupe Garnica, quien era nativo de esta región de San Carlos Yautepec. Porque antes en ese tiempo dicen que era chiquito, era como una ranchería por acá nadamás, pero él era nativo de acá, él era el que compuso muchos de los versos que todavía sabemos.

La manera en que aprendió a versar fue escuchando a su papá, tíos y abuelo cuando versaban en los *fandangos*, pues según comenta ellos nunca le dijeron que se aprendiera los versitos, ni se los enseñaron directamente. Fue en este contexto campesino donde comenzó a participar siendo aún muy joven en los *fandangos* que se realizaban con motivo de las bodas.

Epigmenio: Cuando estaba yo chamaco, tendría como unos 15 años o 14 años, iba yo a la bodas y a veces no iba mi papá o no iba ninguno [que supiera versar] y me decían: “ora Meño tu sabes, tu echa un verso”. No, les decía yo, pues no puedo. Y ya me acordaba yo de un verso, tanto estarme rogando decía yo pues vamos. Una vez que se casó un chamaco que era... nos llevábamos mucho pues, y él ya era más viejo que yo pero nos llevábamos mucho, y dice: “Meño échame un verso mase pa que no se quede así nomás”, bueno pues le dije: “te voy a decir un verso a ver cómo sale, porque pues yo... no quiero entrarle a eso porque es compromiso, donde quiera tiene uno que ir, y como no le pagan a uno mucho tiempo se pierde”. Bueno dice “pues mase un verso, dos versos pa que no...” y ya, y que le digo un verso, y que me acuerdo de otro y de otro y de otro, y le dije como seis u ocho versos, “ya está”, me dijo, “con eso ya estuvo”. De ahí empezaron que nooo, ya me empezaron a jalar, “muy bien los dice meño, vengase meño pa acá, vas a acompañarnos” y tenía yo que ir pues, ni modo, ya empecé. Y empecé a estudiar más, empecé a agarrarlos más bien.

Un factor que también influyó decisivamente para que el señor Epigmenio se convirtiera en *versero* fue el hecho de que su papá por la vejez ya no pudo continuar desempeñando este cargo, esto lo relata de la siguiente manera:

Epigmenio: Y ya de que no pudo mi papá venían a verlo y decía: “ahí ta meño, ahí ta meño, díganle a meño, él sabe porque yo sé que se le quedan, ya oí un día que le dije que me repasara unos y ya vi que se los sabe”. Por eso ya me mandaba a mí, y ya de ahí ya casi que a mí me buscaban, ya no a mi papá porque como mi papá ya estaba viejito.

6.5.1.2 “Como había jaranitas con esas se tocaba el jarabe”: los antiguos conjuntos de cuerda

El conjunto instrumental con que se tocaba “El fandanguito” y “El jarabe”, de acuerdo con el señor Epigmenio, estaba integrado por cuatro músicos que ejecutaban instrumentos de cuerda y percusión, como son: el violín que llevaba la melodía, una vihuela de seis cuerdas con la que se hacían los bajos, una jaranita que era la que “llevaba el son”, y un cántaro de barro que se utilizaba como instrumento de percusión. No obstante aclara que el violín, la vihuela y la jaranita “eran los más importantes” por lo que se podía tocar solo con estos instrumentos.

También señala que en ocasiones él iba a tocar con esta agrupación y lo ponían a “sonar” un cántaro de barro grande, al decir esto comienza a golpear su pierna con la palma de la mano derecha simulando que toca el cántaro y diciendo: pom pom pom pom, y añade: “como la tambora vaya”.

Epigmenio: Y luego después compré un organito y ya los acompañaba yo con el organito, de ese de boca vaya. En ese tiempo no había más que eso. Aquí en San Carlos sí había banda pero en La Chigova no, ahí fue donde aprendí a cantar los versos del jarabe [escuchando] a mi papá que lo cantaba con mi tío Esteban pues eran los que sabían. [En los fandangos] se tocaba puro son, eso era lo del baile vaya, casi la pieza muy poco se acostumbraba antiguamente.

Cabe señalar que los músicos que integraban este conjunto instrumental de cuerdas al que también denominaban “orquesta” salían a tocar a otros ranchos cuando habían bodas, *cerramientos* o fiestas y hacían este servicio de manera gratuita pues era una forma de convivencia y reciprocidad intra e intercomunitaria.

Epigmenio: Salían a los ranchos así a tocar cuando había bodas, había fiestas y así, era como es el conjunto ahorita vaya, así salían ellos. No les pagaban en ese tiempo, nomás así de favor, nomás de comer. Ya les daban alguna gratificación, cosas de comer y fruta, pero paga no, no cobraban, era puro gusto.

Sin embargo comenta que hace mucho tiempo que este conjunto de cuerdas ha desaparecido a causa de la irrupción de la música moderna.

Epigmenio: Se perdió eso, y era bonita la tradición del violín, vihuela y la guitarrita esa, la jaranita. Sí, se perdió, hace mucho tiempo que ya no se oye eso. Pero todavía se pudiera recuperar, pero cuesta, no hay gente que quiera pues... hacer esa clase de música, como ya hay música muy moderna, sí [en este momento tío meño se queda pensativo, suspira y luego comenta], sí, así ta la cosa.

No obstante, es pertinente decir que si bien es cierto que los antiguos conjuntos de cuerda que existían en la región paulatinamente fueron desapareciendo por diversos motivos, sus repertorios musicales, líricos, estilísticos y sus características de ejecución e interpretación, forjados desde la Colonia, fueron apropiados y resguardados por las bandas de música quienes darían nuevas sonoridades y texturas a la música del fandango. Ejemplo de esto son las antiguas bandas de música de San Carlos, la banda de música de Santa María Zoquitlán y la banda de San Pedro Mártir Quiechapa.

El señor Epigmenio comenta que fue entre los 20 y 25 años de edad cuando llegó a radicar a San Carlos Yautepec y desde ese momento comenzó a cantar los versos del jarabe con la banda de la comunidad. Pero ya desde los 15 años *decía* los versitos de *los parabienes* y cantaba los versos del jarabe en La Chigova y en los ranchos cercanos.

Epigmenio: Hace como 55 años que empecé con eso, ya llevo tiempo, ya les di bastante a la gente ahora sí. También quiere uno a la gente porque mira yo me he mantenido tanto tiempo y no tengo problemas con ninguna gente, yo les hago favores y todo, y ya todo tranquilo.

A su llegada a esta comunidad, que fue a mediados de la década de los 60, percibió que la vida cultural y musical de San Carlos Yautepec tenía similitudes con las costumbres lirico-musicales de su lugar de origen, pues eran frecuentes los momentos en que la banda de música interpretaba “El jarabe” y los *verseros*

cantaban las coplas, como en los *cerramientos*, *fandangos*, o en la fiesta de la comunidad. Realmente la banda de música era un elemento indispensable para el pueblo pues participaba en las fiestas intra e inter comunitarias, en el ciclo anual católico y en cada etapa del ciclo de vida de las personas.

Sin embargo, hubo un hecho trascendental que marcaría y modificaría profundamente las prácticas culturales y los estilos musicales y líricos comunitarios: la construcción de la carretera. Con La construcción de la carreta que conectaría a esta comunidad con la moderna “Carretera Panamericana” vinieron nuevas formas sonoras que marcarían profundamente las prácticas culturales y los estilos musicales y líricos comunitarios.¹¹⁵

Epigmenio: Por el sesenta o setenta ya empezaron los grupos musicales a entrar acá... ya entonces empezaron a entrar los grupos y ya traían música moderna y todo ya... ya fue quedando la banda, ya no se ocupaba mucho.

6.5.1.3 “Ya está cambiando mucho, ya se está perdiendo toda la tradición”: situación actual de la música y lírica tradicional

No sólo la construcción de la carretera tuvo un fuerte impacto en los cambios en la reproducción de la música y lírica tradicional, también la radio, la televisión y la industria discográfica han influido los gustos musicales, principalmente de los jóvenes. Esto lo acentúa el señor Epigmenio cuando señala que los jóvenes músicos ya no quieren interpretar la música del *fandango* pues quizá ya no les gusta.

¹¹⁵ No obstante es pertinente decir que hasta antes de este momento aún se seguía utilizando el antiguo Camino Real que fue la principal ruta de comunicación y comercio desde la Colonia. El hecho de que este Camino Real pasara justamente en lo que ahora es la comunidad de San Carlos y que ésta haya sido un sitio de descanso obligado de arrieros, correos, etc., pensamos que tuvo una fuerte influencia en la configuración de las tradiciones musicales y líricas. Por este motivo sería muy interesante hacer una investigación profunda sobre el Camino Real y su ruta, específicamente en este punto de Oaxaca.

Epigmenio: La bandita ya no quiere, no quieren los pelones, ya no le hacen caso a la música [...] También la otra cosa es bonita, la que va quedando atrás también es más bonita. Nomás que la gente, la muchachada se va a lo moderno.

Aunque en la comunidad empiezan a haber personas que se interesan por seguir reproduciendo la lírica tradicional del fandango y demás fases del ritual matrimonial cabe señalar que no conocen las diferentes categorías de los versos ni la forma en que se estructuran. Esto lo explica el *versero* cuando señala que:

Epigmenio: Cuando no se sabe aquel completas las décimas, los parabienes o los argumentos, pues ya le brinca a cualquier verso, ya no los dice correctos.

Estas personas tampoco atienden las formas tradicionales de enunciar el discurso ritual para este momento, pues comúnmente se suben al escenario del grupo musical donde, con un micrófono en la mano, simplemente leen algunos versos que tienen escritos y al final de cada verso agregan la palabra “¡aplausos!”, lo que indica que no sólo cambió o se perdieron las estructuras de los *versitos*, sino que también ha cambiado el sentido del ritual al esperar como respuesta el aplauso del público como si de una obra o espectáculo se tratara. A esta situación es a la que se refieren el señor Gerónimo Garnica y su esposa la señora Domitila Pérez cuando comentan que han habido muchos cambios en la actualidad, que *el fandango*, y específicamente *los parabienes*, ya no es como antes.

Sin embargo, es necesario reconocer que estas personas de una u otra manera contribuyen en la reproducción cultural de esta tradición, al propiciar su continuidad en un contexto que no sólo está en constante transformación sino que presenta discontinuidades y fracturas en la transmisión de los conocimientos tradicionales (música y lírica). El señor Epigmenio menciona que los motivos por los que pocas personas han querido desempeñar esta labor es porque no es fácil, pues el reto más grande es “saber hablar”, tener palabras para aconsejar a los novios mientras toda la comunidad te mira y escucha. Además requiere tiempo, paciencia para aprenderse los versos y no es una labor remunerada.

Epigmenio: Tiene uno que estudiar mucho y tenerlos en la memoria pa que no falle uno vaya, pues yo desde que los empecé a decir jamás me ha tocado fallar en esos versos, pero como en eso está uno pues, nomás estudiando esos versos [...] cuando me invitan a una boda entonces ya me pongo a repasarlos, como sí los tengo en la memoria, porque no los tengo escritos fíjate, no, en la memoria, si se me olvida nomás me quedo [pensando] hasta que los recuerdo.

Es importante señalar que aunque “tío Meño”, como le dicen localmente, descende de una familia de versadores quienes por muchos años desempeñaron esta función, por diversos motivos no ha podido transmitir su conocimiento a las nuevas generaciones de su familia.

César: ¿Usted ha transmitido este conocimiento de los versos a sus hijos?

Epigmenio: Sí pero ellos no quieren aprender [al decir esto cambia su expresión facial, se pone serio, pensativo], no, no les gusta.

César: ¿Y a sus nietos?

Epigmenio: Ninguno no quiere, nadie.

César: ¿Y cuál puede ser el motivo de que ellos no quieran?

Epigmenio: Pues porque se pierde tiempo y luego como no se gana nada, por eso... [en este momento se ríe y comenta] ya la gente de ahorita ya le tira al puro dinero, ya no quiere así nomás.

No obstante, a pesar de esta situación considera que es necesario transmitir su conocimiento a todo aquel que esté interesado con la finalidad de preservarlo, pues es consciente de que la lírica tradicional utilizada en el ritual matrimonial y específicamente en el fandango está en riesgo de perderse.

Epigmenio: Yo ya les he dicho a varios que si quieren aprender que yo les enseño los versos. También sería importante escribir todos los versos que me sé, pues si yo me muriera ahorita o mañana ¿Quién los saca? Nunca los he escrito, pero sí sería importante hacerlo, para mí sería importante. Para que así ya después cuando

ya no haiga [cuando ya no esté él] digan: “no pues sí hace falta, haber vean si no dejo algún libro, tráiganlo para sacar los versos”.

6.5.1.4 “Si no canta uno pues ya no está alegre la fiesta”: la importancia de la lírica tradicional

Es interesante la manera en que el *versero* resalta la importancia de “*decir*” o cantar los versos en las diferentes fases del ritual matrimonial y específicamente en *el fandango*, donde enfatiza que este acto es fundamental pues simboliza la alegría de este momento ritual.

César: ¿Cree que es importante su conocimiento del verso y de la lírica que se utilizan en las fases del ritual matrimonial?

Epigmenio: Ah sí, sí es muy importante porque ya no puede faltar eso. Porque si no pues... pues yo creo que no habría ningún chiste, que ni bailarían ese fandanguito los novios. Como quien dice así nomás ya no habría nada vaya, ya ahí no hay ni con qué se divierta la gente, y así pues la gente se divierte y todo. Porque cuando es la hora del *fandango* todos llegan a juntarse a oír los versos, a ver qué tal los va a decir aquél, es un momento importante.

¿Qué significado tiene para usted?

Epigmenio: Pues sí tienen un significado, porque es la alegría de un fandango, como quien dice de una fiesta. Si no hay eso no está alegre la fiesta, como que le falta algo. Sí, ese es el significado, si no canta uno pues ya no está alegre la fiesta.

6.5.2 Los músicos: la tradición musical comunitaria

6.5.2.1 Antiguas generaciones

También los músicos que pertenecieron a las antiguas bandas de música de la comunidad explican con base en su experiencia de vida los sentidos y significados que tiene para ellos la música que de antaño interpretaban en *el fandango*, la

manera en que participaban en esta festividad, los espacios y tiempos en que intervenían, la forma en que aprendieron el oficio de ser músicos, y su percepción sobre el estado actual de la música tradicional del fandango. Uno de estos personajes es el señor Adolfo Jarquín Osorio, quien por más de 60 años prestó servicio a la comunidad como músico:



Yo me llamo Adolfo Jarquín Osorio, soy originario de San Carlos Yautepec, Oaxaca, nací el 27 de noviembre de 1927, tengo 88 años cumplidos. Anteriormente me dediqué al oficio de la albañilería (Entrevista al señor Adolfo Jarquín Osorio, edad actual: 88 años, ocupación: albañil y músico, enero de 2014).

6.5.2.1.1 El proceso de enseñanza aprendizaje

De acuerdo con el señor Adolfo Jarquín fue a la edad de 9 o 10 años cuando comenzó a iniciarse en el solfeo estudiando toda la primera parte del método de Hilarión Eslava, pero no fue sino hasta los 13 o 14 años cuando se integró a la banda de música existente en la comunidad, una vez que ya tocaba bien el trombón de pistones en do. El maestro que enseñó a la generación de músicos a la que perteneció, fue el maestro Eliseo Ramírez, músico y cantor del pueblo.

Adolfo: Nuestro maestro fue un poco de tiempo don Eliseo Ramírez, él fue quien nos solfeó y nos empezó a poner la cuestión de la iglesia, el rosario, y ya después nos comenzó a enseñar melodías. Y ya que tocábamos varias melodías [fue que] comprendió que ya podíamos entrar a reforzar a la banda de Ángel Barriga, porque Ángel Barriga era un músico más viejo que yo. Donde entra Arnulfo, mi compadre Lolo, Ángel Barriga, y señor Faustino esos eran ya de otra época. Cuando entramos a reforzar la banda de Ángel Barriga entramos 20 músicos.

Sin embargo, comenta que en la actualidad él es el único sobrevive de los músicos mencionados con quienes tocó hasta la década de los 90, fecha que marcó el fin de una tradición musical comunitaria de por lo menos 80 años.

Adolfo: El dejamiento de la banda fue que se empezaron a morir y se fueron acabando hasta que por fin quedamos nomás como cuatro músicos. Quedó Ángel Barriga, señor Nufo, mi compadre Lolo, y señor Faustino, esos éramos los únicos. Se acabaron todos esos y ya nomás yo quedé de los alientos. De los ruidos nomás quedó Manuelito que tocaba el redoblante [el cual aún vive], mi compadre Concho Ramírez que tocaba la tambora y el platillero que era Ximo [quienes ya fallecieron].

Un dato interesante que el señor Adolfo nos compartió fue que cuando sólo quedaron alrededor de 8 músicos en la comunidad, quienes eran los señores arriba mencionados, comenzaron a reforzar la banda con músicos de San Francisco Guichina.

Adolfo: Entonces ya hicimos amistad con Guichina, venía de Guichina un saxofón [Alejandro López de la Rosa] y una trompeta [Tomás García], esos señores venían a reforzarnos. Hasta ahí se acabó, hasta que murió Ángel, murió Arnulfo, mi compadre Lolo, señor Faustino, mi compadre Concho, Ximo, y nomás quedé yo [y señor Manuel Gómez]. Por eso se desintegró la banda porque los músicos fueron falleciendo.

Haciendo memoria de las ocasiones en que participaba como músico en las bodas tradicionales comenta que la banda de música llegaba a tocar a casa del novio desde la mañana, donde continuaban tocando todo el día hasta que llegaba

el momento del fandango. Es en este momento en que interpretaban “El fandanguito” y “El jarabe carleño”. Respecto a esta última forma musical enfatiza que había dos señores que cantaban los versos del jarabe a dos voces, estos eran el señor Hermelindo Peralta y el señor Abraham Peralta. También los señores Esteban Garnica y Nicasio García fueron cantadores del jarabe.¹¹⁶ Dichas personas acompañaron los diversos momentos y espacios en que la banda de música participaba cantando los versos de “El Jarabe Carleño” “hasta que se acabó, murieron ellos [y los músicos] y ahí fue donde se acabó”.

Adolfo: Anteriormente en las bodas puros jarabes echaban. El jarabe se tocaba en las tardes, como a las cuatro o cinco. Y el jarabe lo hacían largo pues había mucho verso. Echaban un coheterón para avisar que el fandango comenzaba, por eso es que la gente nomás oía la cohetería y ya decía: “vamos a ver los parabienes”.

No obstante, reflexionando sobre el estado actual de la música tradicional del *fandango*, tío Pompo, como lo conocen localmente, enfatiza que ésta ha cambiado mucho y que está en riesgo de perderse. Los motivos en los que fundamenta esta afirmación son los siguientes: a) por la ruptura intergeneracional en la transmisión de conocimientos, que como vimos se empezó a dar desde que él aún tocaba en la banda de la comunidad y que se cristalizó en un periodo de por lo menos 10 años en que no hubo banda de música en el pueblo; b) el poco interés de las autoridades municipales en la instrucción y planeación de la educación musical comunitaria y la pérdida del archivo musical; c) porque los profesores de música que han enseñado a las nuevas generaciones de músicos al ser de otras regiones desconocen la tradición musical de la comunidad y sólo han enseñado música moderna; d) porque los jóvenes músicos han adoptado gustos musicales modernos que derivan en la homogeneización de repertorios.

César. ¿Y el jarabe lo siguen tocando actualmente los jóvenes músicos de la comunidad?

¹¹⁶ Así como el señor Isaac Robles y el señor Epigmenio Garnica, quienes aún viven.

Adolfo: Pues pon tú que ya no como en los tiempos de antes pues, porque es como te digo ya van muy enredados pues, ya meten muchas partes de otros lugares, no es el mero legítimo como era.

César: ¿Entonces en la actualidad percibe cambios respecto a esta forma musical?

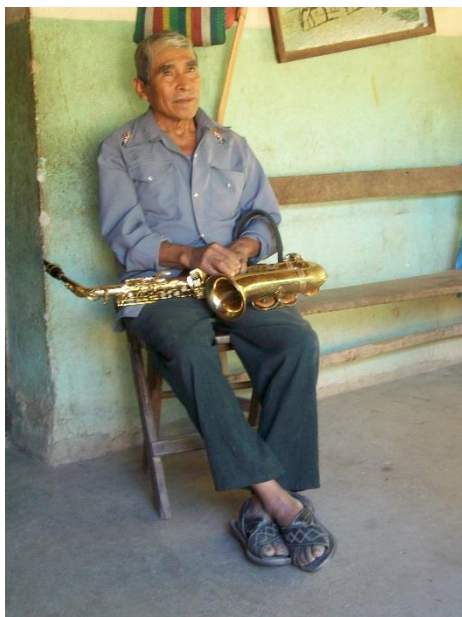
Adolfo: Bastantes, sí, sí, vaya cantan los versos, todos los dicen pero ya el ritmo de la música ya no es igual pues. Anteriormente aquí ha habido bandas, y en esas bandas había las costumbres ya viejas pues, ya hoy en día es puro moderno. Ahorita ya las bandas tocan los mismos ritmos, las mismas melodías [...] y en esos tiempos en un pueblo tocaban muy distinto a otro pueblo.

César: ¿Cree usted que hay interés por parte de los jóvenes músicos por aprender esta música?

Adolfo: Pues lo juzgo difícil, de los que ya saben lo juzgo difícil, porque ya están acostumbrados, ellos quieren pura cosa alegre. Solamente que fueran nuevos alumnos. El que ya sabe mejor quiere tocar otra cosa, porque no les parece agradable aquello.

6.5.2.1.2 Las bandas de música: un espacio de reciprocidad intra e inter comunitaria

Otro músico que perteneció a estas antiguas generaciones fue el señor Alejandro López de la Rosa, quien es originario de la comunidad de San Francisco Guichina y desde muy joven comenzó a apoyar a la banda de San Carlos cuando esta contaba con pocos integrantes. A continuación presentaremos brevemente su historia de vida.



Mi nombre es Alejandro López de la Rosa, nací el 24 de abril de 1949, actualmente tengo 66 años de edad, soy originario de la comunidad de San Francisco Guichina, me dedico a las labores del campo (Entrevista al señor Alejandro López de la Rosa, edad actual: 66 años, ocupación: campesino y músico, diciembre de 2013).

Según nos relata el señor Alejandro él comenzó a tocar el saxofón alto en 1960 a la edad de 11 años. También nos comparte sus experiencias de este momento de su vida en relación con los músicos de San Carlos, pues señala que en una ocasión cuando comenzaba a tocar su saxofón tuvo una anécdota con el señor Ángel Barriga, trompetista y director de la banda de San Carlos.

Alejandro: Cuando estaba chamaco y empezaba a tocar el saxofón venían los músicos viejos de San Carlos, “chamacos pendejos nos decía” [refiriéndose al maestro Ángel Barriga y le da risa]. No, y a él le gustaba [escucharlos cuando estudiaban], así yo me ponía a ensayar cuando venían ellos, yo estaba tocando unas piezas, una marcha, [en eso el señor Ángel Barriga] se iba a sentar junto de mí [en este momento imita con su cuerpo y expresión la postura que tomaba: cabizbajo y escuchando atentamente], “¡No, no es así!” [me decía]. Porque ese sí pa mentar la mamá no tenía pena [al contar esto se ríe] “para bien la oreja, repítela otra vez” [decía] y ahí toy con él, no ese era muy canijo, ya lo conocíamos como era.

Así también explica que las ocasiones en que acompañaba a la banda de San Carlos era porque lo iban a invitar para que los acompañara a tocar a diferentes eventos y lugares, por ejemplo cuando salían a tocar a Tehuantepec o a la ciudad de Oaxaca para participar en los encuentros de bandas que se realizaban, o cuando habían bodas, difuntos o fiestas particulares, o cuando era la fiesta patronal de Zoquitlán o de San Carlos.

Alejandro: Cuando nosotros empezamos a ir a tocar con ellos allá [a San Carlos], nos invitaban a las fiestas, a cualquier pachanguita que había, nos invitaban a mi compadre Tomás, a otro que se llamaba Eugenio y yo, íbamos los tres. Yo antes allá me pasaba [cuando era la fiesta patronal de San Carlos] desde el día 9 hasta el día 12 me venía yo, toda la fiesta.

También comenta la situación actual de la música del *fandango* al señalar que cada vez se toca menos, específicamente “El jarabe regional” pues en su lugar las bandas de música tocan “El jarabe del valle”. No obstante, señala que “El fandanguito” sí lo siguen interpretando. Al igual que el señor Adolfo Jarquín, tío Alejandro comenta que las nuevas generaciones de músicos ya tocan muy diferente, pues han adoptado los estilos musicales difundidos en la radio.

6.5.2.1.3 “Un pueblo sin música es un pueblo muerto”: el sentido comunitario de ser músico

Cabe señalar que uno de los tantos aspectos en que el señor Adolfo Jarquín y el señor Alejandro coincidieron en sus narraciones fue el que tiene que ver con el sentido de ser músico dentro de la comunidad. Ambos señalan que su función de músicos era un servicio comunitario pues debían cumplir con ciertas obligaciones como tocar rosarios todos los domingos, tocar en las misas, realizar audiciones los domingos por la noche, tocar en velorios, entierros, nueve días, cuarenta días y cabo de año, participar en los eventos culturales de los profesores, cumplir con todas las fiestas que hubiera en la comunidad, tanto del pueblo como particulares. El hecho de realizar todas estas actividades en beneficio del pueblo tenía algunas

ventajas pues eran exentos de cooperaciones y tequios, pero también implicaba responsabilidades pues en caso de incumplir con sus funciones eran sancionados.

Ambos señalan desde su posición de músicos tradicionales los sentidos y significados que tiene la banda de música para la comunidad, pues en palabras del señor Alejandro los músicos son muy importantes porque dan servicio al pueblo, a la gente que lo necesita, y el señor Adolfo enfatiza que la banda de música es la alegría de la comunidad.

Adolfo: En la vida yo comprendo que la música le da vida a un pueblo, un pueblo sin música es un pueblo muerto.

Un punto que es necesario resaltar es la condición del ser músico, pues aunque su función tiene una gran pertinencia dentro de la vida comunitaria, los músicos tradicionales deben realizar otras actividades a la par de su cargo para poder sobrevivir. Esto lo señalan nuestros entrevistados con sus propias palabras.

Adolfo: Tenía uno que trabajar para darle dinero a nuestras familias, pero que diga uno que el pueblo nos daba algún dinero porque perdía uno mucho el tiempo jamás, todo era un servicio que teníamos que darle al pueblo.

Alejandro: Con la música no queda nada, me dedicaba al campo, no solamente es música.

6.5.2.2 Las nuevas generaciones

Así como es importante conocer las percepciones sobre la festividad del *fandango* y su música por parte de los músicos mayores, también es pertinente, con base en los objetivos de nuestra investigación, conocer y comprender los significados que los músicos jóvenes le atribuyen a esta música y al *fandango* en su conjunto. Para realizar este ejercicio nos apoyamos en los datos obtenidos a través de la técnica del grupo de discusión. Los jóvenes con quienes realizamos este ejercicio son

originarios de San Carlos Yautepec, actualmente son estudiantes del nivel secundaria y desde niños comenzaron a aprender música.

Participante 1: Omar Gallegos Vázquez, 13 años de edad, originario de San Carlos Yautepec, Oaxaca, a los 7 años aprendió música, toca la trompeta.

Participante 2: Juan Carlos Aguilar Pacheco, 14 años de edad, originario de San Carlos Yautepec, Oaxaca, a los 8 años aprendió música, toca el saxor.

Participante 3: Carlos Kevin García Zarate, 15 años de edad, originario de San Carlos Yautepec, Oaxaca, a los 8 años aprendió música, toca la trompeta.

Cabe señalar que los tres jóvenes indicaron que comenzaron a aprender música por diversas razones, entre las que destacan las siguientes: a) por gusto; b) porque querían aprender a tocar los instrumentos musicales; y c) porque sus papás los enviaron a aprender.

César: ¿Por qué les interesó formar parte de la banda de música?

Omar: Yo entré porque quise aprender algo (Omar Gallegos Vázquez, 13 años de edad, estudiante)

Juan Carlos: Pues también me interesó, para saber todo lo de los instrumentos, el solfeo, las cosas que se realizan pues (Juan Carlos Aguilar Pacheco, 14 años de edad, estudiante).

Kevin: Mi mamá me decía: “metete a la banda, ya ves como tocan ellos”, a ella, a mi mamá también le gustaba que yo entrara a la banda [pero] a mí no me gustaba mucho. Y pues sí entramos, comenzamos a solfear y todo, pero me gustó porque sí pues, sí, una banda es parte del lugar, es bonito aprender pues y yo dije: “vamos a ver que se puede hacer” (Carlos Kevin García Zarate, 15 años de edad, estudiante).

Con base en nuestro tema de investigación fue pertinente preguntarle a los jóvenes músicos sobre la música que generalmente escuchan y en qué medios, para comprender el por qué les gusta e interpretar los posibles motivos por los que se identifican con ciertos estilos musicales.

César: ¿Qué música les gusta? ¿Por qué y en qué medios la escuchan?

Juan Carlos: Pues puras de banda. En mi casa las escucho por la tele, luego pasan programas de música. Hay unas canciones que tocamos nosotros, luego nos gusta escucharlas ahí a ver como las tocan [en la televisión].

Kevin: Pues a mí me gusta casi todo pues, que son de banda, marcha, boleros. Me gusta porque se escucha bien. Por la letra también, por la letra, todo lo que da a entender la canción pues.

Omar: De todo un poco. [La banda] me gusta por su ritmo.

Con base en las respuestas de los jóvenes podemos inferir que construyen su gusto e identidad musical con base en el tipo de letra, el ritmo, el sonido o el estilo en que es interpretada la música de su preferencia: el estilo de banda sinaloense. No obstante, a pesar de que obviamente tienen nuevos gustos e ideologías, los tres conocen la música que se interpreta en los *fandangos*: “El fandanguito” y “El jarabe carleño”, puesto que en varias ocasiones los han interpretado.

César: ¿Conocen la música que se interpreta en el *fandango*?

Omar: Sí, “El jarabe carleño”.

Kevin: Acá en la comunidad por ejemplo es tradicional eso del *fandango*, se toca en una boda.

César: ¿Y qué opinan de esta música que se interpreta en el *fandango*: “El fandanguito” y “El jarabe carleño”?

Kevin: Pues que sí, sí está bonita pues, porque como ya vienen de tradición, y casi no se tocan seguidos.

Cabe señalar que a diferencia de los músicos de generaciones anteriores, como el señor Adolfo y el señor Alejandro, quienes aprendieron la música del *fandango* en la convivencia e interacción con músicos de otras generaciones, el proceso de aprendizaje de estos jóvenes fue muy diferente pues ya no tuvieron la

experiencia de aprender de los músicos mayores, ni de verlos tocar en los *fandangos*.

César: ¿Y la música de “El fandanguito” y “El jarabe carleño” cómo la aprendieron?

Kevin: Yo así viendo nomás, de a oído.

Omar: Yo en hojas.

Juan Carlos: A mí nomás me dijeron las notas que llevaba.

El hecho de que hubiera una fragmentación en la transmisión de los conocimientos musicales de una generación a otra influyó decisivamente en la percepción que tienen sobre esta música las nuevas generaciones de músicos.

CV: ¿Qué significado tiene para ustedes la música que se interpreta en *el fandango*, es decir, “El fandanguito y “El jarabe carleño”?

Omar: No, ninguno.

Juan Carlos: Es una tradición.

Kevin: Yo si casi no eh, no, pues para mí es como si tocáramos una canción cualquiera, cualquier canción pues, pero sí me doy idea que eso ya es de antes.

No obstante, comentan que sí les interesaría conocer más sobre esta música pero que hay algunos de sus compañeros que no les gusta la música de “antes” pues les parece aburrida y sólo quieren tocar canciones de ambiente, “les gusta puras canciones alteradas, a ellos sólo les gusta tocar tambora” expresó uno de los jóvenes. Aunque los jóvenes que integran la actual banda de música de San Carlos conocen la música tradicional del *fandango*, cabe señalar que la forma en que interpretan estas formas musicales presenta marcadas diferencias con los ejemplos que mostramos en el capítulo anterior.¹¹⁷

¹¹⁷Diferencias en cuanto al estilo de interpretación, tonalidades, formas melódicas, armonías, contracantos e instrumentación.

Esta situación deriva en gran medida por el hecho de que los jóvenes músicos han adoptado los estilos de interpretar y las dotaciones instrumentales propias de las bandas comerciales, lo cual ha tenido un fuerte impacto en la reproducción de la música ritual del *fandango*, puesto que se ha cambiado el estilo y sonoridad de las antiguas bandas de música de la comunidad (que se puede conocer en audios antiguos) por un nuevo estilo dictado por la industria musical enfocada a las tecnobandas. Esto lo podemos percibir en los comentarios de Raymundo Sosa Robles quien es el actual regidor de educación y músico de la comunidad.

César: ¿Qué música es la que comúnmente interpreta la banda de música?

Raymundo: Pues aquí es pura música moderna (Raymundo Sosa, 30 años, regidor de educación y músico, diciembre de 2014).

César: ¿Y por qué consideras que se ha puesto mayor énfasis en la música moderna? ¿Por qué sólo aprender esta música?

Raymundo: Pues por lo que está en auge la banda, está en auge la banda sinaloense y la música sinaloense.

Otra situación que es importante mencionar es que en el contexto del fandango los músicos jóvenes cada vez tocan menos “El jarabe carleño” y en su lugar interpretan el “Jarabe del valle”, formato musical que se ha popularizado a través de la Guelaguetza, al cual le agregan diferentes sonos “sinaloenses” que han dado a conocer masivamente las bandas comerciales o de tamborazo.

César: ¿Consideras que actualmente ha habido algunas modificaciones respecto a la forma de interpretar “El fandanguito” y “El jarabe carleño” en comparación con la manera en que lo interpreta la banda de señores de Zoquitlán o como posiblemente lo interpretaban las antiguas generaciones de músicos del pueblo?

Raymundo: Ha habido algunas modificaciones.

César: ¿Cómo cuáles?

Raymundo: Pues algunas partes que tenía el jarabe de antaño ya están un poco modificadas, ya están un poco como las del jarabe del valle. Se están revolviendo ya las notas.

César: En diversas ocasiones he escuchado que la actual banda de jóvenes al tocar el jarabe integra sonos que han hecho famosos las bandas sinaloenses, ¿Es esta una práctica recurrente?

Raymundo: Sí, pues como a veces se alarga también el baile adonde están tocando pues tienen que meter más sonos, cuando se les acaba [los del jarabe].

A pesar de los cambios que se perciben actualmente en el ámbito sonoro del *fandango* es interesante subrayar que tanto los músicos mayores como las nuevas generaciones perciben a la banda de música como parte fundamental del pueblo, es decir, siguen pensando que constituye parte esencial para el desarrollo de la vida comunitaria. De igual forma la mayoría de personas entrevistadas se mostró preocupada por la situación actual de la música y lírica del *fandango* y expresaron que es necesario buscar la manera de que se transmita este conocimiento a nuevas generaciones.

Respecto a las concepciones que tienen los jóvenes músicos sobre la música y lírica del *fandango* en relación con la percepción que de ésta tienen los músicos mayores, es necesario tener en cuenta, como bien señala Josep Martí (1995), que toda música es polisémica y su significado está siempre sujeto a las variables del ámbito de recepción y del tiempo. Por lo que la relevancia social de una música (es decir, su significado, usos y funciones) puede ser diferente para un grupo concreto de la población según variables de edad, sexo, estrato social, pertenencia étnica o experiencias de vida (Martí, 1995: 3). Como señala John Blacking lo que emociona a un hombre puede desmotivar a otro y viceversa (Blacking, 2003: 149).

Esto nos permite comprender de manera amplia y consciente las respuestas que dieron los jóvenes músicos respecto a los significados que tiene para ellos la música del *fandango*, pues pensamos que no es que necesariamente esta música carezca de sentido para ellos, sino que la comprenden de manera distinta a las generaciones de músicos mayores al otorgarle nuevos significados que derivan de

su entorno social y experiencia de vida. En este sentido es necesario vislumbrar que existen diferentes maneras de pensar, de sentir y de actuar, así como diferentes formas de mirar el pasado, el presente y el futuro, que derivan de la experiencia de vida de las pasadas y nuevas generaciones.

Respecto al dilema sobre los actuales cambios que presenta la música y lírica del *fandango*, específicamente los que tienen que ver con la apropiación de nuevos gustos y estilos musicales por parte de los jóvenes músicos, es necesario reflexionar hasta qué punto dicha situación representa realmente una fractura de la tradición. Pues dicho acto ha permitido la reproducción simbólica musical del complejo ritual del *fandango*, al apropiarse, adaptar y resignificar (de manera consciente o no) formas musicales ajenas a la tradición. Este es un punto muy importante pues todas las personas que entrevisté afirmaron que el complejo ritual del *fandango* se sigue realizando actualmente y que la música y lírica que lo constituyen se siguen recreando, aún con los cambios que hemos expuesto.

Lo anterior lo explica acertadamente Josep Martí cuando señala que “estructuralmente, estas situaciones de antes y después no son tan diferentes: existe un uso musical con unas finalidades que no han cambiado” (Martí, 1995: 4). Lo cual se percibe perfectamente en el comentario que hizo el señor Alejandro López de la Rosa cuando le pregunté sobre la situación actual de la festividad del *fandango* y su música.

Alejandro: Las tradiciones no se han olvidado, las tradiciones se siguen haciendo, nomás lo que cambió es la música, un poquito (Entrevista al señor Alejandro López de la Rosa, edad actual: 66 años, ocupación: campesino y músico, diciembre de 2013).

En este sentido podemos decir, con base en la propuesta de Alan Merriam (2001) que la música contribuye a la continuidad y estabilidad de la cultura, pues al ser vehículo de transmisión de la historia, de la memoria y de la identidad, ayuda a la continuidad; y al transmitir reglas, convenciones sociales y al proclamar lo que

está bien, contribuye a la estabilidad. Es por esto que la música constituye un medio de construcción de la identidad cultural.

Reflexiones y conclusiones finales

En nuestro trabajo de investigación hemos dicho que la identidad no es estática sino que es un proceso dinámico que se construye y reconstruye constantemente, lo cual implica que los individuos se identifiquen de manera diferente en relación a una época determinada y a procesos históricos, sociales y culturales específicos. Es por esto que consideramos al *fandango* como una ocasión dinámica donde los individuos construyen significados y sentidos en relación a un espacio y tiempo específico. Además consideramos que *el fandango*, con base en las entrevistas y análisis de éstas, sigue siendo un referente de pertenencia social y cultural, pero con cambios sociales que marcan la permanencia o no de ciertas prácticas culturales dentro del fandango.

El fandango

Como expusimos en la presente investigación, *el fandango* es el espacio simbólico y ritual donde la comunidad reconoce y valida socialmente la unión matrimonial de dos personas, donde la música, la lírica y el baile ritual son elementos fundamentales para su estatus ritual. Este momento festivo presenta una estructura articulada pues se constituye de una serie de prácticas culturales (música, discurso versificado, canto y baile) que guardan determinadas relaciones entre sí y que ocurren en un tiempo y espacio específico donde adquieren significado. Así también hay una intención en su reproducción pues señala el deber ser de la tradición y es el medio por el cual se transmite la memoria social, se refuerzan los vínculos comunitarios a través de la reciprocidad y se refuerza el sentido de pertenencia, como cuando los entrevistados señalan que el fandango es la costumbre, que es la tradición que se ha traído en la comunidad desde hace mucho tiempo.

Además, el espacio ritual del fandango está delimitado por reglas y convenciones sociales que determinan los sujetos, objetos, tiempos y espacios que lo constituyen y lo que se debe y no se debe hacer en momentos específicos. Esta

característica es fundamental pues a través de estas reglas y convenciones todas las personas ya saben qué hacer en cada momento del ritual, dónde colocarse, cuándo bailar y cuándo no. Es decir, hay un consenso sobre la disposición de los espacios donde se deben colocar los músicos, el versador, los novios, padrinos y asistentes, y sobre los actos que deberán realizar. Así como las normas que determinan los momentos en que la banda de música debe intervenir tocando “El fandanguito”, los momentos en que interviene el *versero*, los tiempos en que sólo deben bailar los novios y padrinos y cuándo pueden hacerlo todos los asistentes. Esto permite hablar de un orden social construido e instituido desde la comunidad y no por otra institución de otra índole (Iglesia o Estado).

El versero y los músicos

En el ámbito ritual del *fandango*, además de los novios y padrinos, nos interesa destacar dos figuras de suma importancia: los músicos y *el versero* quienes gozan de reconocimiento social y se sitúan en ciertas posiciones de autoridad y prestigio en relación con el resto de la comunidad, quienes les reconocen estas posiciones con base en sus trayectorias de vida y su labor comunitaria.

En este sentido, *el versero* como figura de autoridad participa en las diversas fases que constituyen el ritual matrimonial, donde a través del discurso ritual versificado es el responsable de pedir a la novia, entregar *el cerramiento*, intermediar entre las familias, aconsejar a los esposos. Es quien tiene el poder, como el sacerdote que representa a la Iglesia católica o el juez que representa al Estado, de validar socialmente la unión matrimonial en el contexto ritual de *los parabienes*. Sólo que en este caso el humor, la risa y la alegría concretada a través de la música y el verso son elementos fundamentales del sentimiento comunitario a diferencia de las otras dos instituciones que legitiman el matrimonio a través de la seriedad y censura del humor y la risa.

El discurso ritual y la música

El discurso, según Íñiguez y Antaki, (1994) “es un conjunto de prácticas lingüísticas que mantienen y promueven ciertas relaciones [prácticas y valores] sociales” (citado en Íñiguez, 2003: 99). Con base en esta afirmación podemos señalar que en el momento ritual del *fandango*, y específicamente en *los parabienes*, se utilizan dos tipos de discursos: el discurso lingüístico, representado a través del *versero* y del *discurso versificado*; y el discurso musical, representado por los sonidos del son de “El fandanguito” que interpreta la banda de música. Ambos discursos están cargados de significado pues reproducen aquello que la sociedad ha construido a través del tiempo, sus normas y prácticas sociales, sus creencias, costumbres, su visión de mundo, su identidad, es decir, “dicen algo acerca de algo” como diría Thompson (2000). Por lo tanto, no son palabras ni sonidos desprovistos de sentido, sino que a través de ellos se reproduce la sociedad misma.

Esto nos hace pensar en lo que expresa Lupicino Íñiguez (2003) cuando enfatiza que el lenguaje (así como en nuestro caso la música) tiene efectos sobre las personas pues se pueden hacer cosas con palabras (o sonidos) afectando la realidad social, o como dice Potter, Stringer y Wetherell (1984) “el discurso construye nuestra realidad vivida” (citado en Wetherell y Potter, 1996: 66). Al respecto Wetherell y Potter (1996) insisten que en vez de centrarnos en las pretensiones discursivas del enunciador, que en este caso es *el versero* (lo que dice sobre algo), es más pertinente indagar de qué está hecho este discurso, cómo es usado, y en la forma en que están palabras, y en nuestro caso los sonidos, influyen en la vida de los sujetos y en la sociedad. Por su parte Mijaíl Bajtín (1993) señala que el lenguaje, y en nuestro caso la música, es una herramienta a través de la cual podemos hacer cosas en el mundo, por lo tanto, el lenguaje y la música más que una forma de comunicación es una forma de construcción social. Y lo que hace el discurso versificado y la música, en este caso, es consolidar la relación entre dos personas por eso no pueden estar ausentes del ritual.

Un factor de suma importancia que menciona Bajtín (1993, 1999), John B. Thompson (2000) y Lupicino Íñiguez (2003), es que el contexto de enunciación es

fundamental para comprender el significado del discurso (y de la música), esto es, dónde se dice, en qué ámbito y situación se dice. Por lo tanto, los *versitos* que declama el *versero* tendrán un sentido diferente si se expresan en diferentes contextos, por ejemplo, no tienen la misma carga simbólica ni significado si éste los expresa en su casa o en la calle que si los declama en el ámbito ritual del *fandango*, donde estos adquieren un sentido de gran importancia para las personas y tienen la cualidad de influir socialmente, pues *el fandango* constituye la institución comunitaria por medio de la cual se formaliza y legitima ante la sociedad el compromiso adquirido por dos familias.

Un espacio de negociación con otras formas de entender la unión matrimonial

Un aspecto fundamental que hemos sostenido en nuestra investigación es que la fiesta ritual del *fandango* en San Carlos Yautepec, Oaxaca sólo puede ser comprendida como parte de un complejo ritual más amplio: el ritual matrimonial tradicional, el cual podemos definir como la institución comunitaria mediante la cual se valida el matrimonio. Dicha institución comunitaria del matrimonio está en constante interacción con otras instituciones que en distintos periodos de la histórica han influido de diferentes maneras en la concepción y práctica del matrimonio de diversos pueblos indígenas de nuestro país, estas son: la Iglesia y el Estado.

Es importante destacar que cada una de estas instituciones del matrimonio, o que intervienen en éste, históricamente se han constituido por un conjunto de sujetos, objetos, tiempos y espacios particulares, y que la interacción que se ha dado entre éstas no ha sido de manera armónica e igualitaria, pues existen jerarquías, desigualdades, y relaciones de poder divergentes entre la institución eclesial, estatal y comunitaria. Ejemplo de esto son las distintas posiciones que ocupan el sacerdote, el juez y el especialista ritual comunitario en este campo (*versero, bixigol, xuaan, chagola, huehue*).

Por este motivo, en nuestra investigación creímos pertinente analizar, *grosso modo*, el desarrollo histórico de estas instituciones en nuestro país, con el propósito de comprender estas relaciones y las maneras en que los pueblos indígenas y la población en general apropiaron, adaptaron y resignificaron en su cosmovisión y ritualidad sobre el matrimonio este nuevo conjunto de sujetos, objetos, tiempos y espacios que en diferentes periodos profesaron la Iglesia y el Estado. En este sentido, es importante comprender al ritual matrimonial y específicamente al *fandango* como un espacio de resistencia cultural frente a la iglesia y el Estado. Resistencia que sin embargo no se enfrenta con estas instituciones, sino que ha sabido negociar y resistir al apropiarse y resignificar sus reglas y símbolos para dar continuidad a su visión de mundo, al núcleo duro de la tradición.

Esta capacidad de *agencia* de la comunidad, de decidir sobre la reproducción cultural y simbólica del *fandango* es lo que ha permitido la integración de nuevas formas simbólicas a través del tiempo: desde la Colonia con la apropiación y reelaboración simbólica de instrumentos y formas musicales, de estructuras líricas y dancísticas en relación con las formas y cosmovisión indígena, cuyo resultado es la diversidad musical del presente reproducida en diversos rituales y fiestas. Así como la inclusión de nuevas formas musicales propias de nuestro tiempo.

Inclusión de nuevas formas simbólicas

Como hemos señalado, el ritual del *fandango* es un espacio dinámico donde a través del tiempo las personas han integrado diversas prácticas dentro de este espacio festivo, entre las que podemos destacar la apropiación de nuevas formas y estilos musicales. No obstante, es necesario comprender que si bien estas acciones son hasta cierto punto “normales” pues las sociedades no son estáticas, la reflexión sobre los impactos que tiene la inclusión de nuevos gustos, estilos y formas musicales, en la tradición musical comunitaria del *fandango* debe hacerse de manera crítica pues no es sólo que cambie la música y lírica tradicional sino que se pone en juego el entramado cultural e histórico que sustenta esta práctica.

Como vimos en nuestra tesis, diversos factores han favorecido la inclusión de estas nuevas formas musicales por parte de los músicos jóvenes, entre los que podemos mencionar: a) la ruptura intergeneracional en los procesos de transmisión de saberes; b) la falta de estrategias comunitarias que tengan por objetivo la valoración y salvaguarda consciente de la música y la lírica tradicional; c) la inexistencia de planes para la educación musical tradicional; d) la pérdida del archivo musical comunitario; e) la falta de interés de autoridades municipales en el ámbito musical comunitario; f) los procesos de migración a zonas urbanas del país y a los Estados Unidos; g) el impacto de la industria discográfica, la radio y la televisión comercial que se traduce en la configuración de los gustos y la homogenización de estilos, repertorios y dotaciones instrumentales.

Cabe señalar que la influencia de los medios masivos de comunicación ha transformado profundamente el entramado sonoro, cultural y social del país (Paraíso, 2014: 46), pues la música que generalmente reproducen está ligada al mercado (produce estereotipos, formas de actuar y de pensar) y hay una escasa representación de la diversidad musical de los pueblos de México. Esta situación no solo ha contribuido en el declive de algunas tradiciones musicales, líricas y dancísticas como el fandango, sino que ha propiciado que estas ocasiones festivas sean suplantadas por otras formas de festejo y nuevos repertorios integrados al ámbito festivo (Ruiz, 2011: 33).

Con base en los comentarios de los músicos mayores, del *versero* y personas que se casaron siguiendo esta tradición, y en la experiencia etnográfica y de vida al ser parte de esta comunidad, podemos afirmar que la industria discográfica y los medios masivos de comunicación no sólo han contribuido en la transformación de la música tradicional del *fandango*, sino también en la manera en que las nuevas generaciones de músicos comprenden esta fiesta, es decir, el sentido y significado que le atribuyen en relación con las visiones que de esta tienen las pasadas generaciones. Esta situación hasta cierto punto produce un estado de crisis de identidad, como propone Dubar (2000), sobre todo en los músicos mayores y en el *versero*, al percibir que los valores, códigos estéticos y normas sociales que desde

su visión sustentan esta tradición tiene menos cabida en la actualidad. Crisis que se origina porque estos personajes no pueden transmitir su conocimiento musical y lírico del *fandango* a nuevas generaciones.

Esta situación debe analizarse cuidadosamente, pues de continuarse en esta dirección a futuro podría presentarse una profunda transformación o pérdida del significado social, cultural y simbólico de la música y lírica ritual del *fandango* en las nuevas generaciones. En este tenor, no estamos de acuerdo con una postura que ha tenido gran aceptación en diversos medios académicos que, como acertadamente ha señalado el etnomusicólogo Carlos Ruiz (2011), sostiene que “las tradiciones no desaparecen, sino que sólo se transforman” pues el cambio es inherente a la cultura y no hay que preocuparse demasiado por el decaimiento o transformación de algunas expresiones (Ruiz, 2011: 32). Pensamos que esta visión es muy simplista, pues pasa por alto la profundidad histórica que sustenta las tradiciones, y minimiza el entramado simbólico, ritual y cosmogónico con que los individuos explican su mundo y construyen su identidad cultural. En este sentido estamos de acuerdo con Georgina Flores cuando señala lo siguiente:

La identidad cultural, vista como experiencia y no como algo dado de una vez y para siempre, nos permite entenderla como un proceso abierto e infinito, capaz de renovarse y reactualizarse, pero también posible de difuminarse en la vida fugaz moderna (Flores, 2009: 196).

Por lo que de no actuar o intervenir en lo inmediato podría perderse todo un acervo lingüístico y musical si falleciera el *versero* o los músicos de mayor edad. Estamos a tiempo de intervenir porque *el fandango* sigue siendo un referente de identidad cultural de acuerdo a lo investigado.

Aporte a la comprensión de los fandangos en México

Es importante señalar que con la presente tesis se pretende contribuir en el conocimiento y comprensión sobre los fandangos en México. La palabra fandango,

de acuerdo con Carlos Ruiz (2014), históricamente se ha abordado principalmente desde dos perspectivas: como género músico dancístico y como una ocasión celebrativa colectiva. No obstante, es necesario reflexionar con mayor profundidad y precisión lo que significa este concepto para los diferentes pueblos donde se recrea esta festividad, pues aunque se le nombre de la misma manera no necesariamente se refiere a lo mismo, ni tiene el mismo significado.

Si aplicamos dichas perspectivas desde las que comúnmente se ha abordado la palabra *fandango* al caso específico de la festividad que se celebra en San Carlos Yautepec y que también se denomina de esta manera, podemos decir que efectivamente se trata de una ocasión festiva colectiva en relación al baile y la música. Sin embargo, al concebirse como parte fundamental del ritual matrimonial tradicional, representa una serie de prácticas, creencias, reglas y convenciones estructuradas, cuyo propósito es validar socialmente la unión matrimonial, a través del *versero* y los músicos, acto para el que *la música, el discurso versificado, y baile ritual* son medios fundamentales. Además, vincula ante la comunidad dos familias que hasta ese momento no estaban emparentados ritualmente, como pueden ser los lazos de parentesco que se establecen entre personas de diferente origen cultural: indígena y mestizo. Es decir, representa un rito de paso y aspectos de la religiosidad popular.

En este sentido, la ocasión festiva y ritual del *fandango* en San Carlos Yautepec no puede comprenderse como un estado de desorden (Ruíz Torres, 2013), ni como un ambiente caótico, de relajó o berenjenal como señala Ricardo Pérez Montfort (citado en Ruiz, 2014: 25), sino como un espacio sumamente reglamentado donde hay un orden y estructura socialmente construida, donde se reconoce y afirma la unión de dos personas y familias mediante la intervención del *versero*, los músicos y la sociedad misma.

La visión que se tiene del *fandango* en San Carlos Yautepec podría semejarse más al sentido que tiene esta palabra en comunidades zapotecas donde designa el acto de encuentro y unión. Por ejemplo, los zapotecos sureños de Santo Tomas Quierí denominan al matrimonio, a la fiesta y a sus ritos tradicionales como

el *fandango* mediante las palabras *Kiel Dziel* que significa “unión o encuentro” (Kiel: nominalizador abstracto, y Dziel: raíz del verbo encontrar). Y para los zapotecos del istmo es el *Guendaxheela* que traducido al castellano significa algo parecido al matrimonio, pero que en lengua zapoteca hace referencia “al encuentro de dos personas” (Guenda-: nominalizador abstracto, y xheela: raíz del verbo encontrar, encontrarse, hallarse).

Cabe mencionar que en San Carlos Yautepec con el término *fandango* se designa a la fiesta en su totalidad, donde se inscriben los sujetos, objetos, tiempos y espacios que la integran, como es la ramada que es el espacio simbólico donde se desarrolla, el arco, la música y los músicos, *los parabienes*, el discurso ritual y el *versero* que a la vez canta las coplas del jarabe, el baile ritual, los protagonistas de la fiesta que son los novios y sus padrinos, sus familiares, la comunidad, etc., es decir, al hablar de *fandango* podemos comprenderlo como hecho social total (Mauss 1971) y no únicamente como un género músico dancístico o como una ocasión celebrativa colectiva.

Para concluir nuestro trabajo de investigación es pertinente reflexionar si cumplimos con nuestras preguntas y objetivos de investigación que nos planteamos. Dichas preguntas en las que fundamentamos nuestra pesquisa fueron las siguientes:

1. ¿Qué significa la música, el discurso versificado, el canto y el baile en el contexto ritual del *fandango* para los distintos actores sociales del municipio de San Carlos Yautepec, Oaxaca? (músicos, versador y población en general).
2. ¿Qué relación establecen los músicos, versador y pobladores entre la festividad del *fandango* y su identidad cultural?
3. ¿Cuál ha sido la dinámica de reproducción cultural de esta festividad y los elementos que la conforman sobre todo en la modernidad?
4. ¿Cuál es la situación actual de la música, el discurso versificado, el canto y el baile que conforman esta expresión cultural?

Haciendo un recuento de la estructura de la tesis y de las reflexiones y discusiones que tratamos de generar consideramos que sí cumplimos con nuestro objetivo general de investigación cuya finalidad era:

- Comprender el proceso de producción y reproducción de la festividad del *fandango* tanto a nivel simbólico, musical, lírico y discursivo en San Carlos Yautepec, Oaxaca.

Para lograr dicho objetivo fue necesaria la formulación de diversos objetivos específicos, los cuales fueron los siguientes:

- a) Identificar los distintos actores sociales que intervienen en la producción y reproducción del *fandango* para reconstruir el campo de interacción social (Bourdieu, 2005).
- b) Describir los procesos de producción y reproducción material y simbólica del *fandango*, analizando tanto el proceso de transmisión de saberes del versador y de los músicos, como los significados y sentidos que tiene el *fandango* para algunos pobladores.
- c) contribuir en la preservación y difusión del conocimiento lírico y musical de esta festividad, contenido en la memoria de los músicos de pasadas generaciones y el versador.
- d) Presentar la música y la lírica que se emplea en diversas fases que conforman el ritual matrimonial tradicional y específicamente en el *fandango*. Es decir, realizar transcripciones musicales y dar ejemplos de lo que se versifica.

Cabe señalar que también logramos cumplir con nuestros objetivos específicos a lo largo de nuestra investigación. En nuestra tesis sostuvimos varios supuestos de investigación en los que se defendió lo siguiente: a) que ninguno de los elementos que conforman el ritual matrimonial, y dentro de éstos la música y la lírica, existen de manera espontánea o fortuita, sino como parte de una cosmovisión que sigue normas y reglas; b) que concebimos el ritual matrimonial como una forma simbólica que encarna significados y sentidos sociales donde existe una *intencionalidad* en su producción, transmisión y recepción; que está regido por un

conjunto de reglas, códigos y *convenciones* socialmente compartidas; que presenta una *estructura* articulada pues se conforma de una serie de elementos que guardan entre sí determinadas relaciones; además, como forma simbólica con componentes internos claramente diferenciados con valor particular que se relacionan entre ellos, representa algo, se *refiere* a algo, dice algo acerca de algo y se desarrolla en un *contexto* ubicado en un espacio y tiempo determinado; c) Que el fandango en San Carlos Yautepec, Oaxaca, es un referente de pertenencia social y cultural, es un espacio ritual donde los sujetos, objetos, tiempos y espacios que lo conforman adquieren significado y donde los individuos construyen su sentido de pertenencia.

Como señalamos en la introducción de esta tesis, hasta la fecha son casi nulas las investigaciones en diferentes campos del conocimiento en esta región de Oaxaca. Por este motivo con la presente investigación pretendemos aportar desde el campo de la etnomusicología al conocimiento de la vida social, cultural, ritual y simbólica de esta región sociocultural. No obstante, es necesario aclarar que el hecho de presentar los resultados de nuestra investigación no significa que ésta haya concluido, sino todo lo contrario, pretendemos iniciar nuevas líneas de investigación en nuestra región de estudio.

En este sentido nos interesa conocer la manera en que se configuró la lírica y música tradicional en diferentes comunidades de esta región desde la época de la Colonia, pues no es un hecho fortuito que tengan prácticas similares respecto a la música y lírica tradicional que se emplea en las diferentes etapas del ritual matrimonial y específicamente en el fandango. Es por esto que nos interesa indagar en la importancia de las rutas de comercio como el Camino Real en la configuración de las tradiciones musicales y líricas con que los habitantes de esta región han construido su identidad cultural. Así como en la influencia de los trapiches y haciendas en la conformación de estas prácticas culturales, espacios donde convivían personas de diferente origen cultural: indígenas, españoles y africanos (De Murguía y Garaldi, 1818).

Bibliografía

- Alonso Bolaños, Marina (2005), *Xochipitsauak y Tapaxuwán: sones de alegría y de flor delgadita*, serie: Sonidos de México profundo, XECTZ “La voz de la Sierra Norte”, México, CDI.
- Alonso Bolaños, Marina (2008), *La “invención” de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Buenos Aires, Argentina, SB.
- Aranda Bezaury, Josefina G. (1989), *Matrimonio, género y subordinación de las mujeres. El caso de Santo Tomás Jalieza Oaxaca*, tesis de maestría en Antropología Social, México, ENAH.
- Báez-Jorge, Félix (1988), *Los oficios de las diosas: dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México*, Xalapa, Ver. México, Universidad Veracruzana.
- Báez-Jorge, Félix y Gómez Martínez, Arturo (2001), “Tlacatecolotl, señor del bien y del mal (la dualidad en la cosmovisión de los nahuas de Chicontepec)”, en Johanna Broda y Félix, Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritualidad e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE, pp. 391-452.
- Báez- Jorge, Félix (2008), *Entre los nahuales y los santos*, Xalapa, Ver. México, Universidad Veracruzana, 2ª edición.
- Bajtín, Mijaíl (1999), *Estética de la creación verbal*, décima edición, México, Siglo XXI.
- Bartolomé, Miguel Alberto (1997), *Gente de costumbre y gente de razón: las identidades étnicas en México*, México, Siglo XXI.
- Barabas, Alicia M. y Miguel A. Bartolomé (coords.) (1999), *Configuraciones étnicas en Oaxaca: perspectivas etnográficas para las autonomías*. Vol. I. México: INAH / INI.

- Barker, Chris (2003), *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Paidós.
- Blacking, John (2003), ¿Qué tan musical es el hombre? Desacatos. Revista de Antropología Social, *Expresiones y sonidos de los pueblos*, núm. 12, otoño 2003, CIESAS, pp.149-162.
- Blacking, John (2006), *¿Hay música en el hombre?* Traducción de Francisco Cruces, Madrid, Alianza Editorial.
- Bradomin, José María (1980), *Toponimia de Oaxaca (Crítica Etimológica)*. Segunda Edición. México: Propiedad del autor.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant (2005), *Una invitación a la sociología reflexiva*, Argentina, Siglo XXI.
- Broda, Johanna (1991), "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica", en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé (Coords.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, UNAM-IIH, pp. 461-500.
- Broda, Johanna (2001), "La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz: una perspectiva histórica", en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coord.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, CONACULTA/FCE, pp. 165-238.
- Broda, Johanna (2007), "Historia y antropología", en Virginia Guedea (coord.) *El historiador frente a la historia: perfiles y rumbos de la historia. Setenta años de investigación histórica en México*, México, IIH/UNAM, pp. 177- 199.
- Broda, Johanna y Good Catharine (cords.) (2004), *historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, México, INAH/UNAM.
- Broda, Johanna (2009), "Religiosidad popular y cosmovisiones indígenas en la historia de México", en Johanna Broda (Coord.) *Religiosidad popular y cosmovisiones indígenas en la historia de México*, México, INAH/ENAH, pp. 7-20.

- Broda, Johanna (2012), "Observación de la naturaleza y ciencia en el México prehispánico: algunas reflexiones generales y temáticas", en Brígida Von Mentz (Coord.) *La relación hombre-naturaleza*, México, CIESAS/XXI, pp. 102-135.
- Broda Johanna (2014), *Aporte teórico de Félix Báez-Jorge al estudio histórico y antropológico de las religiones indígenas de México*, Artículo en proceso de publicación.
- Calleja, Aleida y Solís, Beatriz (2005), *Con permiso: la radio comunitaria en México*, México, AMARC/AMEDI/CMPDH/Fundación Friedrich Ebert-México.
- Callejo, Javier (2001), *El grupo de discusión: introducción a una práctica de investigación*, España, Ariel.
- Camacho, Gonzalo (2007), "La cumbia de los ancestros. Música, ritual y mass media en la Huasteca", en Ana Bella Pérez Castro (cord.), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la huasteca*, México, consejo veracruzano de arte popular, pp. 166-180.
- Camacho Díaz, Gonzalo (2010), "Culturas musicales del México profundo", en Recasens Barbera, Albert (dir.), *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Madrid, España, Ediciones Akal, S.A., pp. 27-36.
- Camacho Díaz, Gonzalo (2011), "Del oratorio al fandango: la subversión del orden social", en *Las músicas que nos dieron patria: músicas regionales en las luchas de independencia y revolución*, México, D.F., CONACULTA/Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, pp. 43-62.
- Candau Chacón, María Luisa (1992), "Entre lo permitido y lo ilícito: la vida afectiva en los tiempos modernos", en Dialnet, *Tiempos modernos: revista electrónica de historia moderna*. [En línea], Año 2009, Vol. 6, Número 18, España, Universidad de la Rioja, disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/228644> [Accesado el día 08 de abril de 2015].

- Cristellon, Cecilia (2005), "El matrimonio antes del concilio de Trento en la república de Venecia", en I. Arellano, y J.M. Usunáriz (eds.), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Madrid, España, Visor Libros, pp. 187-196.
- Cruces, Francisco (ed.) (2001), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta
- Cruces, Francisco (2002), "El sonido de la cultura", en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, [en línea], núm. 6, artículo 3, disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/9/trans-6-2002> (Accesado el 10 de noviembre de 2014).
- Dehouve, Danièle (2003), "El matrimonio indio frente al matrimonio español (siglo XVI al XVIII)", en David Robichaux (comp.), *El matrimonio en Mesoamérica ayer y hoy: unas miradas antropológicas*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 75-94.
- De la Garza, Mercedes (2003), "El matrimonio, ámbito vital de la mujer Maya", en *Arqueología mexicana*, volumen X, número 60, El ciclo de la vida: las edades del hombre en Mesoamérica, marzo-abril de 2003, pp. 30-37.
- De Murguía y Galardi, José María (1818), *Apuntamientos estadísticos de la provincia de Oaxaca en esta Nueva España*, Edición facsimilar, EDAMEX.
- De Sahagún, Bernardino (2006) *Historia general de las cosas de la nueva España*, México, Porrúa.
- De Val, José, Pérez Martínez, Juan Mario, Ramos Rodríguez, José Manuel (Coords.) (2010), *Voces del sistema de radiodifusoras culturales indigenistas: audiencia y programación en cinco emisoras*, CDI/UNAM.
- Delgado Calderón, Alfredo, (2011), "El fandango como elemento identitario sotaventino durante la revolución y las luchas agrarias", en *Las músicas que nos dieron patria: músicas regionales en las luchas de independencia y*

revolución, México, D.F., CONACULTA/Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, pp. 101- 133.

Dietz, Gunther y Aurora Álvarez (2014), “Reflexividad, interpretación y colaboración en etnografía: un ejemplo desde la antropología de la educación”, en Cristina Oehmichen Bazán (editora), *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*, México, UNAM.

Diskin, Martin (1986), “La economía de la comunidad étnica en Oaxaca”, en Alicia M. Barabas y Miguel A. Bartolomé (coords.), *Etnicidad y pluralismo cultural: la dinámica étnica en Oaxaca*, México, INAH.

Dubar, Claude (2000), *La crisis de las identidades: la interpretación de una mutación*, Barcelona: Bellaterra.

Feld, Steven (2001) “El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli” en Francisco Cruces et al. (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, pp. 331-355.

Fischerman, Diego (2004), *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires, Argentina, Paidós.

Figueras Vallés, Estrella (2003), *Pervirtiendo el orden del santo matrimonio: bigamas en México, siglos XVI-XVII*, Barcelona, España, Universidad de Barcelona.

Flores Mercado, Georgina (2009), *Identidades de viento: música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*, México, Universidad Autónoma del estado de Morelos/Juan Pablos Editor.

Flores Mercado, Georgina y Araceli Martínez Vergara (2013) *Músicos y campesinos. Memoria colectiva de la música y las bandas de viento en Totolapam, Morelos*, Morelos, México, Libertad bajo palabra, ed. /PACMYC.

Flores Dorantes, Felipe y Ruiz Torres, Rafael A. (2015) “Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición”, en Georgina Flores Mercado (coord.), *Bandas de viento en México*, México, INAH, pp. 183-205.

- Franco Pellotier, Víctor M. (2011), *Oralidad y ritual matrimonial entre los amuzgos de Oaxaca*, México, UAM/CIESAS.
- Frith, Simon (2003), "Música e identidad", en Stuart Hall y Paul Du Gay (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*, primera edición, Buenos Aires, Argentina, Amorrortu Editores, pp. 181-213.
- Fuentes Valdivieso, Rocío (1995), *El matrimonio en Juchitán, Oaxaca. Rituales, símbolos e implicaciones sociales*. Tesis de licenciatura en Antropología Social, México, ENAH.
- García de León, Antonio (2009), *Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, primera reimpresión, México, D.F., CONACULTA/Programa de Desarrollo Cultural de Sotavento.
- García de León, Antonio (2008) "Sones compartidos de la tierra", en *Sones compartidos: Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente*, México, CONACULTA.
- García, Dora Elvira (2001), "La construcción comunitaria de la identidad y su posible relación con el multiculturalismo", en *Devenires: revista de filosofía y filosofía de la cultura*, [En línea], año II, núm. 3. Enero de 2001, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, disponible en: <http://filos.umich.mx/portal/publicaciones-2/revista-devenires/5216-2/> [Accesado el 10 de octubre de 2014].
- García, Edgardo L. (2014), "Comunalizar los medios: la palabra de nuestras comunidades", en *Revista Digital Universitaria*, [En línea], Vol. 15, núm. 9, septiembre de 2014, UNAM, disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.15/num9/art67/art67.pdf> (Accesado en noviembre de 2014).
- García López, Patricia y Luengas Pérez, Rubén (2014), "Mixtechno. Tradición, migración y nuevas tecnologías para la música mixteca", en diario de campo. Año 1, número 2, *Los dilemas de la salvaguardia a diez años de la convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, Abril-junio de 2014, INAH, pp. 83-87.

- Giménez Montiel, Gilberto (2002), "Paradigmas de identidad", en Aquiles Chihu Amparam (cord.), *Sociología de la identidad*, México, UAM, pp. 35-62.
- Giménez Montiel, Gilberto (2009), *Identidades sociales*, México, CONACULTA/Instituto Mexiquense de Cultura.
- Giménez Montiel, Gilberto (2014). "La cultura como identidad y la identidad como cultura", [En línea], disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> [Accesado el día 10 de octubre de 2014].
- Ginori Lozano, Salvador (2008), *Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán*, Morelia, Mich. México, SCM.
- Good Eshelman, Catharine (2001), "El ritual y la reproducción de la cultura: ceremonias agrícolas, los muertos y la expresión estética entre los nahuas de Guerrero", en Johanna Broda y Félix, Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritualidad e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE, pp. 239-298.
- Good Eshelman, Catharine (2003), "Relaciones de intercambio en el matrimonio mesoamericano. El caso de los nahuas del alto balsas de Guerrero", en David Robichaux (comp.), *El matrimonio en Mesoamérica ayer y hoy: unas miradas antropológicas*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 157-184.
- Good Eshelman, Catharine y Alonso Bolaños, Marina (2007), "cosmovisiones y mitología. Segunda línea de investigación: documento rector" en Diario de Campo, *El Sahara occidental: el mundo los mira y luego los olvida*, Número 90, enero-febrero, México, CONACULTA/INAH, pp. 16-25.
- Gómez Martínez, Arturo (2009), "El árbol de la vida. Arte, cosmovisión y religiosidad popular de los nahuas de la Huasteca Veracruzana", en Johanna Broda (Coord.) *Religiosidad popular y cosmovisiones indígenas en la historia de México*, México, INAH/ENAH, pp. 109-118.

- Grosfoguel, Ramón (2013), "Para una descolonización epistemológica del paradigma moderno del conocimiento" [En línea], México, CCIICH/UNAM, disponible en: [file:///C:/Users/PBI_567H/Downloads/ramn%20grosfoguel.%20descolonizaci%20n%20pistemologaconocimiento%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/PBI_567H/Downloads/ramn%20grosfoguel.%20descolonizaci%20n%20pistemologaconocimiento%20(1).pdf) [Accesado el día 08 de abril de 2015].
- Hermann Lejarazu, Manuel A. (2006) *Códice Nuttall, Lado 1: la vida de 8 Venado*, en Arqueología mexicana, edición especial códigos, número 23, diciembre de 2006.
- Hermann Lejarazu, Manuel A. (2006) *Códice Nuttall, Lado 2: la historia de Tilantongo y Tezacoalco*, en Arqueología mexicana, edición especial códigos, número 29, diciembre de 2006.
- Hermann Lejarazu, Manuel A. y Libura Krystyna (2007), *La creación del mundo según el códice Vindobonensis*, México, Ediciones Tecolote.
- INEGI (2014), Censo de Población y Vivienda 2010. [En línea]. México, disponible en: <http://www.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?e=20&mun=125&src=487> (Accesado el día 01 de diciembre de 2014).
- Íñiguez, Lupicino (ed.) (2003). *Análisis del discurso: manual para las ciencias sociales*. Barcelona, Editorial UOC.
- Jiménez Cabrera, Vladimir (2006), *Saa Guidxi y sus sones rituales*, Tesis de licenciatura en Etnohistoria, México D.F., ENAH.
- Jurado Barranco, María Eugenia (2005), *Xochipitzahua, flor menudita. Del corazón al altar, música y cantos de los pueblos nahuas. El hablar florido del corazón nahua*, Testimonio Musical de México, número 45, México, INAH.
- Kuthy, Lourdes (2003), "Parentesco y matrimonio en la sociedad tarasca prehispánica", en David Robichaux (comp.), *El matrimonio en Mesoamérica*

ayer y hoy: unas miradas antropológicas, México, Universidad Iberoamericana, pp. 107-134.

Latasa, Pilar (2005), "La celebración del matrimonio en el virreinato peruano: disposiciones sinodales en las archidiócesis de Charcas y Lima (1570-1613)", en I. Arellano, y J.M. Usunáriz (eds.), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Madrid, España, Visor Libros, pp. 237-256.

Las siete partidas de Alfonso X el Sabio. [En línea], disponible en: <http://ficus.pntic.mec.es/jals0026/documentos/textos/7partidas.pdf> [Accesado el día 08 de abril de 2015].

León-Portilla, Miguel (2007), "La música en la literatura náhuatl" en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, número 103, México, CONACULTA/INBA, julio-septiembre, pp. 8-36.

León-Portilla, Miguel (1999), "Universo de flores: la palabra de Mesoamérica", en *Flores*, Artes de México, CONACULTA-INBA, pp. 8-15.

López Austin, Alfredo (2001), "El núcleo duro: la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Fondo de Cultura Económica/CONACULTA, pp. 47-65.

López Austin, Alfredo (1994), *Tamoanchan y Tlalocan*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

Lorente y Fernández, David (2011), *La razzia cósmica: una concepción Nahua sobre el clima. Deidades del agua y graniceros en la sierra de Texcoco*, México, CIESAS/Universidad Iberoamericana.

Matos Moctezuma, Eduardo (2003), "Embarazo, parto y niñez en el México Prehispánico", en *Arqueología mexicana*, volumen X, número 60, *El ciclo de la vida: las edades del hombre en Mesoamérica*, marzo-abril de 2003, pp. 16-21.

- Martínez Ayala, Jorge Amos, (2001), *¡Vamos a fandanguear!... baile de tabla en Huetamo*. Disco compacto, Michoacán: El Colegio de Michoacán, A.C.
- Martínez Ayala, Jorge Amos (Coord.) (2004), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... historia de la música en Michoacán*, México, Morevallado Editores.
- Martí, Josep (1995), "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical", en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, [en línea], núm. 1, artículo 8, disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/15/trans-1-1995> (Accesado el 17 de enero de 2016)].
- Mauss, Marcel (1971). *Sociología y antropología*. Madrid, Tecnos.
- Merriam, Alan P. (2001), "Usos y funciones", en Francisco Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, pp. 275-296.
- Merriam Alan P. (2001) "Definiciones de musicología comparada y etnomusicología: una perspectiva histórica teórica", en Francisco Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, pp. 59-78.
- Mendoza, Vicente T. (1984), *Panorama de la música tradicional de México*, segunda edición, México, D.F., UNAM.
- Myers, Helen P. (2001) "Etnomusicología", en Francisco Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, pp. 19-39.
- Millán, Saúl, y Julieta Valle (coords.) (2003), *La comunidad sin límites: estructura social y organización comunitaria en las regiones indígenas de México*, Vol. I, México, CONACULTA / INAH.
- Molina Enríquez, Gracia y Carmen Lugo Hubp (2009), *Mujeres en la historia, historia de mujeres*, México, Salsipuedes Ediciones.
- Münch Galindo, Guido (2006), *La organización ceremonial de Tehuantepec y Juchitán*, primera reimpresión, México, UNAM-IIA.

- Navarrete Pellicer, Sergio (2003), "Invitación al estudio social e histórico de la música y la danza", en *Desacatos. Revista de Antropología Social, Expresiones y sonidos de los pueblos*, núm. 12, otoño de 2003, CIESAS, pp. 105-112.
- Navarrete Pellicer, Sergio (2013), "Etnografías de las culturas musicales de Oaxaca: Diversidad y educación musical sustentables". CONACYT-gobierno del Estado de Oaxaca, disponible en <http://ritualsonoro.org/ecmo/wp-content/uploads/2013/04/Diagn%C3%B3stico-y-recomendaciones-ECMO.pdf> [Accesado el 24 de noviembre de 2013].
- Navarrete Pellicer Sergio (2013), "Etnografía de las culturas musicales en Oaxaca", en revista *El Jolgorio cultural, músicas. enclaves y horizontes* [en línea], N° 57, enero de 2013, Oaxaca, México, disponible en http://issuu.com/eljolgorio/docs/el_jolgorio_cultural_57 [Accesado el 25 de noviembre de 2013].
- Noguez, Xavier (2006), "Códice vindobonensis num. 1", en *Arqueología Mexicana*, volumen XIV, número 81, *Rutas y caminos del México prehispánico*, pp. 78-79.
- Ochoa Serrano, Álvaro (2011), *Afrodescendientes: (sobre piel canela)*, Segunda ed. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán A.C.
- O'Gorman, Edmundo (1989), *El libro perdido: ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de fray Toribio Motolinía*, México, D.F. CONACULTA.
- Olmos Aguilera, Miguel (2003), "La etnomusicología y el noreste de México", en *Desacatos. Revista de Antropología Social, Expresiones y sonidos de los pueblos*, núm. 12, otoño de 2003, CIESAS, pp. 45-61.
- Paraíso, Raquel (2014), "Recontextualización de tradiciones alrededor de la tarima", en Benjamín Muratalla (coord.), *Cuando vayas al fandango. Fiesta y comunidad en México*, Vol. I, Testimonio Musical de México 62, México, INAH, pp. 37-68.

- Pelinski, Ramón (2000), *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, España, Akal/Musicología.
- Pelinski, Ramón (1998), “¿Qué es etnomusicología?” en revista en Dialnet, Actas del tercer congreso de la sociedad ibérica de etnomusicología: Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de mayo de 1997. [En línea], España, Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Universidad de la Rioja, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=4338> [Accesado el día 20 de febrero de 2016].
- Pérez Fernández, Rolando A. (2011), “Notas entorno al origen Kimbundu de la voz fandango”, en Daniel Gutiérrez Rojas (coord.) *Expresiones musicales del occidente de México*, Morelia, Mich., México, Morevallado Editores.
- Qureshi, Regula B. (1987), “Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis”, en *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 1, Invierno de 1987, pp. 56-86.
- Ragon, Pierre (2003), “Teología del matrimonio, derecho canónico y prácticas misioneras en el México del siglo XVI”, en David Robichaux (comp.), *El matrimonio en Mesoamérica ayer y hoy: unas miradas antropológicas*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 55-74.
- Revilla López, Ulises (2006), “La chilena transnacional”, en Federico Besserer y Michael Kearney (eds.) *San Juan Mixtepec: una comunidad transnacional ante el poder clasificador y filtrador de las fronteras*, México, UAM/Juan Pablos, pp. 137-281.
- Reygadas, Luis (2014), “Todos somos etnógrafos. Igualdad y poder en la construcción del conocimiento antropológico”, en Cristina Oehmichen Bazán (editora), *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*, México, UNAM.
- Ruiz Rodríguez, Carlos (2004), *Versos, música y baile de artesa de la costa chica: San Nicolás, Guerrero y el Ciruelo, Oaxaca*, México, El Colegio de México.

- Ruiz Rodríguez, Carlos (2011), "Reflexiones en torno a la etnomusicología y el patrimonio musical de México", en *Diario de campo, Nueva Época*, núm. 5, *Patrimonio musical de México: música y fandango*, Julio-septiembre de 2011, INAH, pp. 30-34.
- Ruiz Rodríguez, Carlos (2013), "Del fandango al baile de artesa. Declive, resurgimiento y sobrevivencia de una tradición musical de la Costa Chica", en Amparo Sevilla Villalobos (editora) *El fandango y sus variantes: III coloquio de música de guerrero*, México D.F., INAH, pp. 249-266.
- Ruiz Rodríguez, Carlos (2014), "El crisol fandanguero: consideraciones acerca de una ocasión celebrativa colectiva", en Benjamín Muratalla (coord.), *Cuando vayas al fandango. Fiesta y comunidad en México*, Vol. I, Testimonio Musical de México 62, México, INAH, pp. 11-36.
- Ruiz Rodríguez, Carlos (2015), "Reflexiones sobre la historia de la etnomusicología en México" en *Colección de conferencias magistrales Beatriz Barba de Piña Chan*, núm. 3, septiembre de 2015, INAH/DEAS.
- Ruiz Torres, Rafael A, (2013), "El fandango en España y América", en Amparo Sevilla Villalobos (editora), *El fandango y sus variantes: III coloquio de música de guerrero*, México D.F., INAH, pp. 19-53.
- Saldívar, Gabriel (1934), *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México.
- Santamarina, Cristina y José M. Marinas (1999), "Historias de vida e historia oral", en Juan Manuel Delgado y Juan Gutiérrez (coords.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, tercera reimpresión, Madrid, España, Editorial Síntesis, pp. 257- 285.
- Sánchez Santiago, Gonzalo A. (2009), "Figurillas y aerófonos de cerámica de cerro de las minas", en *Arqueología oaxaqueña 2*, Oaxaca, México, INAH-Oaxaca.

- Sevilla Villalobos, Amparo (2013), "El fandango ayer y hoy" en Amparo Sevilla Villalobos (editora), *El fandango y sus variantes: III coloquio de música de guerrero*, México D.F., INAH, pp. 9-18.
- Sevilla Villalobos, Amparo (1983), *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*, México, Premia Editora/DGCP.
- Silvestri, Adriana y Blanck, Guillermo (1993) *Bajtín y Vigotsky: la organización semiótica de la conciencia*, Barcelona, Anthropos.
- Simonett, Helena (2006), "Los gallos valientes: Examining violence in mexican popular music, en TRANS-Revista Transcultural de Música [En línea] no. 10 (artículo 36), SIBE, disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/149/los-gallos-valientes-examining-violence-in-mexican-popular-music> [Accesado el 11 de febrero de 2015].
- Suess, Paulo (Organizador) (1992), *La conquista espiritual de la América española: 200 documentos - siglos XVI*, [En línea]. Quito, Ecuador, Abya-Yala, disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=g1HmfGCvktUC&pg=PA138&lpg=PA138&dq=bula+Altitud+divini+consilii&source=bl&ots=YCxdFbURYU&sig=svgkVsJNJvYbx-vQB9kJKC93xbM&hl=es-419&sa=X&ei=W6sRVdikNoarggTNqYPoBg&ved=0CEoQ6AEwCA#v=onepage&q=bula%20Altitud%20divini%20consilii&f=false> [Accesado el 15 de marzo de 2015].
- Taylor, Charles (1996), "Identidad y reconocimiento", en Revista internacional de filosofía política [En línea] no. 7, Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, disponible en: <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:filopoli-1996-numero7/demo:Collection/view> [Accesado el 10 de octubre de 2014].
- Tello, Aurelio (2013), "La música en los centros parroquiales", en *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, primera ed. México, D.F., CONACYT /CIESAS, pp. 133-174.

- Thompson, John B. (1998), *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Thompson, John B. (2000), *Ideología y cultura moderna: teoría crítica social en la era de comunicación de masas*. México, UAM.
- Tudela, José (2012), *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán (1541)*, Reproducción facsímil del Ms. c. IV.5. de El Escorial, Morelia, Mich., México, Morevallado Editores/Balsal Editores, S.A.
- Usunáriz, Jesús M. (2005), "El matrimonio como ejercicio de libertad en la España del siglo de oro", en I. Arellano, y J.M. Usunáriz (eds.), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Madrid, España, Visor Libros, pp.167- 186.
- Vera Ramírez, Alfonso (2000), *Reseña histórica del distrito de Yautepec, San Carlos Yautepec Oaxaca*, Manuscrito no publicado.
- Victoria Martínez, César (2012) *Las bandas de música en San Carlos Yautepec, Oaxaca: origen y tradición (1920 - 1992)*, Tesis de licenciatura en Educación Musical, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Villoro, Luis (2012), *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: El Colegio Nacional, 2012.
- Wetherell, Margaret y Potter, Jonathan (1996), "El análisis del discurso y la identificación de los repertorios interpretativos", en Ángel Gordon y José Linaza (eds.). *Psicologías, discursos y poder*. Madrid, Visor, pp. 63-77.
- Yúdice, George (2007), *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa.
- Zertuche Muñoz, Fernando (2011), *El proceso liberal y las Leyes de la Reforma*, México, Instituto Nacional de Estudios de las Revoluciones/SEP.

Entrevistas

Adolfo Jarquín Osorio, edad: 88 años, ocupación: albañil y músico, San Carlos Yautepec, Oaxaca, enero de 2014 y enero de 2015.

Alejandro López de la Rosa, edad: 66 años, ocupación: campesino y músico, San Francisco Guichina Yautepec, Oaxaca, diciembre de 2013.

Bernarda Trinidad Jiménez, edad: 70 años, ocupación: ama de casa, San Carlos Yautepec, Oaxaca, enero de 2015.

Domitila Pérez Ríos, edad: 56 años, ocupación: ama de casa, San Carlos Yautepec, Oaxaca, diciembre de 2014.

Elidia Luis López, edad: 25 años, ocupación: ama de casa, San Carlos Yautepec, Oaxaca, enero de 2015.

Emiliano Gerónimo Garnica Rosales, edad: 69 años, ocupación: campesino y actual síndico municipal, San Carlos Yautepec, Oaxaca, diciembre de 2014.

Epigmenio Garnica, edad: 71 años, ocupación: campesino y versador, San Carlos Yautepec, Oaxaca, noviembre de 2014 y diciembre de 2015.

Raymundo Sosa Robles, edad: 30 años, ocupación: campesino, músico y actual regidor de educación, San Carlos Yautepec, Oaxaca, diciembre de 2014.

Salvador López Magno, edad: 32 años, ocupación: profesor de educación inicial, San Carlos Yautepec, Oaxaca, enero de 2015.

Tomasa Peralta Rosales, edad: 77 años, ocupación: profesora jubilada, San Carlos Yautepec, Oaxaca, noviembre de 2014.

Grupo de discusión

Omar Gallegos Vázquez, edad: 13 años, ocupación: estudiante y músico, San Carlos Yautepec, Oaxaca, diciembre de 2014.

Juan Carlos Aguilar Pacheco, edad: 14 años, ocupación: estudiante y músico, San Carlos Yautepec, Oaxaca, diciembre de 2014.

Carlos Kevin García Zarate, edad: 15 años ocupación: estudiante y músico, San Carlos Yautepec, Oaxaca, diciembre de 2014.

Conversaciones

Alfonsa Martínez Trinidad, edad: 54 años, ocupación: ama de casa, San Carlos Yautepec Oaxaca, diciembre de 2015.

Juana Martínez Fabián, edad: 58 años, ocupación: ama de casa, Ciudad de México, marzo de 2015.

Vladimir Jiménez Cabrera, ocupación: músico y etnohistoriador, Ciudad de México, febrero de 2015.