



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

**Sonido, emoción y sociedad: etnografía de
los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en
una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).**

TESIS
que para obtener el título de
LICENCIADA EN ETNOMUSICOLOGÍA

presenta:
IRIS IVET GARCÍA CASTILLO

Director de tesis:
ROBERTO CAMPOS VELÁZQUEZ

Ciudad de México, 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Sonido, emoción y sociedad

Etnografía de los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Iris Ivet García Castillo

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Música, Etnomusicología

*A Dios, siempre y eternamente.
A mi madre, mi eterna flor.*

Agradecimientos

Dios, eternas gracias por este logro y los que vienen. Agradezco tu promesa de amor consolidada. Gracias por tanto y por todo.

A mi familia: Mamá, eternas gracias por el amor infinito y único, por el impulso y darme siempre lo mejor de lo mejor y más; gracias por este milagro de caminar juntas. Papá, gracias por enseñarme a trascender y ayudarme a ser fuerte y libre. Mi amor incondicional y respeto a ustedes.

Hermanitos, gracias por la dicha de hacerme hermana y por nuestros lazos compartidos. Gracias también a ti querida Diana[†] que me has enseñado a amar tanto la vida...

Abuelita Gloria y abuelito Salo[†], por su amor, cuidado y entrega, gracias. Abuelita Oliva y abuelito “Chicho”, por su calidez, el cariño y los buenos momentos, gracias. A los cuatro les agradezco por hacerme sentir muy querida.

Tío Marce, gracias por su carisma, ánimos, palabras y por ser un maravilloso ángel. Mi gratitud y cariño siempre.

A mi fraternidad: Queridas compañeras, estoy muy agradecida con ustedes por sus experiencias compartidas, el impulso y su amor honesto, la guía y corrección. Gracias por ayudarme a conocerme y enseñarme a creer profundamente. Estamos mano con mano.

A mi Casa Hogar “Concepción Galindo”: Estimado Patronato de la Asociación Privada para la Defensa de la Mujer, IAP., gracias por tanto apoyo y compromiso inmedibles, así como por creer en mis convicciones y metas. También a ustedes madres (Minerva, Soledad, Albina, Ana Delia, Rosa I., Inés, Teodora, Karina, Delia) y compañeras de la casa, gracias por el acompañamiento y crecimiento. Gracias Ana Ceci, Xime, Dani, Carmen, por su amistad.

Al Programa Universitario Diversidad Cultural e Interculturalidad: Gracias por ayudarme a concluir mis estudios a través del Sistema de Becas para Estudiantes Indígenas. También, Mtra. Evangelina Mendizábal y a ustedes, Fabián, Jime y Ale, gracias por sus atenciones.

A mí querida UNAM: Gracias por las experiencias, aprendizajes, retos y oportunidades.

A mi Facultad de Música: Gracias por este caminar de enseñanzas, sonidos y silencios.

A mis maestros de etnomusicología: Roberto Campos, Carlos Ruiz, Rolando Pérez, Marina Alonso, Gonzalo Camacho, Alejandra Cragolini, Lizette Alegre, Camilo Camacho, Daniel Gutiérrez, Mauricio González, Rodrigo Hernández, muchas gracias por

darle siempre lo mejor. Les agradezco su entrega, pasión, esfuerzo y compromiso, su ejemplo y motivación, gracias por inspirarme.

A mis maestros de música: Mtro. Alberto Ruiz Ascencio, gracias siempre por los retos reconfortantes, por el impulso y ayudarme a “sacar la casta”. Mtro. Esteban Palafox gracias por las enseñanzas, la amistad y los recitales inolvidables.

A mi asesor: Roberto, gracias por tu inagotable generosidad de tiempo, conocimientos, valores, experiencia y motivación de siempre, por tu enorme paciencia y comprensión. Muchas gracias por impulsarme para crecer más y por enseñarme a creer en mí, en todo lo que puedo hacer. Gracias por los retos y por enseñarme a pescar...

A mis sinodales: Roberto Campos, Gonzalo Camacho, Alan Granados, Carlos Ruiz, Alejandra Cragolini, sinceramente gracias a todos por su apoyo incondicional, tiempo valioso, lectura, comentarios, experiencia y orientación. Gracias por su escucha, acompañamiento y por ayudarme a mejorar.

A todos ustedes, mis maestros, gracias por formarme, ayudarme a crecer, estar mano con mano conmigo. Gracias por su legado y dejar huella en mí.

A todos mis amigos de la Facultad: gracias por su cariño y amistad, saben que es recíproco. Sin duda, gracias Juan C. León, Jonhy Ramírez, Richi González, Isaac Maya, Erandi Torres, Adriana Cervantes, David Gallegos, Carlos Zamora, por su gran amistad. Gracias sinceras también Eunice, Karla, Diego, David, Donovan, Rubén, Rafa, Miguel, por nuestro caminar juntos. También, gracias Juan L., Ceci M., Anelli C., Eduardo C., Vivi S., por su ayuda, complicidad y compromiso en trabajo de campo. Sigamos haciendo camino, sonido y eco...

A los habitantes de San Bartolo Coyotepec: gracias por nuestras raíces, valores y costumbres compartidas, así como por sus colaboraciones valiosas en este trabajo. También, hermandad del Santo Entierro de Cristo (2012-2018), hermandad de la Virgen de la Soledad (2013-2018), autoridades municipales (2014-2018), juntas vecinales (2014-2018), mayordomos de la Semana Santa (2012-2018), Padre José Rentería y músicos del pueblo, gracias profundas por su invaluable y sincera ayuda.

¡Gracias a todos por hacer esto posible!

Índice

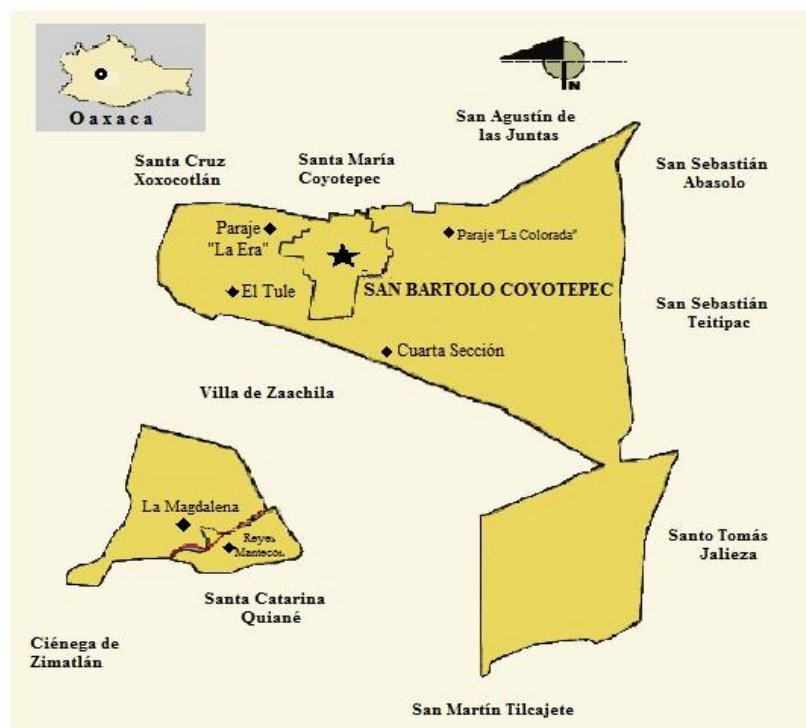
Introducción	01
San Bartolo Coyotepec: la tierra del barro negro.....	01
El cabildo.....	02
Asamblea, tequio y sistema de cargos.....	03
La guelaguetza.....	04
El catolicismo comunitario y el calendario festivo.....	05
Planteamiento del problema.....	09
Estado de la cuestión.....	10
Mi propia investigación.....	16
Mi relación con el objeto de estudio.....	18
Capítulo 1. La Semana Santa como proceso ritual	19
1.1 Rito y proceso ritual.....	19
1.2 Tiempos o fases.....	22
1.3 Los actores.....	25
1.4 Rito y emoción.....	30
1.5 Rito y cohesión social.....	33
Conclusiones.....	38
Capítulo 2. Música y signos acústicos no verbales	39
2.1 Un sistema comunicativo sonoro.....	42
2.2 Cantos religiosos.....	43
2.3 “Música sacra”: la banda de alientos-metales.....	49
2.4 Tambores, clarín y matracas.....	55
2.5 Otros signos acústicos no verbales.....	76
Conclusiones.....	83
Capítulo 3. Una etnografía sonora del proceso ritual	85
3.1 Consideraciones teóricas sobre la experiencia de escucha.....	85
3.2 Domingo de Ramos: “Viva Cristo Rey”.....	89
3.3 Lunes Santo: anuncio de la Pasión con tambor y clarín.....	93
3.4 Martes Santo.....	101
3.5 Miércoles Santo: “ahumación” del monumento. Silencio, tambor y “música sacra”.....	102
3.6 Jueves Santo, el lavatorio de pies. “Música sacra”, tambores y matracas: los “judíos” toman el poder.....	107
3.7 Entrega de bastones de mando.....	111

3.8 Viernes santo: tormento y muerte de Cristo. “Música sacra”, tambores y matracas.....	116
3.9 Sábado de gloria: la resurrección de Cristo. El fuego nuevo.....	129
3.10 Domingo de resurrección. El “encuentro de resurrección”.....	131
Conclusión.....	133
Capítulo 4. Sonido, emoción y sociedad.....	135
4.1 Sobre la expresión emocional controlada como un recurso social.....	135
4.2 Tristeza, alegría.....	139
4.3 Sanción, penitencia e institución de valores sociales.....	148
4.4 Devoción y pertenencia social.....	153
Conclusiones.....	156
Conclusiones generales.....	157
Bibliografía.....	161
Entrevistas.....	168

Introducción

San Bartolo Coyotepec: la tierra del barro negro

En tiempos prehispánicos San Bartolo Coyotepec (del náhuatl “coyotl”, coyotes, y “tepetl”, lugar) fue conocido como Zaapeche (“tierra de muchos jaguares”). San Bartolo es un municipio zapoteco ubicado en la región de los Valles Centrales en el estado de Oaxaca, México; la comunidad de San Bartolo es cabecera municipal. Se localiza a 12 km de la capital y colinda con los municipios de Santa María Coyotepec, San Sebastián Teitipac, Santo Tomás Jalieza y Villa de Zaachila (ver mapa).



Mapa. San Bartolo Coyotepec y comunidades colindantes. Fuente: Prontuario de información geográfica municipal de los Estados Unidos Mexicanos. Clave geoestadística: 20115. (Editado).

De acuerdo al Censo de Población y Vivienda del 2010 del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) San Bartolo cuenta con un total de 8,684 habitantes.¹ Está conformado por 15 localidades, contando la cabecera, en la que habitan un total de 3,981 personas.

¹ <http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/LocdeMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=20&mun=115> [Fecha de consulta: 17 de agosto 2018].

Su territorio se constituye de superficies planas con lomeríos suaves y sus habitantes cultivan maíz, frijol y calabaza, principalmente, y se dedican a la crianza de toros, vacas, chivos y borregos. Aunque estas actividades son económicamente importantes para muchos san bartolenses, la principal actividad económica del lugar es la venta de artesanías de barro negro, elaboradas localmente.

Cerca del 60% de la población se dedica a esta labor y lo más común es que se trabaje en talleres familiares propios. La alfarería de barro negro es un oficio ancestral que las familias transmiten de generación en generación. Si bien prevalecen diseños tradicionales, con el tiempo los artesanos han modificado el tratamiento del barro para innovar los diseños de sus piezas.

En San Bartolo la venta de artesanías al turismo es una actividad que dinamiza la economía local, pero sólo durante ciertos periodos del año.² Fuera de los meses con mayores ventas predomina la escasez, lo que ha ocasionado que las nuevas generaciones ya no trabajen el barro negro, y más bien opten por emplearse en el sector terciario de la economía de la capital del estado.

Las administraciones municipales han intentado contrarrestar esta tendencia realizando ferias artesanales y eventos culturales para atraer al turismo, promoviendo la participación de los alfareros locales en concursos estatales y nacionales, impulsando su trabajo en el Museo Estatal de Arte Popular de Oaxaca (por cierto, con sede en San Bartolo Coyotepec) y realizando exhibiciones en vivo de la realización de figuras de barro negro. A pesar de los cambios en la vida socioeconómica, la venta de artesanías producidas con barro negro sigue siendo la principal fuente de ingresos económicos para la mayoría de la población.

El cabildo

A San Bartolo lo gobiernan dos alcaldes constitucionales y un ayuntamiento municipal, este último integrado por presidente, síndico, tesorero, secretario y ocho regidores. Todos ellos gobiernan en el pueblo conforme a la Constitución Política del Estado de Oaxaca y al

² Los meses donde hay más ingresos por las ventas de artesanía a los turistas son en marzo, por la Semana Santa; junio por las vacaciones de verano; julio por la *Guelaguetza* y en menor proporción, diciembre, también por las vacaciones.

sistema de “usos y costumbres”, sistema que es avalado por la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos conforme al artículo 2.³

El sistema de “usos y costumbres” define al conjunto de normas y acuerdos locales de toda índole (político, social, religioso, cultural, etc.) establecidos por los propios habitantes y sin mediación de partidos políticos. Como lo testifica uno de los habitantes de San Bartolo, los usos “son la manera de cómo hacemos las cosas y las costumbres es cómo las estamos repitiendo constantemente” (Carlomagno P., comunicación personal, 02 de abril 2013). Además, esta forma de autogobierno está enraizada no sólo en San Bartolo sino en la mayoría de los municipios del estado de Oaxaca.

Asamblea, tequio y sistema de cargos

Además, el gobierno del municipio se instrumentaliza mediante otras instituciones: la Asamblea General Comunitaria, el Tequio y el Sistema de Cargos. Éstas constituyen líneas de participación social y las personas de la localidad son reconocidas como miembros de la misma en la medida en que participen en cada una de éstas. Quienes forman parte de estas instituciones y cumplen con una trayectoria de cargos cumplidos, siendo o no nativos del lugar, son respetados como ciudadanos de San Bartolo.

La asamblea popular es el espacio en que se discuten y resuelven los problemas colectivos; es presidida por el cabildo entero. El tequio, por su parte, define a las faenas colectivas realizadas para optimizar los espacios comunitarios (limpieza del panteón municipal y áreas verdes, por ejemplo), y el mejoramiento de los servicios públicos. Aquí los participantes no reciben retribución monetaria alguna, aunque el cumplimiento de ellas les otorga el derecho de recibir el apoyo de otros servidores, como de la autoridad municipal y los policías locales. Esta institución fomenta por lo tanto el intercambio de servicios y la solidaridad entre iguales.

El sistema de cargos es un sistema cívico-religioso que se construye en torno al culto a los santos católicos. La participación en la línea religiosa, como mayordomo celebrante de las imágenes católicas, abre el camino para la participación en el cabildo municipal. El sistema es escalafonario y en él se participa por voluntad propia, por

³ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Última reforma publicada en el Diario Oficial de la Federación el 27 de agosto de 2018. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_270818.pdf [Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2018]

nombramiento de las autoridades en turno o por invitación, como en el caso de las hermandades religiosas, donde los dirigentes suelen invitar a ciertos pobladores a afiliarse al grupo religioso.

La línea cívica del sistema contempla a los alcaldes constitucionales, los regidores, comités, comisarios de bienes comunales, comisarios de bienes ejidales y policía local; la línea religiosa a los mayordomos, hermandades, junta vecinal y sacristanes. Comúnmente todos estos servidores participan en festividades específicas de la población y de diferentes maneras. En Semana Santa la mayoría de estos se involucra en los actos rituales propios de estos días.⁴

Mediante la participación en el sistema de cargos cívico-religioso las personas ganan reconocimiento social. Para ascender a los puestos más prestigiosos éstas deben ser mayores de edad, haber desempeñado cargos anteriores, tener una conducta moral ejemplar, una amplia trayectoria y experiencia en los servicios comunitarios, y contar con solvencia económica para aceptar una mayordomía y costear la fiesta de uno de los santos católicos.

Cada 6 de enero en el municipio de San Bartolo se reúnen todos los integrantes del sistema de cargos. Públicamente le expresan a las autoridades municipales su disposición a servir un año más. Mayordomos, hermandades y comités comparten alimentos y bebidas; hay festejo, música y baile. Este evento es conocido como “parabienes” y es una celebración que evidentemente fortalece las relaciones sociales.

La guelaguetza

Una importante institución socioeconómica, de origen prehispánico, es la *guelaguetza*.⁵ Esta promueve el intercambio, en especie y/o en servicios, entre los san bartolenses y con motivo de la realización de festividades civiles o religiosas. Mediante la *guelaguetza* se promueve la solidaridad y ésta tiene el carácter de ida y vuelta. Es una forma de patrocinio local que algunos pobladores solicitan a sus allegados con el fin de solventar los gastos que se desprenden de la realización de una fiesta, sobre todo en honor a un santo católico.

⁴ La excepción es la autoridad agraria, los integrantes de los bienes comunales y ejidales. Pero estos comisarios agrarios suelen involucrarse en la celebración de la Semana Santa como parte de la feligresía y no en calidad de autoridades. Por otro lado, el sacerdote y los acólitos no tienen un nombramiento reconocido por la autoridad municipal pero cumplen funciones importantes en los oficios litúrgicos de la Semana.

⁵ Como en este ejemplo, las letras itálicas en este texto referirán a palabras procedentes de otras lenguas distintas al español.

Así, una persona puede solicitar a familiares y vecinos cantidades específicas de pan, carne, tortillas, etc., necesarias para costear la festividad del santo. Pero cuando uno de sus patrocinadores tiene un “compromiso” y le corresponde solventar los gastos de su fiesta, la primera persona debe entonces retornar el apoyo recibido.

Pero la *guelaguetza* también es un servicio voluntario que las personas prestan a quienes hacen fiestas. Hacer el aseo, preparar alimentos, distribuirlos, etc. son algunos de los servicios prestados que también tienen carácter de ida y vuelta. De esta forma la *guelaguetza* es una especie de trueque en servicio o especie, mediante el cual se solventan las fiestas religiosas y se construyen lazos sociales.

El catolicismo comunitario y el calendario festivo

En el proceso de cristianización la imposición del complejo de creencias y prácticas religiosas consagradas a vírgenes y santos católicos, sin duda fue una experiencia turbulenta para las poblaciones originarias. Las prácticas religiosas de éstas últimas se vieron fracturadas por la implantación de la concepción foránea de lo sagrado. No obstante, las creencias de los indígenas siguieron apegadas a su religiosidad nativa, es decir, al culto y veneración a sus deidades asociadas a las fuerzas de la naturaleza.

Debido a este proceso de aculturación religiosa las comunidades indígenas fueron creando versiones de las festividades católicas impuestas, efectuando así sus propios complejos rituales. En México, las órdenes mendicantes que se encargaron de cristianizar a las sociedades originarias fueron los franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas.⁶ En San Bartolo Coyotepec, fueron los dominicos quienes iniciaron el proceso de evangelización. Bajo su influencia se edificó el actual templo católico, que data del siglo XVI.

La primera expedición española a la ciudad de Oaxaca arribó en noviembre de 1521 bajo el mando de Francisco de Orozco (Ruiz, 2011: 64); este mismo año comenzó la conquista militar de la ciudad. Como menciona Ruiz Medrano:

Con la conquista española los zapotecos sufrieron el mismo fin que el resto de los pueblos mesoamericanos, la población fue diezmada por las enfermedades, los pueblos pasaron a formar parte de una encomienda en

⁶ Ryszard Rodys data la llegada de dichas órdenes mendicantes a México de la siguiente manera: los primeros franciscanos arribaron en 1523, los dominicos en 1526, los agustinos en 1523 y los jesuitas en 1572. Además, menciona que los primeros evangelizadores llegaron a Oaxaca en 1528, entrando por la región de la Mixteca (Rodys, 2015: 11).

manos de un conquistador o poblador español, los indios campesinos y artesanos debieron tributar a su encomendero o al rey español, según si eran un pueblo en encomienda o en corregimiento (creados a partir de 1531) (Ruiz, 2011: 63-64)

San Bartolo, no fue la excepción. Tras la conquista de Oaxaca llegó a lo que hoy conocemos como San Bartolo uno de los soldados de Hernán Cortés de nombre Bartolomé Sánchez, quien posteriormente sería encomendero del lugar. En San Bartolo la memoria colectiva nos dice que fue Bartolomé quien trajo consigo una imagen de bulto de San Bartolomé apóstol y desde entonces este santo se convirtió en el patrono del pueblo. Por esta razón el lugar fue nombrado finalmente como San Bartolo Coyotepec, también en honor a dicho personaje. En Coyotepec como en otros asentamientos indígenas de Oaxaca, la veneración a las imágenes religiosas europeas fue una táctica de evangelización para convertir a los nativos al cristianismo.

En teoría, cerca del 80% de la comunidad de San Bartolo profesa hoy día el catolicismo; pero en la práctica, los san bartolenses a lo largo del tiempo han ido forjando sus propias experiencias de lo sagrado y sus formas de vincularse con lo divino, cultivando así un catolicismo comunitario, una religiosidad local que difiere del catolicismo ortodoxo heredado de los españoles.⁷

El catolicismo comunitario es un corpus de representaciones y acciones religiosas orientadas por los dogmas de la fe cristiana de herencia hispana, como por creencias y prácticas religiosas de raigambre indígena. Como muestra de este sincretismo religioso, en San Bartolo se practica el ritual “de rogación”⁸, realizado a principios del mes de mayo. La finalidad de dicho ritual es: 1) solicitar a Dios, a través de San Bartolomé Apóstol, las lluvias para las siembras; 2) alimentar a la “madre tierra” con ofrendas como chocolate, mole y mezcal; 3) alimentar al *nahual*, guardián de las áreas verdes circundantes a San Bartolo, según los pobladores.

⁷ Conforme al Censo de Población y Vivienda 2005 realizado por el INEGI, el 86.48% de los san bartolenses profesa la religión católica [<https://mexico.pueblosamerica.com/oaxaca/san-bartolo-coyotepec/>]. Por otro lado, el Censo de Población y Vivienda 2010, efectuado por el mismo instituto, constata que 7,138 habitantes profesan la religión católica y 986 pobladores las religiones protestante y evangélica. [<http://www.beta.inegi.org.mx/app/tmp/scitel/consultas/index#>] [Fechas de consulta: 17 de agosto y 4 de septiembre de 2018, respectivamente].

⁸ De aquí en adelante, las palabras entrecomilladas aludirán a alocuciones locales. No obstante, cabe aclarar que también se han usado para enfatizar nombres de piezas religiosas propias de este tiempo de la Semana Santa.

El calendario festivo promovido por el catolicismo comunitario⁹ organiza celebraciones de santos y vírgenes católicos, concebidos por los san bartolenses como intercesores ante lo sagrado. De este calendario se desprenden dos fiestas patronales importantes, la de San Bartolomé Apóstol (24 de agosto) y la de la Virgen de la Candelaria (2 de febrero), por cierto, patrona de los artesanos. De ahí siguen otras festividades como la de Cuaresma, Semana Santa, Navidad, mayordomías como la de San Pedro Apóstol y la virgen de la Soledad. Este anuario claramente se articula con el calendario agrícola, fundamentalmente con los periodos de lluvias y secas. Por otro lado, dentro del calendario ceremonial hay un periodo temporal mayormente concebido como sagrado; este periodo precisamente corresponde a la Semana Santa¹⁰ (Ver cuadro 1)

⁹ Lo que en este escrito se ha presentado como catolicismo comunitario, Félix Báez lo nombra como catolicismo popular (Báez 2011) –contrapuesto además a catolicismo hegemónico-. La razón de sugerir una categoría diferente (“catolicismo comunitario”) es, enfatizar las formas de organización comunitarias de San Bartolo, involucradas sin duda alguna, en la práctica de las representaciones y acciones religiosas locales.

¹⁰ Respecto a lo sagrado, como bien refiere Herrenschildt (2008 [1991]: 629), “en todo el mundo y en todas las épocas, los hombres habrían establecido una distinción radical entre dos campos: el de lo *sagrado* -o de la relación humana con la trascendencia- y el de lo *profano* -o de la relación inmanente de los hombres entre sí—; mentes tan diferentes como E. Durkheim o M. Mauss, R. Otto y M. Eliade están de acuerdo en este punto”. Es en este sentido que los san bartolenses entienden lo sagrado, como la relación solemne y respetuosa que tienen ellos con alguna fuerza o ser superior a sí mismos, es decir, con el Dios cristiano, los santos católicos, los seres sobrenaturales como el nagual y la muerte. A esta concepción local puede añadirse lo que expresa Caillois (2004:12): “Lo sagrado pertenece como una propiedad estable o efímera a ciertas cosas (los instrumentos del culto), a ciertos seres (el rey, el sacerdote), a ciertos lugares (el templo, la iglesia, el sagrario), a determinados tiempos (el domingo, el día de Pascua, el de Navidad, etc.)”. Respecto al tiempo ver Caillois (2004): tiempo sagrado o extraordinario y tiempo ordinario o profano; y Eliade (1981): tiempo sagrado o el tiempo de las fiestas y tiempo profano.

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Cuadro 1.- Calendario festivo local y etapas del año litúrgico católico.

Año litúrgico	Festividad	Imagen religiosa involucrada:	Hermandades involucradas y autoridades (si es el caso):
	-08 de diciembre: <i>Virgen de Juquila</i> (Mayordomía)	-Virgen de Juquila	-De la Virgen de Juquila
Adviento	-12 de diciembre: <i>Virgen de Guadalupe</i> (Mayordomía)	-Virgen de Guadalupe	-De la Virgen de Guadalupe
	-16-24 de diciembre: <i>Posadas</i> (Misas, rezo-posada)	-Santos peregrinos (José y María)	-Del Niño Dios
	-18 de diciembre: <i>Virgen de la Soledad</i> (Mayordomía)	-Virgen de la Soledad	-De la Virgen de la Soledad
Navidad	-24 de diciembre: <i>Noche buena</i> ; 25 de diciembre: <i>Navidad</i> ; 31 dic-01 ene: <i>Año Nuevo</i> (Mayordomía del Niño Dios, del 24 de dic. al 01 de ene.)	-Niño Dios	-Del Niño Dios
	-02 de enero: <i>Dulce nombre de Jesús</i> (Mayordomía)	-(Alcancia de la imagen del Jesús Nazareno sin su cruz)	-Del Santo Entierro de Cristo o del Entierro.
	-06 de enero: <i>Epifanía</i> (Misa)	-Niño Dios	-Del Niño Dios
T. Ord.	→ El sábado más cercano al 02 de feb y que le antecede: <i>Misa "de la mina"</i>	→ Virgen de la Candelaria	→ De la Virgen de la Candelaria
	-31 enero-02 de febrero: <i>Virgen de la Candelaria</i> (Fiesta patronal)	-Virgen de la Candelaria	-De la Virgen de la Candelaria
	-19 de marzo: <i>San José</i> (Mayordomía)	-San José (esposo de María)	-Del Niño Dios
Cuaresma	-(Febrero o marzo) <i>Cuaresma</i> (Viacrucis, rosarios)	-Jesús Nazareno y virgen de la Soledad	-Del Santo Entierro de Cristo y de la Virgen de la Soledad.
	-1er jueves de Cuaresma (Mayordomía)	-(Alcancia con la imagen del Jesús Nazareno con su cruz a cuestras)	-Del Santo Entierro de Cristo
Semana Santa	-(Marzo o abril) SEMANA SANTA (Mayordomía)	-Jesús Nazareno, Santo Entierro de Cristo, La Dolorosa, Virgen de la Soledad, Sn Pedro Apóstol, Sn Pablo Apóstol, María Magdalena, La Resurrección.	-Todas las hermandades de la población.
	-Domingo de Ramos (Mayordomía)	-San Salvador	-1er alcalde constitucional y H. del Sto. Entierro de Cristo.
Pascua	-(Mayo o junio) <i>Pentecostés</i> (Misas)	-Respectivas imágenes de las hermandades que participan en las misas	-Algunas hermandades de la población.
	→01 de mayo, <i>misá "de rogación"</i> (en el "palenque")	→San Bartolomé Apóstol	→H. de San Bartolomé Apóstol o de San Bartolo.
	-03 de mayo: <i>La Santa Cruz</i> (Mayordomía)	-(Alcancia con la imagen de una cruz –reliquia de la pasión de Cristo–)	-Del Sto. Entierro de Cristo
	-15 de mayo: San Isidro Labrador (Mayordomía –reciente-)	San Isidro Labrador	
	-13 de junio: San Antonio de Padua (Mayordomía –reciente-)	-San Antonio de Padua	
	-(Mayo o junio) <i>Corpus Christi</i> (Mayordomía)	Sagrado Corazón de Jesús	-2do alcalde constitucional y H. del Sto. Entierro de Cristo
Tiempo Ordinario	-29 de junio: <i>San Pedro Apóstol</i> (Mayordomía)	-San Pedro Apóstol	-Presidente municipal y H. Del Sto. Entierro de Cristo
	-16 de julio: <i>Virgen del Carmen</i> (Mayordomía)	-Virgen del Carmen	-De la Virgen del Carmen
	-22-24 de agosto: <i>San Bartolomé Apóstol</i> (Fiesta patronal)	-San Bartolomé Apóstol	-De San Bartolomé Apóstol
	→ El sábado más cercano al 14 de sep. y que le antecede: <i>Misa en el cerro Guirvés</i> .		→ Del Sto. Entierro de Cristo
	-14 de septiembre: <i>Exaltación de la Santa Cruz</i> (Mayordomía). (Misa en el cerro Guirvés)	-(Alcancia con la imagen de una cruz –reliquia de la pasión de Cristo- y la urna del Santo Entierro de Cristo)	-Del Sto. Entierro de Cristo
	-1er domingo de octubre: <i>Virgen del Rosario</i> . (Mayordomía)	-Virgen del Rosario	-De la Virgen del Rosario
	-28 de octubre: San Judas Tadeo (Mayordomía reciente)	-San Judas Tadeo	
	-31 de octubre, los angelitos. 01 de noviembre, Todos Santos		
	02 de noviembre, Fieles difuntos (Misa)	-San Francisco de Borja (02 nov.)	-De San Bartolomé A. (02 de nov.)
	-28 de noviembre: Santa Cecilia (Mayordomía reciente)	-Santa Cecilia	

Planteamiento del problema

En este trabajo me concentro en el análisis de los significantes sonoro-musicales con los que las personas de San Bartolo sonorizan el proceso ritual de la Semana Santa. Si bien los san bartolenses sonorizan todas las festividades de su calendario, la Semana Santa se caracteriza por la variedad de expresiones sonoro-musicales que los creyentes realizan en momentos rituales específicos. Pero, ¿cuál es la importancia social de la producción y escucha de estas expresiones en el contexto de la Semana Santa? ¿De qué modo se articulan sonidos, fases del proceso ritual y emociones?

De acuerdo a la ortodoxia católica el objetivo de la Semana Santa es conmemorar la pasión, muerte y resurrección de Cristo, además de la expiación de las faltas de los feligreses. No obstante, para los san bartolenses esta festividad de herencia judeo-cristiana también parece tener otras finalidades, pues mediante la vivencia de experiencias emotivas, en gran medida suscitadas por la producción y escucha de las expresiones sonoro-musicales, la legitimidad del sistema cívico-religioso parece vigorizarse, contribuyendo de este modo a la cohesión social y el fortalecimiento de sentidos de pertenencia en los participantes.

En estos días los participantes dejan al descubierto parte de sus experiencias y comportamientos frente a lo sagrado. Como se anotó, tales comportamientos parecen ser la consecuencia de la producción y escucha de las expresiones sonoro-musicales. Como intentaré probar en este escrito, tales expresiones actúan como significantes acústicos que, en su conjunto, constituyen un sistema comunicativo para las audiencias locales. Todo el proceso ritual de la Semana Santa es segmentado mediante estos significantes, hecho que a las audiencias les permite identificar fases del proceso, ritos a realizar y contenidos simbólicos y emocionales asociados a éstos. De la misma forma estos significantes acústicos parecen comunicar contenidos religiosos socialmente relevantes, contenidos que son configurados por normas morales y valores comunitarios.

Pero, ¿cómo abordar estos aspectos desde el estudio de los sonidos? ¿Con qué herramientas teórico-metodológicas cuento para efectuar el análisis de las relaciones entre sonido, emoción y sociedad? Para responder tales preguntas, y con la intención de clarificar desde dónde y cómo abordo aquí dichas relaciones, presento un breve un estado de la cuestión del campo de conocimiento conocido como estudios del sonido.

Estado de la cuestión

Los Estudios del Sonido son un campo de investigación que germina en la década de los 60, en Estados Unidos y con un auge importante en Francia a finales de los 70; tienen por objeto de estudio al sonido y sus distintas manifestaciones en las sociedades humanas.

Murray Schafer (1977), por un lado, propuso el estudio de los “campos acústicos”, sobre todo urbanos, y sus respectivos eventos sonoros (sonidos fundamentales, señales y marcas sonoras). Este músico canadiense, además, problematiza el ruido como un problema de contaminación derivado del proceso de industrialización. Según Steven Feld, Schafer plantea que “las personas de alguna manera hacen eco de sus paisajes sonoros en el lenguaje y en la música” (2013: 220). Schafer nos ayuda a comprender las relaciones entre sonoridades y espacios sociales, así como los cambios de las sociedades y sus espacios sonoro-sociales a lo largo del tiempo.

Por otro lado, Feld se interesó en el estudio de las expresiones sonoro musicales y no musicales, como el llanto, entre los kaluli de Papúa, Nueva Guinea (1982). *Sound and Sentiment* constituye una nueva brecha investigativa que legitima la experiencia sensorial auditiva del ser humano como una epistemología capaz de develar conocimiento sobre los pensamientos, creencias, emocionalidades de colectividades humanas. En este sentido, Feld propone desarrollar una antropología del sonido y a través del sonido.

Así, Feld acuñó el concepto de acustemología con la intención de analizar las relaciones entre paisaje sonoro, modos locales de escucha y de interacción entre los kaluli con otros existentes de su entorno y mediante los sonidos. Feld nos dice: “Con el uso del término *acustemología* quiero sugerir una unión de la acústica con la epistemología, e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo” (2013: 222). Feld sugiere realizar etnografías del sonido o estudiar el sonido como “un sistema simbólico cultural” (Feld, 2013: 221).

Las categorías propuestas por Schafer y Feld, no han sido las únicas en lo que toca a la comprensión de la relación sonido-cultura. Aquí el recuento de otras líneas de abordaje del sonido: espacio acústico (Carpenter, et al., 1960), etnografía del sonido (Turnbull, 1962), ruido (Atalli, 1995 [1977]), comunidades acústicas (Truax, 1984), producción y escucha del sonido (Westerkamp, 1988), modos de escucha (Ingold, 2000; Ochoa, 2014), ambientes sonoros (Augoyard, 2005; Candau, 2013), oído etnográfico (Erlmann, 2004;

Seeger, 2015), arte sonoro, grabación del sonido (Samuels, et. al, 2010), silencio (Le Breton, 2006), etc.¹¹

En México, este campo de estudio ha tenido su desarrollo sobre todo a partir de la década de los noventa. Así, los autores nos hablan de sistema de llamadas (Jáuregui, 1986), entornos sonoros (Chamorro, 1990, 1994, 1998, 2013), sonoridades de lo festivo (Camacho, 1996), sonoridad de la cultura (Domínguez, 2007), rituales sonoros catedralicios (Galí, 2013), sustitutos acústicos no verbales (Chamorro-Zúñiga, 2010), universos sonoros (Camacho, 2011), sonoridades rituales (Campos, 2016), sonoridades urbanas (Granados, 2018), el ruido y el silencio (Domínguez, 2015, 2016; García, 2015a, 2015b; Bieletto, 2017). Veamos algunos de tales estudios.

Jesús Jáuregui (1986), guiado por un enfoque lévi-straussiano, hace una sistematización puntual de las diferencias que hay entre el mariachi tradicional y el mariachi moderno de México. La diferencia principal entre estas expresiones musicales es: el primero es un sistema folklórico y el segundo –emergente en la década de 1930 en la Ciudad de México-, un sistema configurado en gran parte por los *mass media*. Jáuregui se concentra en el sistema del mariachi tradicional de Nayarit y expone los subsistemas que lo conforman: 1) subsistema del mariachi; 2) subsistema de “llamadas”; y 3) subsistema danza-teatro.

Este investigador muestra determinadas relaciones que hay entre elementos de cada subsistema y entre subsistemas. Por ejemplo, el subsistema del mariachi contiene una oposición primordial interna: *minuetes-sones*. Estas expresiones musicales del ámbito de lo sagrado y secular –respectivamente–, junto con otras más de este subsistema, son ejecutadas por la chirimía y el “redoblante” (un tambor). El aerófono, por su parte, resulta ser el puente dialógico entre el subsistema mariachi y el de “llamadas”. Esto porque, a pesar de que su principal repertorio se ubica en el subsistema de “llamadas”-, ejecuta repertorios del primer subsistema junto con el “redoblante”.

Cabe enfatizar de este trabajo, por razones de este estudio, aquellas sonoridades ubicadas en el subsistema “de llamadas”. En el ámbito religioso se encuentran: los sonidos de los cohetes trueno, campanas y matracas, así como los “toques” de la chirimía –como

¹¹ Otros estudios sobresalientes en este campo de estudio son: Sterne, 2012; Seeger, 2004 [1987]; Feld, 1984, 2003, 2005.

instrumento sonoro solista-. En el ámbito secular se encuentran los disparos de arma –que manifiestan la alegría de las personas en las borracheras, por ejemplo- y un cuerno con el que se notifican catástrofes o se llama a personas en particular.

Por su parte, Arturo Chamorro (1990, 2013) utiliza el término de “entorno sonoro” para referir a las sonoridades que caracterizan a los nichos ecológicos, así como a las sonoridades de la vida doméstica y las fiestas religiosas de los grupos sociales que los habitan. El primero remite a los sonidos de los animales del entorno natural, muchas veces significados socialmente; el segundo entorno a las sonoridades derivadas de la vida cotidiana, más el sonido de los animales domésticos; y el tercero al “universo audible de lo festivo” (2013: 14), pero no sólo a las expresiones musicales sino también a la pirotécnica y los gritos humanos, aplausos, silbidos, etc., que pueden escucharse en las fiestas religiosas, por ejemplo.

Desde un enfoque semiótico Arturo se interesa en discernir los significados que el hombre da a sus entornos sonoros. El estudio y comprensión de los espacios acústicos de comunidades indígenas, como las purépechas, es una contribución a los estudios del sonido y la escucha en México. Así, Chamorro (1990) indaga sobre algunas conductas sonoras como silbar, llorar, reír, gritar, tamborear, zapatear y aplaudir, audibles en los contextos de fiestas religiosas en las comunidades purépechas de Ichán y Quinceo.

Como lo demuestra Chamorro, en contextos de competencia entre bandas, orquestas y *pireris* –intérpretes purépechas de las *pirekuas*–, dichas conductas tienen una gran carga emocional, que el autor caracteriza como reacciones corpóreo-emocionales efectuadas por los participantes cuando escuchan ciertas expresiones musicales e incluso cuando escuchan detonaciones de juegos pirotécnicos.

Además de las competencias, Arturo Chamorro estudia los signos audibles zoosemióticos de la vida doméstica y el bosque. Es decir, analiza sonidos animales, como ladridos de perros y el lamento del búho, etc., como significantes sonoros asociados a la mitología purépecha. De esta manera, nos habla de las manifestaciones sonoro-musicales de los entornos sonoros como vehículos de significado capaces de aportar información social relevante para los purépechas.

Gonzalo Camacho (1996) realiza un estudio sobre el sistema musical de Tepexititla, comunidad ubicada en La Huasteca hidalguense, municipio de Huejutla. En su estudio,

además de proponer una definición de sistema musical, plantea que los géneros musicales de esta comunidad se encuentran asociados a dotaciones musicales específicas y además “se organizan con relación a los estados de ánimos que han de transmitir” a los escuchas. Esto sucede por ejemplo en la Semana Santa y Xantolo (visita de los muertos al mundo terrenal), festividades opuestas entre sí y a las que el autor caracteriza como fiestas de máxima rigidez y máxima licencia, respectivamente. Las diferencia también en lo siguiente: Semana Santa, vida-muerte-vida de Cristo; Xantolo, muerte-vida-muerte. Además enfatiza la asociación que hay entre tristeza-muerte y alegría-vida. Otras oposiciones entre estas festividades son, en efecto, los géneros musicales: cantos litúrgicos en Semana Santa y sones huastecos, cumbias y polcas en Xantolo. En este sentido, “las diferencias sonoras coadyuvan a establecer las diferencias festivas”, argumenta Camacho.

En este estudio sobre sonoridades en contextos festivos, el autor también plantea que la música transmite información conceptual y emocional. Respecto a este último punto, considera que a través de actividades estético-sensitivas, comportamientos, los individuos pueden expresar sus emociones. No menos importante, apunta que los estímulos musicales son capaces de generar endorfinas, hormonas asociadas a sensaciones de placer y bienestar. Y esto sucede en contextos festivos musicalizados, donde los estímulos musicales al incentivar la producción de endorfinas en los organismos afectados, propician un estado de bienestar que genera lazos sociales entre las personas trastocadas emocionalmente.

Desde una postura fenomenológica, Ana Lidia Domínguez Ruíz (2007), por su parte, nos habla de la variedad de sonidos presentes en el día a día y en contextos festivos en la ciudad de Cholula, Puebla. En la vida cotidiana destaca el sonido de las campanas, de los altavoces y los anuncios de los vendedores ambulantes; en los días de fiesta religiosa sobresalen los sonidos del culto, pero también los de centros nocturnos (bares, discotecas, cantinas), y bailes con sonideros callejeros. Esta “multiplicidad de sonidos que se vuelven expresiones propias de cada contexto” (Domínguez, 2007: 16), constituye –según la autora– la sonoridad de la cultura.

¿Cómo intervienen los sonidos en las formas de vivir, concebir y percibir la ciudad? Esta es la pregunta que Domínguez intenta responder a lo largo de su trabajo, pues considera al sonido como una manera de comprender la dinámica social y las maneras de vivir de los cholultecas. Además de enfatizar la construcción cultural del sentido del oído,

la autora nos dice que el sonido tiene una dimensión comunicativa, es efímero, cambiante, ubicuo, evocativo, no respeta límites espaciales, muchas veces funciona como marcador social y sin duda “remite al contexto social del que emana” (2007: 17); es “uno de los lenguajes de la cultura, [que] nos permite relatar [por ejemplo] una festividad” (2007: 117). En síntesis, Domínguez contempla a los sentidos humanos como materia de análisis antropológico y herramienta de análisis etnográfico. Su trabajo es una aportación significativa al campo de estudio del sonido en la cultura en México.

Por otro lado, Arturo Chamorro y Fabiola Zúñiga (2010) compilan un conjunto de estudios de caso sobre sustitutos acústicos. Esta compilación de experiencias de investigación en México y Latinoamérica, es un aporte al desarrollo del campo de estudio de los códigos audibles y comunicativos. Aquí, dos ejemplos de significantes sonoros rituales que forman parte de este libro.

Considerando las características físicas y sonoras del *awa*, así como su construcción, uso y significación de sus emisiones sonoras, Rodrigo de la Mora (2010) estudia este cuerno de toro usado entre los *wixárika* del Norte de Jalisco. El autor identifica cuatro contextos de uso para este “instrumento sonoro comunicativo”: mítico-ritual, ritual, cotidiano y estético. En el contexto mítico-ritual, por mencionar, el sonido del *awa* es producido durante la peregrinación que miembros distinguidos de la comunidad huichol, los jicareros, hacen por el desierto de Real de Catorce (San Luis Potosí, México), para solicitar a las deidades la lluvia para sus tierras. El sonido de este cuerno actúa como significante acústico, y mediante éste, los peregrinos les van comunicando su trayectoria a las deidades; de igual modo, mediante este significante los peregrinos reúnen a las deidades para entregarles sus ofrendas y peticiones en sus moradas sagradas. En el contexto ritual de esta peregrinación, este marcador sonoro espacio-temporal comunica además el inicio, clímax y término de actos ceremoniales precedidos por los jicareros.

Otro ejemplo de un significante acústico ritual es el uso de la *kámpora*, membranófono percutido por los *rarámuri* de la Sierra Tarahumara de Chihuahua (México), en la Semana Santa de la comunidad de Basihuare. Al hablar de su construcción, afinación y ejecución, Medina considera a este tambor como “un generador de masa sonora, creación o saturación de la atmósfera acústica que [...] puede denotar el contexto de la guerra simbólica del tiempo fariseo” (2010: 254). El sonido de la *kámpora* es una

señal audible que indica el desorden social o aleatoriedad, marcado por la transgresión farisea. Las kámporas las tocan los fariseos y los “soldados”, personajes rituales representantes de la anarquía social, hacedores del caos acústico y contrarios a los matachines. Estos últimos, por su parte, son personajes que propician el orden acústico con el sonido del *raberi* o violín rústico, según Medina.

Como parte del proyecto “El ritual sonoro catedralicio: una aproximación multidisciplinaria a la música de las catedrales novohispanas” –coordinado por Sergio Navarrete Pellicer–, el seminario “Ciudad episcopal” fue un espacio académico que propició el surgimiento de reflexiones teóricas desde la categoría de “paisajes sonoros” (ver Galí 2013: 11-17). Fruto de estas cavilaciones ha sido una serie de escritos compilados en el libro “Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX” (2013), coordinado por Galí Boadella. Algunos de los participantes que colaboraron en este encuentro académico utilizan en sus escritos expresiones como “cartografía del paisaje sonoro”, y “topografía sonora”, claramente derivadas de la categoría de “paisajes sonoros”.

En “nuestro seminario –nos dice Galí, coordinadora también de “Ciudad episcopal”– se propone estudiar la sociedad y la cultura partiendo de la música y los rituales sonoros” (2013:15); “los ensayos se refieren al tema de la sonoridad en una ciudad episcopal en el contexto de sus fiestas y celebraciones” (2013:17). Lo interesante de estos escritos es el estudio de la sonoridad de ciertos actos litúrgicos y rituales en espacios públicos, como son las catedrales, partiendo del análisis de datos históricos. En general, estos escritos y los emergentes en los otros cuatro seminarios que conforman también el proyecto, se enfocan en el estudio de las sonoridades de las catedrales de la Nueva España y el México independiente.

Desde la antropología, por otro lado, Roberto Campos Velázquez (2016) estudió un conjunto de expresiones sonoras empleadas por los huaves del municipio de San Mateo del Mar (Oaxaca, México). Así, el autor analiza los significantes acústicos no verbales con los que esta sociedad sonoriza su complejo calendario. La totalidad de estas “formas sonoras significantes” está organizado en: 1) expresiones concebidas por los huaves como musicales (los cantos, la música de los tocadores de flauta y tambores, por ejemplo); 2) “señales audibles concebidas como no musicales” (gritos, silbos, toques de campanas, matracas y corneta, sonido de cencerros, batidos de sonajas, estadillos de cohetes); y 3)

expresiones verbales. La importancia de este corpus de expresiones sonoro-musicales, según el autor, radica en que funcionan como demarcadores acústicos de momentos y periodos rituales y naturales concretos, son significantes que “los huaves emplean para expresar, representar y transmitir ideas, conocimientos religiosos, estéticos, políticos y económicos particulares” (Campos, 2016: 45). Asimismo, su producción y escucha intensifican las emotividades de los presentes en las fiestas y celebraciones religiosas. Además de articular sonido y ocasiones performativas, Campos analiza las características formales de estos significantes y presenta parte de sus resultados de investigación en una animación multimedia que contiene registro de audio, fotografía y video. Este recurso multimedia permite tener una mejor comprensión de los fenómenos sonoros estudiados.

Por su cuenta, Alan Granados Sevilla (2018) centra su análisis en la sonoridad de las marchas de protesta efectuadas en la Ciudad de México, entre septiembre de 2015 y diciembre de 2017, y vinculadas a movimientos sociales. Ubicadas en contextos históricamente situados, las praxis sonoras de los actores en las marchas comprenden un corpus de expresiones acústicas como música, consignas, gritos, oraciones, risas, ruidos, silencios, etc., las que son comprendidas como estrategias socioculturales de protesta construidas por los participantes para defender sus posturas. Granados Sevilla nos dice que, desde un enfoque sociológico y antropológico del sonido, se “entiende al sonido como un hecho que pertenece a los campos del sentido y las relaciones sociales” (2018: 54) ¿Qué hacen los actores de estos movimientos con el sonido?, ¿cuál es el papel del sonido en las marchas de protesta?, ¿en qué contribuye el entorno socioacústico del performance de las protestas a las acciones sociales, culturales de los participantes?; son algunas preguntas que el autor aborda en su estudio. Con el fin de identificar, analizar y describir las expresiones sonoras de estas marchas, Granados Sevilla propone una metodología para explicitar cómo el entorno acústico contribuye al logro de las intenciones de los disidentes, a la edificación de su voz colectiva e identidad sonora.

Mi propia investigación

Teniendo como antecedente estos trabajos de investigación en México, ubico ahora mi pesquisa. Mediante la etnografía del proceso ritual de la Semana Santa, guiada por el análisis de signos sonoro-musicales, mi objetivo es introducirme al análisis de los modos en

que una sociedad articula sonidos y emociones, con valores morales y contenidos religiosos. Mi escucha y mirada etnográficas, sin embargo, están centradas en las emociones evocadas e intensificadas, según los escuchas locales, mediante los sonidos y silencios de la Semana Santa.

En el capítulo 1 explico el rito de la Semana Santa tal y como se practica en San Bartolo Coyotepec. Hablo de las etapas que lo conforman como proceso, de los eventos espacio-temporales de cada una de esas fases; ubico a los actores rituales y sus actividades centrales.

En el capítulo 2 me pregunto: ¿cómo son, formalmente, esas expresiones sonoro-musicales? ¿Qué significaciones les atribuye la comunidad de escuchas católicos? ¿Cómo se articulan estos sonidos con los actos rituales, las emociones y valores socio-religiosos? Aquí, analizo las características formales que singularizan a los significantes sonoro-musicales.

El capítulo 3 es una etnografía del sonido, cuyo sentido es comprender la relación ritual, sonido y emociones. Con esta descripción mi objetivo es conocer cómo las expresiones-sonoro musicales funcionan también como demarcadores espacio-temporales que propician en la comunidad de católicos una escucha estructurada y secuencial del proceso ritual. Esta etnografía de la escucha local es una parte fundamental de este trabajo, pues al mostrar el modo en que los escuchas locales relacionan los diversos significantes acústicos con las diversas fases del proceso ritual, comprendemos las formas en que la comunidad de católicos construye sus emociones en gran medida mediante la producción y escucha de sonoridades rituales.

En el capítulo 4 identifico las ideas socialmente vinculadas a las expresiones sonoro-musicales y expongo las emociones mayormente vivenciadas por la feligresía durante el proceso ritual. Igualmente, muestro cómo la producción y escucha de tales expresiones se vincula a valores morales, y cómo la experiencia de las emociones en los participantes, también es determinada por los valores sociales y normas comunitarias.

En este trabajo incluyo material audiovisual, fotografía y audio, mi intención es comunicar mediante otros formatos aquello que no he logrado transmitir mediante la escritura. Se trata de una selección de todo el material levantado en distintos relevamientos etnográficos de la Semana Santa de San Bartolo, desde el 2014, 2015, 2016 y 2018.

Mi relación con el objeto de estudio

Manifiesto primeramente que haber realizado este primer acercamiento a las sonoridades de la Semana Santa de San Bartolo Coyotepec ha sido muy gratificante para mí. San Bartolo es mi comunidad de origen. Sin embargo, durante toda esta investigación he experimentado un constante acercamiento-alejamiento a mi objeto de estudio. Acercamiento, porque en realidad desconocía muchos aspectos rituales y sonoro-musicales de la Semana Santa; alejamiento, por cierto reflexivo, porque mi propio proceso de socialización –y mi propia participación activa en la celebración de la Semana Santa–, implicó que interiorizara emociones, ideas y sonidos, sin que yo reparara en ello. Así, en el curso de la investigación fue quedando claro que requería de “oídos reflexivos” que me ayudaran a discernir. Soy consciente de que este es un primer paso en este camino.

Así me surgieron algunas preguntas como las siguientes: ¿cómo hacer etnomusicología en mi propia sociedad? ¿Cómo explicitar la experiencia de los otros y no proyectar en mis interpretaciones mi propia experiencia emocional y religiosa? Estas son preguntas que sigo meditando. Sin embargo, como un primer intento de sanjar esta línea entre mi experiencia personal y la experiencia de las otras personas que participan en la Semana Santa de mi comunidad, en este escrito recurro a los testimonios que a lo largo de estos años los feligreses del pueblo me han venido compartiendo. Si bien cada persona experimenta una misma situación de manera distinta, como he podido constatar en este trabajo, aún en la diversidad de esos mundos internos hay coincidencias significativas. Me concentro entonces en el análisis de las emociones colectivas suscitadas por la producción y escucha de expresiones sonoro-musicales en un contexto ritual específico: la Semana Santa.

Capítulo 1

La Semana Santa como proceso ritual

En este capítulo caracterizo a la Semana Santa de San Bartolo Coyotepec como un proceso ritual. Como se verá a lo largo de este trabajo, en este tiempo sacro el grueso de participantes expresan emociones mediante la escucha de sonidos musicales y no musicales. ¿Qué lugar ocupan estas sonoridades en las diversas partes que componen a este proceso ritual? ¿Quiénes son los actores de dicho proceso? ¿Cuáles son sus espacios y tiempos de actuación?

1.1 Rito y proceso ritual

A lo largo del tiempo las teorías sobre el ritual han tenido como objetivo definir y caracterizar la noción de ritual. Surgidas de la antropología, la sociología, la psicología, la educación, los estudios literarios, etc., éstas fueron reflexionando y problematizando también nociones como rito, ceremonia y liturgia (Brabec de Mori, 2014: 03).

Desde la sociología Emile Durkheim situó a los fenómenos religiosos en las categorías de creencias y ritos; así las “primeras consisten en representaciones; los segundos son modos de acción determinados” (Durkheim citado por Díaz, 1998: 93). Además, estos últimos involucran “reglas de conducta que prescriben cómo el hombre debe comportarse con las cosas sagradas” (Ibíd.: 94).

Los ritos son una sucesión ordenada de actos, hechos y gestos, efectuados conforme a ciertas especificidades: son realizados en público y/o privado, por determinados actores sociales que muestran también comportamientos concretos en tiempos, espacios y circunstancias definidas. Este conjunto de acciones responde a la normatividad, preceptos morales y culturales de los participantes, así como a los valores sociales de éstos. Los ritos guardan además una intencionalidad propia puesto que son efectuados para alguien y para obtener algún beneficio individual o colectivo (Cf. Díaz, 1998).

Los ritos de la Semana Santa son actos religiosos con una fuerte carga simbólica, ligados a la representación de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. En San Bartolo adicionalmente existen actos de carácter no religioso, como las formas de convivencia

familiar. El rito no siempre se enmarca en un contexto religioso o vincula a las personas con la experiencia de lo sagrado. En relación a este punto Smith nos dice lo siguiente:

[E]l rito se distingue de esas manifestaciones con carga simbólica que son las fiestas, las ceremonias, las celebraciones, etc., costumbres todas que corresponden a la etiqueta privada o pública. Si bien el rito se inscribe en tales manifestaciones, constituye generalmente el momento principal, alrededor del cual se organiza el conjunto del despliegue ceremonial, que puede ser calificado entonces de `ritual´. El rito no queda confinado en modo alguno en la esfera de lo religioso; más bien es ésta que no puede pasarse sin él, puesto que se manifiesta a través de él y reivindica la exclusividad de su realización (Smith, 2008 [1991]: 639-640).

En la Semana Santa se expresan las creencias de los católicos en relación a la pasión, muerte y resurrección de Cristo. En dicho periodo tales creencias tienen una representación ritual. Así, hay ritos de purificación y sacralización, de bendición, veneración y transición de poderes locales.

Este conjunto de ritos es gestionado por personas de la localidad, que orientan, reproducen y velan por el cumplimiento de las prácticas comunitarias relacionadas al culto a los santos católicos. En la Semana Santa son dos instituciones las que asumen estas responsabilidades: la hermandad religiosa del Santo Entierro de Cristo y la hermandad de la virgen de la Soledad.

Asimismo, el conjunto de estos ritos tiene un carácter comunal, y es ello lo que promueve su performance y la de los patrones comportamentales que lo integran y sustentan. Estos patrones son vivificados como experiencias y conocimientos interiorizados. Así, los ritos pueden comprenderse como "... creaciones culturales que exigen la articulación de actos, de palabras y de representaciones de numerosas personas, a lo largo de generaciones" (Smith, 2008 [1991]: 640)

Por su cuenta Brabec de Mori define al ritual como "una o más acciones constituidas por reglas estrictas que están muy cargadas simbólicamente [...] [y que] se repiten con menos alteraciones o sin ellas, resultando en una "tradición" o "canon"" (2014: 03).

Entonces, la Semana Santa es una secuencia de fases rituales contiguas, ordenadas y específicas, cuya finalidad es conmemorar tres momentos cruciales de la vida de Jesús:

pasión, muerte y resurrección. Este proceso ritual implica un despliegue de acciones simbólicas. De igual modo se caracteriza por ser una celebración periódica puesto que está determinada por el calendario lunar, así el domingo posterior a la primera luna llena de primavera corresponde al Domingo de Resurrección. Esto explica por qué la Semana Santa no tiene fecha fija. Por lo tanto, este proceso correspondería a un rito calendárico (Gennep 2008 [1969]: 267; Turner, 1988 [1969]). Según Turner, los ritos calendáricos:

...se celebran en momentos muy precisos del ciclo productivo anual, para dar fe del paso de la escasez a la abundancia (como en los festivales de la recolección de los primeros frutos o la cosecha), o de la abundancia a la escasez (así, cuando se anticipan los rigores del invierno y se conjuran mágicamente). A éstos cabría añadir también todos los *rites de passage* que acompañan a cualquier cambio, de índole colectiva, de un estado a otro... (Turner, 1988 [1969]:171-172).

En San Bartolo la Semana Santa ciertamente es un rito que advierte los tiempos venideros de siembras y cosechas, y la transición de la temporada de secas a la de lluvias. Esta referencia temporal es importante para los san bartolenses pues la agricultura y la ganadería son actividades que dinamizan la economía de un buen número de familias.

Pero este proceso ritual sobre todo dramatiza un conflicto social. Éste último consiste en la transferencia de los poderes político-religioso de las autoridades tradicionales a un grupo de actores rituales que fungen como gobernantes durante la pasión y muerte de Cristo; estos personajes son los “judíos” y los centuriones, sus jefes, quienes personifican a los soldados romanos en los tiempos de Jesús.

Por cierto, Víctor Turner caracteriza a los ritos como resoluciones de conflictos sociales. Conforme a esta idea Turner determina cuatro fases de los rituales: 1) evento inaugural normado, 2) crisis liminal, 3) corrección de la crisis y 4) reintegración del grupo social alterado o legitimación de un cisma. (Cf. Turner, 2002 [1986])¹⁰ Pero, ¿a qué tipo de conflictividades sociales estaría relacionada la representación de la Semana Santa según mi etnografía en San Bartolo Coyotepec?

¹⁰ Rodrigo Díaz nombra así las fases de Turner: “La fase A o la muerte simbólica, fase B o el periodo de retiro ritual o liminal, fase C o el renacimiento simbólico, fase D o el orden profano o a la vida secular ordinaria” (1998: 300).

En San Bartolo Coyotepec la muerte de Cristo se traduce en la representación de la ausencia de las máximas autoridades tradicionales (primer y segundo alcaldes, y presidente municipal). Es decir, mediante la realización de gestos rituales específicos –como la entrega de los bastones de mando–, veremos que se representa la ausencia de estos poderes; sin embargo se trata de una representación que lejos de dejar sin efecto real estas instancias de poder, las vigoriza. Estos aspectos los veremos posteriormente, por ahora me concentro en la ubicación de los tiempos de este proceso ritual.

1.2. Tiempos o fases

Los momentos del proceso ritual de la Semana Santa están integrados por rituales que caracterizan a cada día santo. Estos rituales son efectuados por una variedad de participantes en espacios como la iglesia, la casa del mayordomo y las calles principales de la población. Dichos momentos rituales son las vísperas, pasión, muerte y resurrección de Cristo (Ver cuadro 2), y todo este periodo es precedido por la Cuaresma.

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Cuadro 2.- Momentos, ritos y acciones del proceso.

PROCESO RITUAL DE LA SEMANA SANTA	
Ritos	Acciones rituales
<p>DOMINGO DE RAMOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bendición de las palmas. - Reverencia con el <i>tejate</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - La bendición de los follajes, procesión con San Salvador al templo, misa y fiesta. - Preparación del <i>tejate</i> (bebida de cacao), brindis con el mismo.
<p>LUNES SANTO</p> <p>V</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lavado de las sábanas santas de la imagen del Santo Entierro de Cristo. <p>Í</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lavado de las ropas del Jesús Nazareno. <p>S</p> <ul style="list-style-type: none"> - Labranza de cera (elaboración de velas rituales). <p>P</p> <p>E</p> <p>R</p> <p>MARTES SANTO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Limpieza de enseres. - Labranza de cera. <p>A</p> <p>S</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Desprendimiento de sábanas santas, molienda del <i>amole</i>, brindis con el agua de las sábanas, lavado y secado de estas prendas sagradas. - Lavado y secado de las ropas del Nazareno.
<p>MIÉRCOLES SANTO</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Ahumación” de las sábanas santas y las ropas del Nazareno. - Procesión a la iglesia con las velas y ropas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Puesta del monumento de prendas, “ahumación” con estoraque, desmantelamiento del monumento.
<p>JUEVES SANTO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Vísperas a la representación de la última cena. - Comida de Cristo y sus apóstoles. - Lavatorio de pies de los apóstoles. - Entrega de varas de mando. - “Velación”. - Procesión con el Jesús Nazareno llevado a sentenciar. <p>P</p> <p>A</p> <p>S</p> <p>I</p> <p>Ó</p> <p>N</p> <p>VIERNES SANTO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Séptimo viacrucis - Viacrucis del “encuentro” - Puesta de la cruz para la crucifixión de Cristo. - Crucifixión de Cristo - Las siete palabras 	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza del templo, puesta de altares o monumentos de frutas y flores, vestir a las imágenes religiosas. -Procesión y representación de la última cena, procesión hacia el templo. - Misa y lavatorio de pies. - Entrega de varas, presencia de los “judíos”. -Rezos en la capilla del Santísimo Sacramento, repartición del <i>chone</i> (bebida de piloncillo).
<p>M</p> <p>U</p> <p>E</p> <p>R</p> <p>T</p> <p>E</p> <p>SÁBADO DE GLORIA</p> <ul style="list-style-type: none"> -Vigilia pascual 	<ul style="list-style-type: none"> - Viacrucis en el templo - Las 14 estaciones del viacrucis en calles principales de la comunidad, representación de la 4ta estación (el “encuentro”).
<p>R</p> <p>E</p> <p>S</p> <p>U</p> <p>R.</p> <p>DOMINGO DE RESURRECCIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se “abre la gloria” - Celebración de la resurrección 	<ul style="list-style-type: none"> - Bendición del “fuego nuevo”, celebración litúrgica - Encuentro de resurrección / Celebración eucarística / Fiesta y nombramiento del nuevo mayordomo.

Las vísperas son el tiempo de vigilia precedente a la pasión y muerte de Cristo. Inician el Domingo de Ramos y se prolongan hasta el Miércoles Santo. En esta vigilia se llevan a cabo actos rituales de ablución y sahumación, se alistan objetos hieráticos que pertenecen a las imágenes del Santo Entierro de Cristo y al Jesús Nazareno. También se realizan reverencias o brindis con bebidas rituales para venerar a Dios. Las vísperas son un tiempo de preparación.

En el marco de esta fase, el Domingo de Ramos se efectúa la bendición de las palmas dando inicio con ello a la Semana Santa. Esta bendición se acostumbra a realizarse debajo de alguno de los higos que delimitan la cabecera municipal. Posteriormente se lleva a cabo una misa en el templo comunal y se realiza una fiesta en el domicilio del primer alcalde constitucional de la población. En la noche, por otro lado, la hermandad del Entierro preside un brindis con *tejate* en casa del mayordomo de la Semana Santa.

El Lunes Santo se purifican y sacralizan las prendas de la imagen del Santo Entierro de Cristo y la del Jesús Nazareno; además se fabrican manualmente velas rituales que serán empleadas durante todo el proceso. Desde la mañana de este día, en casa del mayordomo, la hermandad del Entierro y algunos feligreses, lavan, secan y planchan las prendas de aquellas imágenes. Cerca del mediodía todos los presentes realizan un brindis y en la noche la hermandad encabeza la elaboración de las velas.

La fabricación de velas continúa gran parte del Martes Santo, a este día se agregan labores como la limpieza de enseres. De igual manera, el Miércoles Santo se caracteriza por la realización de labores colectivas, así en la sahumación de las prendas sacralizadas el lunes y otros enseres tratados rituales. Después de esta sahumación con incienso se realiza una procesión al templo con todos estos elementos sacralizados. Este día termina la primera fase.

La segunda fase es la “pasión”, periodo que antecede a la muerte de Jesús. Aquí se representa el padecimiento y tormento de Cristo; en la última cena, el lavatorio de pies, el arresto, sentencia, calvario, crucifixión y las últimas palabras de Jesús. Todos estos tópicos bíblicos localmente son reforzados con actos rituales como la entrega de las varas de mando, la “velación”, el “encuentro de dolor” y la “puesta de la cruz”, como se verá más adelante.

En la tercera fase se enfatiza la muerte de Cristo (Viernes Santo), antecedida por las últimas palabras que Jesús pronunció en la cruz antes de expirar. La comunidad católica venera esta muerte con los rituales de la “adoración a la Santa Cruz”, el “descendimiento”, la procesión en la que Cristo es llevado al sepulcro y el pésame a la virgen de la Soledad en la iglesia. De aquí hasta la bendición del “fuego nuevo” (Sábado de Gloria), Cristo reposa en su sepultura.

La última fase inicia cuando el sacerdote anuncia la resurrección de Jesús el Sábado Santo, al “abrirse la gloria”. Este festejo, que marca el paso de la muerte a la nueva vida de Jesús, es dramatizado el Domingo de Pascua en la procesión del “encuentro de resurrección”, en el atrio de la iglesia del pueblo. Después de este recorrido se realiza una misa y al final una fiesta en casa del mayordomo de la Semana Santa.

Con estas últimas celebraciones culmina la celebración local de la Semana Santa. Como algunos católicos expresan, comienza de nueva cuenta el tiempo ordinario y con ello, sus actividades cotidianas y los actos rituales del resto de festividades del calendario festivo local.

1.3. Los actores

Los actores rituales de la Semana Santa conforman un conjunto de servidores comunitarios que forman parte del complejo sistema de cargos comunitarios que se articula en torno al culto a los santos católicos locales. Los actos rituales que realizan estos servidores durante este proceso difieren de aquellos que realizan durante el tiempo ordinario, es decir, fuera de la celebración de la Semana Santa. Ello depende del ámbito en el que se desenvuelven, sea este religioso (en el templo o cumpliendo una mayordomía) o político-social (en el cabildo).

En el primer ámbito se encuentra la hermandad del Santo Entierro de Cristo. Esta institución religiosa se involucra directamente en la Cuaresma y la Semana Santa. En la primera realiza los viacrucis con el Jesús Nazareno y en la segunda, la mayor parte de los ritos (Ver foto 1).¹¹

¹¹ Esta hermandad también colabora en las festividades vinculadas a sus imágenes: las misas del 03 de mayo (día de la Santa Cruz), 14 de septiembre (exaltación de la cruz), 02 de enero (Dulce nombre de Jesús) y el 1er jueves de Cuaresma. Como se puede ver, en realidad es una de las hermandades con distintas participaciones a lo largo de todo el año, según el calendario festivo local.

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Este grupo religioso tiene a su total cuidado las imágenes del Santo Entierro de Cristo, la del Jesús Nazareno y La Resurrección (Cristo resucitado). Estos servidores se encargan todo el año de vestir a dichas imágenes, mandarlas a restaurar, ofrendarles flores, colaborar en la realización de sus festividades, rezos, procesiones, etc.

De los más de 20 miembros que la integran algunos llevan cerca de 30 años, o más, cumpliendo sus cargos. Jerárquicamente están organizados en: 8 varones (hombres facultados para crucificar a Cristo), los cantores-rezadores (quienes realizan los viacrucis, cantan en las procesiones, dirigen los rezos), el tamborero (un cargo actualmente de jóvenes y niños), los portadores de los ciriales e incensario y los ayudantes generales (jóvenes, niños y personas de reciente ingreso). Sólo en Semana Santa aparece el cargo de clarinetero, que por ser un servicio temporal no es considerado parte de esta organización.



Foto 1. Integrantes de la hermandad del Santo Entierro de Cristo con el Jesús Nazareno (2016).
(Fotografía: Cecilia Morales)

Asimismo está la hermandad de la Virgen de la Soledad, que actúa en la Semana Santa en los recorridos luctuosos y en ciertos actos solemnes donde también están presentes la imágenes del Nazareno y el Santo Entierro de Cristo; y en Cuaresma con la realización de rosarios con la virgen de la Soledad (Ver foto 2).¹² Este grupo tiene a su cuidado a La Soledad y La Dolorosa, aunque durante el proceso ritual también atienden a María Magdalena y al apóstol Juan. Estos 20 hombres y mujeres jóvenes sin compromiso marital, pertenecen a la agrupación voluntariamente o por nombramiento de la autoridad municipal, como sucede con la hermandad del Entierro.



Foto 2. Integrantes de la hermandad de la virgen de la Soledad con La Dolorosa (2016).
(Fotografía: Cecilia Morales)

Respecto a su organización interna, los miembros de este grupo están dispuestos en: secretario, vocales, cantoras-rezadoras y ayudantes generales. Empero, en los días santos, 8 de estos integrantes fungen como varones cargando en las procesiones a La Dolorosa y a La

¹² Además participa activamente en las festividades de la virgen, como es su mayordomía (18 de diciembre) y las misas de labranza de cera y velación de la imagen, así como en sus rosarios y procesiones en tiempo ordinario.

Soledad. Sin embargo, ellos no conservan el título de varón en tiempo ordinario, a diferencia de los varones del Entierro. Por otra parte, al igual que el clarinetero, el servicio de tamborero en esta institución, no forma parte de esta organización escalafonaria.

Además, junto a estas dos instituciones religiosas participan el resto de hermandades de la comunidad.¹³ Con sus rezos y cantos, ellas hacen acto de presencia en la iglesia desde la tarde del Jueves Santo hasta las primeras horas del día siguiente. Otros participantes son el mayordomo de la Semana Santa y los mayordomos de la Virgen de la Soledad, de la Santa Cruz, La Exaltación de la cruz, Dulce Nombre de Jesús y del 1er jueves de Cuaresma. También se involucran la junta vecinal¹⁴, el sacerdote, los sacristanes, los acólitos y el coro parroquial, quienes intervienen principalmente en el templo.

No menos importantes son las personas que representan a los doce apóstoles de Jesús. Algunos de estos hombres son voluntarios, otros más son invitados por el comité de festejos del pueblo. Ellos participan desde el Jueves Santo hasta el Domingo de Resurrección con sus túnicas blancas, mantos de colores y coronas. Estos personajes escenifican la última cena de Cristo y están en ciertas procesiones solemnes así como en el lavatorio de pies.

Finalmente se encuentran los feligreses, quienes se involucran en los ritos, procesiones y actos litúrgicos. De esta forma ellos expresan y refuerzan su devoción. Además cumplen con servicios de forma espontánea de acuerdo a su género y edad, por ejemplo: en las procesiones cantan y alumbran el recorrido con sus velas, algunos hombres portan el palio del Santo Entierro de Cristo (Viernes Santo), los niños tocan la matraca triangular (Viernes Santo) y algunas señoritas cargan la imagen de María Magdalena (Viernes Santo). Sus intervenciones son de igual manera importantes, aunque no ostentan un nombramiento o reconocimiento social por su labor.

¹³ Las hermandades de San Bartolomé Apóstol, virgen de la Candelaria, Del Niño Dios, Del Santísimo, virgen del Rosario, virgen de Guadalupe, virgen de Juquila, virgen del Carmen, etc.

¹⁴ Institución intermediaria entre el sacerdote y el pueblo, es el vínculo que posibilita el diálogo entre los ámbitos religioso y político. Estos representantes sociales tienen como objetivo contribuir a las mejoras del templo y sus servicios, puesto que es un bien comunitario. En Semana Santa se encargan de apoyar en las celebraciones realizadas en la iglesia.

Respecto a los participantes del ámbito político se localizan los alcaldes constitucionales, la autoridad municipal, el comité de festejos ¹⁵, la policía municipal o “topiles”. Estos servidores, a excepción del comité de festejos, se encargan de velar por el orden y estabilidad de la población.

Así mismo están los centuriones y los “judíos”, quienes custodian al Jesús Nazareno y al Santo Entierro de Cristo durante la Semana Santa. Estos personajes, vestidos de soldados romanos, son jóvenes voluntarios que aparecen luego del rito de la entrega de varas de mando (Jueves Santo). Estos 12 jóvenes o más –recientemente uno que otro niño–, representan la máxima autoridad local en los días de pasión y muerte. El Sábado de Gloria dejan de hacer acto de presencia y las autoridades tradicionales prosiguen, públicamente de nuevo, con la gestión de sus instancias de poder.

Por otro lado, también están las bandas de música y “las cocineras del pueblo”, que se caracterizan porque están involucrados tanto en el ámbito religioso como en el político. En Semana Santa ambas agrupaciones ofrecen sus servicios, voluntariamente o con remuneración económica, a personalidades como el mayordomo de esta festividad y la autoridad municipal. En otras palabras, los músicos y las cocineras quedan a disposición de los solicitantes: la banda de música es requerida primordialmente por la autoridad municipal para sonorizar las procesiones y las cocineras por el mayordomo de la Semana Santa para preparar los alimentos durante estos días.

En lo que toca a las tareas de la cocina participan igualmente las esposas de los integrantes de la hermandad del Santo Entierro de Cristo. Ellas elaboran dos de las bebidas rituales de la Semana Santa: el *tejate* y el *chone* (especie de atole caliente hecho de piloncillo). La participación de éstas es voluntaria y también necesaria, puesto que cumplen con este encargo que demanda tiempo y esfuerzo.

Toda esta articulación de participantes, trasluce un aparato normativo que organiza a estos servidores locales al cumplir sus cargos. Tal entramado de relaciones entre participantes fortalece los lazos sociales, así como el sistema de cargos cívico-religiosos y en general las así dichas costumbres comunitarias.

¹⁵ Institución que organiza las festividades más prominentes de San Bartolo, como son las fiestas patronales. En Semana Santa sobresale por preparar la última cena de Jesús con sus apóstoles. Este acto ritual se realiza actualmente en la casa de uno de los integrantes de este grupo, años atrás se hacía en el curato de la iglesia.

1.4. Rito y emoción

La Semana Santa es una festividad determinante del calendario festivo local, pues como lo manifiestan los san bartolenses, corresponde al tiempo mayormente sagrado de esta comunidad zapoteca. Díaz Cruz nos dice respecto al tiempo: “Entre las diversas funciones que desempeñan las festividades, una de las más importantes es ordenar el tiempo” (1998: 299). En efecto, este periodo sagrado es imprescindible en la organización del tiempo religioso y social de las personas católicas de San Bartolo.

La Semana Santa se caracteriza por la experiencia que los feligreses tienen con lo divino, al efectuar ritos para venerar y conmemorar a Cristo muerto y resucitado. Esta relación de los creyentes con lo sagrado es configurada por sus valores socio-religiosos locales, los cuales orientan sus comportamientos frente a las imágenes religiosas, los espacios sacralizados y los momentos solemnes.

En este tiempo ritual hay cosas que son y no son permisibles. Por ejemplo, dentro de las formas socialmente aceptables de venerar a lo divino, vincularse a él y asociarse entre feligreses se encuentra la codificación y decodificación de las expresiones sonoro-musicales que sonorizan estos días santos.

Como veremos, las expresiones sonoro-musicales empleadas en la Semana Santa funcionan como demarcadores espacio-temporales del proceso ritual. Este conjunto de expresiones funciona como un sistema y este sistema es muy importante para los feligreses ya que codifica emociones relacionadas a la muerte y resurrección de Cristo. Como expresa Díaz Cruz: los rituales “apuntan a comprometer de alguna forma –afectiva, volitiva, cognitiva– a los actores y comúnmente lo hacen mediante manipulaciones de símbolos y de estímulos sensoriales” (1998: 226). En este caso tratamos de símbolos sonoros.

Las sonoridades de la Semana Santa en realidad pueden caracterizarse como gestos rituales con una fuerte carga emotiva; son acciones rituales. Éstas últimas son definidas por Leach como “sucesos comunicativos con sus propios emisores y receptores [...] que se transmiten mensajes codificados” (Leach citado por Díaz, 1998: 264). Es en este sentido que puede hablarse de un conjunto de expresiones sonoro-musicales empleadas en la Semana Santa como un sistema comunicativo no verbal. Además, la vivencia de lo sonoro-emocional implica conocer el código, así para los productores como para los escuchas.

El entendimiento de estos signos acústicos es resultado del bagaje socio-religioso de los productores de expresiones y de las audiencias. Los productores son especialistas (tocadores de tambor, cantores-rezadores, músicos de la banda de alientos, etc.), pues conocen la forma de producir estos significantes acústicos y los espacios y momentos correctos para hacerlo.

El reconocimiento de los significantes acústicos en los actos rituales desata procesos de significación en las audiencias. “El sonido en sí mismo no cambia –nos dice David Le Breton-, pero sí su significado y sus consecuencias” (2006: 111). Dicho reconocimiento, a su vez, permite conocer las ocasiones rituales específicas en que tales significantes se producen y escuchan. Estos significantes actúan pues como símbolos. Respecto a los símbolos Víctor Turner plantea:

Entre las propiedades de estos símbolos cabe citar la condensación, la unificación de referentes dispares y la polarización del significado. De hecho, un único símbolo representa muchas cosas a la vez: es multivocal, no univocal. Sus referentes no son todos del mismo orden lógico, sino que proceden de muy diversos dominios de la experiencia social y la evaluación ética y tienden a agruparse en torno a polos semánticos opuestos. En un polo se encuentran los referentes relativos a hechos sociales y morales; en el otro los relativos a hechos fisiológicos [...] Por tanto estos símbolos vinculan el orden orgánico con el sociomoral, proclamando su unidad religiosa fundamental por encima de cualquier conflicto que pueda producirse entre y dentro de dichos órdenes (Turner, 1988 [1969]: 62).

La facultad del símbolo ritual de referir a cosas variadas, reunir significados distintos, vincular sentidos opuestos y hacer corresponder normas sociales con emociones, ayudan a comprender cómo los escuchas construyen los sentidos de estos símbolos acústicos.

Según mi experiencia etnográfica estos símbolos exacerban emociones en las audiencias. Pero se trata de una suerte de exacerbación controlada, pues esta traduce el aprendizaje de las formas socialmente aceptadas de controlar y expresar emociones en un marco ritual. En su momento veremos que, por ejemplo, la escucha de la potente sonoridad de la música de banda tocando piezas sacras, impacta sensiblemente a las audiencias.

Por cierto, David Le Bretón nos dice que el ser humano “al crecer aprende a ritualizar su emoción, a contenerla en las normas de expresión. Así se modela el conjunto de su afectividad” (1999: 159).

Por otro lado, la escucha de estos sonidos rituales parece actuar en beneficio de la cohesión social, pues como plantea Durkheim:

Toda fiesta aun cuando sea puramente laica por sus orígenes, tiene por efecto acercar a los individuos, poner en movimiento a las masas y suscitar así un estado de efervescencia, a veces hasta de delirio, que no carece de parentesco con el estado religioso. Los rituales, de este modo, solidifican las relaciones sociales, evitan la desintegración de la colectividad (Citado en Díaz, 1998: 93).

Tal estado de efervescencia social se suscita sin duda alguna en la Semana Santa, primordialmente en los actos rituales colectivos, pero también en todas aquellas actividades organizativas que hacen posible su celebración.

Veremos de qué modo el tiempo de la Semana Santa propicia la vivencia de experiencias afecto-religiosas personales y colectivas contribuyendo a la construcción de sentidos de pertenencia entre los participantes.

Además, es importante señalar que este sistema de sonidos converge con otros aspectos sensoriales. Tal relación entre símbolos rituales de distinto orden sensorial contribuye a que las experiencias afectivas de los participantes se exacerben. En la Semana Santa convergen signos acústicos no verbales, colores y aromas de plantas, frutos y alimentos propios de este ritual.¹⁶ En este sentido, viene al caso lo que Leach argumenta desde su perspectiva sobre el ritual:

[L]as diferentes dimensiones no verbales de la cultura como [...] la música, los gestos físicos, las posturas, etc., [...] se organizan en conjuntos estructurados para incorporar información codificada de manera análoga a los sonidos y palabras y enunciados de un lenguaje natural (Leach citado por Díaz, 1998: 277-278).

¹⁶ Por ejemplo, los colores son establecidos conforme al calendario litúrgico de la ortodoxia católica, los propios de la Semana Santa son: morado, blanco, rojo y negro, tangibles en las prendas que porta el Jesús Nazareno, las casullas usadas por el sacerdote y el frontal o paño que cubre el altar mayor de la iglesia.

Es decir, junto con los signos acústicos no verbales las dimensiones de colores y aromas del tiempo ritual, son capaces de comunicar información significativa a los feligreses. Esto se logra gracias a la percepción decodificada de los mismos. Este entramado sensorial de la Semana Mayor contribuye a que la comunidad de católicos de San Bartolo viva experiencias afectivas que los vinculan, y gracias a la intensificación permisible de las emociones.

1.5. Rito y cohesión social

Como se vio en el primer apartado de este capítulo una de las características de este proceso ritual es su periodicidad y la reiteración de los ritos que lo conforman. La reiteración de las acciones rituales contribuye a reforzar sus contenidos religiosos así como el entramado de relaciones sociales sostenidas entre las personas que efectúan dichas acciones.

Es en este sentido que el tiempo ritual facilita la cohesión entre los participantes mediante diversas formas: 1) la vivencia de emociones compartidas; 2) la realización de trabajos colectivos necesarios para la consecución del proceso ritual; 3) la reactualización del poder político comunitario escenificada en la entrega temporal de los bastones de mando y su posterior regreso. Veamos brevemente cada uno de estos puntos.

Emociones compartidas

La efervescencia colectiva de la Semana Santa corresponde a un conjunto de experiencias afectivas individuales en gran medida ocasionadas por la escucha de las expresiones sonoro-musicales que revisaremos detalladamente.

Pensemos en el ejemplo hipotético del feligrés que es emocionalmente afectado por la escucha del canto “Perdón Oh Dios mío”; feligrés y cantores exacerban el sentimiento de duelo mediante un canto específico; esta exacerbación sentimental sería entonces colectiva y unos y otros estarían relacionados mediante un acto estético-comunicativo. En tal situación no sólo la vivencia colectiva del duelo posibilita la cohesión social, sino también la producción conjunta de la pieza vocal y la escucha de la misma. A propósito de los sentimientos colectivos Díaz Cruz argumenta:

No puede haber sociedad que no sienta la necesidad de mantener y reafirmar, a intervalos regulares, los sentimientos colectivos y las ideas colectivas que

constituyen su unidad y su personalidad. Pues bien, esta refacción moral no puede obtenerse sino por medio de reuniones, de asambleas, de congregaciones donde los individuos, estrechamente próximos unos de los otros, reafirman en común sus sentimientos comunes... (Díaz, 1998: 93).

San Bartolo no es la excepción, ya que si bien hay diversas festividades en las que las personas se congregan, la Semana Santa sobresale por la utilización de expresiones sonoras muy peculiares y por la tematización ritual de emociones.

Trabajos compartidos

Estos trabajos se realizan con el objetivo de que el proceso ritual tenga un buen curso y término. Las labores varían dependiendo de cada agrupación. Por ejemplo, las actividades de la hermandad del Santo Entierro se enfocan en el cuidado de su imagen religiosa y en llevar a cabo los ritos de purificación y bendición en estos días. Este grupo religioso sacraliza elementos materiales que serán utilizados en los actos solemnes subsecuentes.

Por su cuenta, en la Semana Santa la hermandad de la Soledad cuida que las procesiones con esta virgen sean organizadas. Pero, independientemente de las actividades que realiza cada agrupación lo interesante es señalar que durante estos días todos los trabajos colectivos son comprendidos localmente como actos de fe y devoción. Se trata de trabajos realizados desde el ámbito religioso (hermandades, sacerdote, junta vecinal y sacristanes) y político (alcaldes constitucionales, autoridad municipal, comités y policía local). Por cierto, ambas líneas conforman instancias de autoridad pública las cuales adquieren su legitimidad precisamente ejecutando labores colectivas durante este periodo ritual.

En última instancia, tales trabajos colaborativos forjan vínculos que permiten confraternizar. Aquí, el testimonio de una integrante de la hermandad de la virgen de la Soledad: "...hubo un año donde se enfermó un varón, ¡híjole!, ¡ay no! fue pesadísimo para él, para nosotras [las cantoras] no, pero pues... te sientes como... por eso es una hermandad ¿no?... si él se siente mal, todos nos sentíamos así como de que ¡ay pobre!..." (Verónica M., comunicación personal, 01 de abril 2013). Esta situación ejemplifica cómo los integrantes de esta institución religiosa construyen lazos afectivos mientras cumplen con sus cargos locales.

Reactualización del poder político comunitario

Además de reiterar ciertos contenidos religiosos católicos los ritos de la Semana Santa reproducen relaciones sociales jerarquizadas. Para Leach, “el ritual es una forma de exposición simbólica del orden social o, mejor, de la estructura social” (citado en Díaz, 1998: 239). Como veremos en su momento, en este ritual la estructura cívico-religiosa que tradicionalmente ha gobernado a la comunidad de San Bartolo bajo el esquema de usos y costumbres, es desdibujada mediante el rito de la entrega de varas de mando.

En este acto ritual, presidente y alcaldes de la comunidad depositan en el sagrario del templo sus bastones de mando, signos de su poder político. En consecuencia los “judíos” se convierten en los gobernantes simbólicos temporales del pueblo. Además, en este ámbito de la representación los celebrantes comunican que el mal, personificado en los “judíos”, reina sobre el bien, simbólicamente encarnado en el presidente y los alcaldes municipales. De igual manera, con la entrega de los bastones de mando se comunica que Cristo será apresado, sentenciado y justiciado por los soldados romanos, tal como lo narran los hechos bíblicos.

Sin embargo, en el plano de la vida social comunitaria el presidente municipal y los alcaldes no pierden su poder, pues aún despojados de sus bastones de mando permanecen como respaldo de los “judíos”. Más aún, en diversos momentos de este largo proceso ritual la ubicación de estas autoridades en los espacios performativos muestra públicamente esta jerarquización política; así sucede, por ejemplo, en las procesiones solemnes de estos días, en donde las autoridades tradicionales participan y en disposiciones espaciales muy específicas.

Para los creyentes, el desprendimiento de los bastones de mando por parte de las autoridades, así como la sumisión temporal de otras instituciones religiosas dedicadas al culto a los santos católicos, simbólicamente comunican el predominio político de los “judíos” y, de cierto modo, un tipo de crisis social. Como veremos, más bien se trata de la representación de una crisis de la autoridad legítima, encarnada como vimos en las autoridades tradicionales mediante su asociación con Cristo, y en general con lo sagrado y con los santos católicos. Como nos recuerda E. Leach en los ritos “se invoca el poder” (citado en Díaz, 1998: 247).

Pero, ¿cuál es la relación entonces entre el ritual de la Semana Santa y el poder político socialmente instituido en las autoridades tradicionales? ¿Qué consecuencias sociales se desprenden de la representación ritual de una crisis social pautada por la ausencia temporal de las autoridades legítimas? La entrega de los bastones de mando puede caracterizarse como un ritual de inversión de estatus. Para Víctor Turner este tipo de rituales constituyen una primera fase de una tríada, fase que se caracteriza por presentar una fractura inaugural en la estructura social que origina la *communitas* o antiestructura social, una dimensión de la organización social opuesta a la estructura social. Para Turner estas serían algunas de las implicaciones de los ritos de inversión de estatus:

Al hacer al bajo alto y al alto bajo, reafirman el principio jerárquico, y al remedar (a menudo hasta alcanzar límites caricaturescos) el bajo la conducta del alto y limitar las iniciativas de los orgullosos, subrayan la racionalidad de la conducta diaria y culturalmente predecible de los diversos estamentos de la sociedad. Debido a esto, resulta apropiado que los rituales de inversión de status se localicen, en general, en puntos fijos del ciclo anual o en relación con fiestas móviles, que varían dentro de un período limitado de tiempo, ya que la regularidad estructural se refleja aquí en el orden temporal (Turner, 1988 [1969]: 180).

Entonces, la desestructuración ritualizada de las relaciones sociales en el fondo parece efectuarse –al menos en parte– para legitimar la jerarquía cívico-religiosa desde la cual tradicionalmente se ha gobernado al municipio de San Bartolo Coyotepec. Tal jerarquía transita de la normalidad de los días ordinarios a un estado de *communitas* y de ésta última a una suerte de jerarquía revitalizada (Turner, 1988 [1969]: 134-135).

Pero la representación de la crisis social –pautada como vimos por la ausencia temporal de las autoridades legítimas– también propicia cierto tipo de reflexividad social en relación a la legitimidad de las instancias desde las cuales se gobierna al municipio, así como de las personas que las ocupan; pero, ¿en qué sentido o de qué modo esto es posible?

Según Rodrigo Díaz, para Durkheim los rituales son generadores de reflexividad social, pues éstos:

...simbolizan al mismo tiempo que reproducen la vida social en sagrada solidaridad y cohesión; que contribuyen a hacer deseable lo obligatorio; que vinculan al hombre ritual con su pasado y su futuro; espacio en que se

observa reflexivamente a sí mismo y a la colectividad a la que pertenece. De esta última afirmación –el ritual como propiciador de la reflexividad social– debemos reconocerle a Durkheim, a su vez, una de sus intuiciones geniales, pues al suscitar la reflexividad social los ritos pueden en potencia subvertir el orden de la sociedad (Díaz, 1998: 108)

En San Bartolo Coyotepec la Semana Santa es la única festividad del calendario festivo local en la cual la comunidad de católicos practica esa reflexividad social, en relación a su jerarquía cívico-religiosa, mediante ritos. En este proceso ritual también se cuestiona, se renueva y se refuerza simbólicamente el sistema de normas y valores sociales que sustentan a la jerarquía cívico-religiosa que gobierna a católicos y no católicos.

Conclusiones

La Semana Santa es un proceso ritual calendárico formado por un conjunto de ritos; éstos se realizan para conmemorar la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Esta celebración se caracteriza del resto de celebraciones religiosas del calendario festivo local, por su permisibilidad en lo que toca a la expresión controlada de emociones como la tristeza, dolor y alegría motivadas por la muerte y resurrección de Cristo. Además, también se caracteriza porque mediante la representación de la muerte de Cristo se simboliza una crisis del sistema cívico-religioso desde el cual se gobierna al municipio, hecho que –en el fondo– parece contribuir a la reproducción social. ¿Cómo se articula entonces rito, expresión controlada de emociones y representación de crisis social con el sistema de expresiones sonoro-musicales?

Capítulo 2

Música y signos acústicos no verbales

Dentro del conjunto de sonoridades con las que la comunidad de católicos de San Bartolo sonoriza sus festividades religiosas, me concentro en el estudio de las expresiones sonoras de la Semana Santa. Estas expresiones se producen “humanamente y por lo tanto proceden de una ocasión social con una cierta intención ritual y/o emocional” (Chamorro, 1990: 77). Para los escuchas locales dichas expresiones actúan como significantes acústicos no verbales. Aquí el conjunto de ellas: 1) la “música sacra” de la banda de alientos-metal; 2) los cantos religiosos; 3) los toques de tambor, clarín, matracas, campanas, campanas de mano, y conchas o caracoles; 4) ruido de martillos y explosión de cohetes (ver cuadros 3 y 4).

¿De qué modo se articulan significantes acústicos, ocasiones performativas, emociones y valores socio-religiosos? ¿Qué consecuencias sociales se desprenden de la escucha situada de estas expresiones sonoras? En este capítulo me concentro en el análisis de estos aspectos. Como veremos, su estudio nos permitirá comprender introductoriamente cómo una comunidad de escuchas interpreta el conjunto de expresiones sonoras que en este contexto actúan como significantes acústicos y cuáles son algunas de las consecuencias sociales que se desprenden de ello.

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Cuadro 3.- Sonidos rituales de la Semana Santa¹⁶

Música sacra	Cantos	Toque	Ruido
Son piezas instrumentales. Es una masa sonora conformada por distintas líneas melódicas simultáneas.	Son piezas vocales. Son una masa sonora conformada por distintas líneas melódicas simultáneas.	Figuración tímbrica, rítmica, definida. Motivo sonoro repetitivo y establecido.	Figuración tímbrica, rítmica, confusa; masa sonora confusa.
Es realizada con instrumentos musicales (Clarinetes, saxofones, tubas, etc.).	Son realizados con la voz.	Son realizados con objetos sonoros no musicales (Tambores, clarín, campanas, caracoles, matracas).	Es realizado con objetos sonoros no musicales (cohetes de pólvora, martillos-clavos y matracas).

¹⁶ Es pertinente aclarar que este trabajo considera la categorización que los san bartolenses hacen de su mundo sonoro de la Semana Santa. La categoría *música* refiere a aquellas sonoridades originadas con instrumentos musicales y con la voz. Los *toques* son aquellos sonidos realizados con instrumentos considerados no musicales y que principalmente “anuncian” algo. Por otro lado, respecto al ruido, para este caso de estudio, convengo con lo que manifiesta Domínguez: “...el ruido es, en muchas ocasiones, una cuestión de percepción y contextos de escucha, más que de altos decibeles” (37: 2007). Basta con ejemplificar aquí el sonido de la matraca, que para algunos católicos es un toque y para otros, un ruido. Además, de igual manera me parece atinado el siguiente planteamiento de Schafer: “el ruido es un flujo continuo e incesante de sonidos que crea confusión en el escucha” (Ibid). Finalmente, todas estas expresiones –música, canto, toque, ruido- son sonidos, fenómenos acústicos socialmente construidos que guardan sus propias características formales y son producidos con diferentes objetos sonoros que les caracterizan.

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Cuadro 4.- Sistema sonoro ritual de la Semana Santa

SONORIDADES	PROCESO RITUAL							
	Dom. Ramos	Lun Santo	Mar Santo	Mier Santo	Jue Santo	Vie Santo	Sáb de Gloria	Dom. Resurr.
Cantos "de pasión"								
-A capela								
-Con banda *								
Cantos penitenciaros								
-A capela								
-Con banda								
Cantos "dolorosos"								
A capela								
Con banda								
Cantos "alegres"								
Con banda								
"Música sacra"								
-Con el Sto. Entierro								
-Con la virgen *								
Toque "centurión pelón"								
Tambor del Entierro								
Toque "atole con pan" (tambor)								
-Tambor del Entierro								
-Tambor de la Soledad								
Toque "de rogación" (tambor)								
Tambor del Entierro								
-Tambor del Entierro								
-Tambor de la Soledad								
Clarín								
Matraca triangular								
"Matraquita"								
Matraca convencional								
Ruido de martillos								
Campanas del templo								
Campanas de mano								
Cohetes								
Caracoles								

(*Si es el caso)

2.1 Un sistema comunicativo sonoro

En este escrito, caracterizo al conjunto de expresiones sonoro-musicales empleadas durante la Semana Santa como un sistema comunicativo mediante el cual la feligresía intensifica su experiencia afectiva y religiosa. Dicho sistema codifica ideas y emociones vinculadas a la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Pero, ¿cómo se efectúan estos procesos comunicativos?

Umberto Eco define al proceso comunicativo como “el paso de una señal (lo que no significa necesariamente ‘un signo’) desde una Fuente, a través de un Transmisor, a lo largo de un Canal, hasta un Destinatario (o punto de destino)” (1989: 24-25).¹⁷ Siguiendo a este autor, dicho proceso se caracteriza porque la señal requiere de una respuesta interpretativa por parte del destinatario (la señal no funciona como simple estímulo, no solamente hay transmisión de información); el receptor necesita conocer el código empleado (Ibíd.).

Por ejemplo, cuando un tocador de tambor de la Semana Santa se expresa produciendo una figuración sonora con su instrumento y la feligresía recibe la señal sonora, codificándola como el anuncio de varios gestos y tiempos rituales de la pasión de Cristo, podemos hablar de proceso comunicativo. En este proceso la feligresía conoce el código sonoro, la estructura general del proceso ritual y en términos generales, también conoce las características formales que singularizan a dicha figuración sonora. Estos elementos les permiten significar la figuración realizada por el tocador de tambor.

Así, podemos hablar de proceso de significación cuando un escucha local asocia un sonido significativo con determinada situación social cargada de cierto contenido semántico. Umberto Eco comprende esta correlación como *función semiótica*, término que prefiere utilizar en lugar del de signo (2000 [1976]).¹⁸

¹⁷ Es decir, la señal puede ser un estímulo que causa una respuesta la cual no necesariamente significa algo para alguien, puede ser sólo transmisión física de información. No obstante “... [Si] las señales transmiten contenidos [para alguien], son por tanto, signos” (Eco, 1989: 73 –índice 6-; ver también 40-43 y 71-79).

¹⁸ En este estudio se hace uso de los términos *signo* –entendido como función semiótica– y *significante* tomando en cuenta los planteamientos de Eco, que por cierto, guardan relación con el signo lingüístico de Saussure (1945). El signo es un elemento de un plano de la expresión correlacionado convencionalmente con uno o más elementos de un plano de contenido. (Eco, 2000 [1976]:84), “es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa.” (Ibid, 22). Por su parte, significante refiere a la expresión de un contenido determinado, el vehículo que transmite el significado (Ibid, 14). Por esta razón, el uso de categorías como signo sonoro, signo musical, signos acústicos, significante sonoro, etc., aluden directamente a los sonidos que integran el sistema sonoro ritual de los días santos, ya como sustitutos y expresiones de algo, como se verá más adelante.

Dicho lo anterior, las expresiones sonoro-musicales que nos ocupan actúan como signos acústicos no verbales que comunican: 1) fases del proceso ritual, pues operan como demarcadores sonoros espacio-temporales; 2) emociones, ya que intensifican las experiencias de los participantes; 3) convenciones sociales, pues decretan ciertos comportamientos. Veamos y escuchemos ahora estos signos acústicos.

2.2 Cantos religiosos

En San Bartolo Coyotepec existe una amplia tradición de música vocal que germinó durante la vida colonial gracias al proceso de evangelización. Hoy día es patente un amplio repertorio de cantos religiosos interpretados por mujeres y varones: alabanzas, himnos, villancicos, cantos penitenciaros, “dolorosos”, “de pasión”, vocacionales, marianos, cantos propios para las misas, etc.

Ya por sus letras, melodías, instrumentación, o por los tres elementos en conjunto, estos cantos son muestra de la ferviente devoción religiosa de la comunidad católica de San Bartolo. Hoy día existen pequeños grupos de cantores-rezadores que, junto con el resto de la feligresía, los entonan en diversas festividades muy específicas.

El conjunto de estos cantos localmente es clasificado en función de las siguientes ocasiones performativas:

1. Cantos para vírgenes y santos, entonados en rosarios. Estos aluden a las advocaciones de los santos y se realizan en los rezos mensuales en los que se conmemoran las festividades de las imágenes católicas en cuestión.
2. Cantos realizados en procesiones. Comúnmente es el mismo repertorio vocal realizado en los rosarios, aunque, en las procesiones de Semana Santa se emplean cantos específicos para la ocasión.
3. Cantos para velación de difuntos y su novenario. Se interpretan y se intercalan con plegarias y oraciones. Desde las prácticas locales de escucha con estos cantos los “rezadores del pueblo” serenan las almas de los difuntos y los ayudan a trascender la vida terrenal.

4. Cantos para las misas dominicales. Son concertados de acuerdo al calendario litúrgico católico por el coro parroquial comunitario.¹⁹
5. Cantos para “pedir posada”. Son interpretados junto con rezos y villancicos por un grupo de mujeres jóvenes y adultas que llevan a cabo esta actividad.
6. Cantos para la Semana Santa.²⁰

Cantos para la Semana Santa

Principalmente los realizan los cantores-rezadores de las hermandades del Santo Entierro de Cristo y de la virgen de la Soledad. Con este repertorio se sonorizan momentos específicos de la dramatización de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Algunos de ellos también se cantan en Cuaresma y en conjunto son las piezas vocales correspondientes al tiempo mayormente sacro de San Bartolo. A su vez, estos cantos se clasifican en función del momento al que aluden: de pasión, penitenciaros, dolorosos y alegres.

La textura de los cantos entonados por los cantores-rezadores de la hermandad del Santo Entierro de Cristo tiende a la heterofonía. El cantor líder –que es el de mayor experiencia, práctica y conocimiento sobre esta música vocal– es quien establece libremente la altura tonal en que habrá de cantarse la pieza, ajustándola a sus posibilidades vocales; incluso sucede en ocasiones que en el transcurso del canto los rezadores modifican la altura de sus cantos para no forzar sus voces. Este conjunto de cantores por lo regular lo integran tres hombres adultos (entre 40-60 años de edad aproximadamente); en tiempos recientes, se ha sumado una joven de aproximadamente 20 años (ver foto 3). Todos ellos son miembros de la hermandad, dos de aquellos hombres son los “rezadores del pueblo”, quienes se dedican a hacer plegarias y cantos en las velaciones de difunto y en los novenarios del mismo. En Semana Santa estos especialistas tienen mayor participación los días jueves y viernes en las procesiones y viacrucis, aunque su labor comienza desde la Cuaresma y en los viacrucis que se realizan cada viernes de este periodo.

¹⁹ En realidad, al ser un repertorio de cantos ajustado a dicho calendario, este repertorio queda segmentado en cantos del tiempo ordinario, cantos penitenciaros para Cuaresma y Semana Santa, villancicos para el tiempo de adviento y navidad, cantos relativos a vírgenes o a Cristo, etc.

²⁰ Respecto a este tema, cabe señalar el estudio etnomusicológico de Leopoldo Valenzuela, quien en su tesis de licenciatura (“Sobre el *homo religiosus* y la música. El apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán Oaxaca”, 2016), analiza los cantos para la Semana Santa efectuados en Xoxocotlán, Oaxaca. <http://132.248.9.195/ptd2016/julio/0746754/Index.html> [Fecha de consulta: 03 de febrero 2019]



Foto 3. Cantores-rezadores de la hermandad del Santo Entierro (Nadia Mateos y Eloy Córdova). 6to viacrucis de Cuaresma con el Jesús Nazareno.

Por su parte, las jóvenes cantoras-rezadoras de la hermandad de la Soledad son dos (una de 20 y la otra de 24 años aproximadamente; ver foto 4). Sus interpretaciones son monódicas y homorrítmicas e igual que los anteriores, establecen libremente la altura de sus cantos cuando los entonan. En Semana Santa participan los días jueves, viernes y domingo; en Cuaresma todos los domingos, en los rosarios realizados a la virgen con sus cantos “dolorosos” o cantos penitenciaros.



Foto 4. Cantora-rezadora de la hermandad de la Virgen de la Soledad (Verónica Mateos). Rumbo al “encuentro” (Viernes Santo); imagen de María Magdalena.

Ambas agrupaciones consideran su quehacer como un servicio pues no reciben pago alguno; lo hacen por devoción y veneración. No obstante, su labor es muy importante para los grupos a los que pertenecen, por lo que ocupan una posición respetable dentro de la jerarquización interna de éstos. De igual manera, como los mismos cantores expresan, cualquier integrante de la hermandad puede ser rezador y entonar los cantos, sólo es cuestión de gusto y devoción. Veamos ahora los diferentes tipos de cantos.

Los cantos de pasión. Según las prácticas locales de escucha son piezas vocales que expresan el sufrimiento de Cristo, desde su aprehensión hasta su crucifixión. Estos los realizan los cantores-rezadores de la hermandad del Santo Entierro de Cristo, cada viernes de Cuaresma (en los viacrucis con la imagen del Jesús Nazareno) y en Semana Santa (desde el Jueves Santo, cuando sale la procesión de sentencia de Jesús hasta la crucifixión y en

ocasiones solemnes como la “puesta de la cruz”).²¹ (Escuchar audio 1, “Alabadas sean las horas”).²²

Cantos penitenciaros. Para los escuchas los cantos penitenciaros, entonados indistintamente por las hermandades del Entierro y la Soledad, solicitan el perdón de Dios ante la muerte de Cristo, quien murió por los pecados del mundo. Aquí un par de testimonios: “...que [Dios] nos perdone por cómo le entregamos a su hijo, como por lo que su hijo pasó por nosotros” (Verónica M., comunicación personal, 01 de abril 2013).

Aquí la gente común siempre canta “¡Perdón Oh Dios Mío!”, “Perdona a tu pueblo Señor”... y cantan ése, la gente... hasta se concentra más pues... y hasta uno pues está uno ahí... haciendo las, las... las labores y todo eso, ahora que... pues se siente pues... se manipulan los sentimientos con ésa música y con ese canto (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013).

De igual manera, estos cantos predominan el Jueves y Viernes Santo en algunas celebraciones en la iglesia (Escuchar audio 2, “Perdón Oh Dios mío”).²³

Cantos dolorosos. Los realizan las cantoras-rezadoras de la hermandad de la Soledad. Aquí lo que éstos significan para una de ellas: “...son cantos de... como de... de luto, ¿no? [...], algunos que se tratan que la virgen digamos que dio por nuestros pecados a su hijo, como que son palabras de aliento ¿no? hacia ella, algunos cantos” (Verónica M., comunicación personal, 01 de abril 2013). Según las prácticas locales de escucha, mediante los cantos “dolorosos” se le solicita piedad y consuelo a la virgen María. Estos se realizan en los rosarios de la virgen de la Soledad los domingos de Cuaresma, y en las procesiones del

²¹ Además estos cantos se realizan en los novenarios de difuntos, específicamente en la sección de los “misterios dolorosos”, los días martes y viernes. Los “misterios dolorosos” aluden a la pasión de Cristo. Por su parte el canto de “pasión” llamado “Sentenciado a muerte va”, únicamente se interpreta en Semana Santa.

²² Cantores-rezadores de la hermandad del Santo Entierro entonan el canto “de pasión” “Alabadas sean las horas” en la procesión de sentencia de Cristo en el atrio del templo (Jueves Santo). En este acto ritual también es característico el canto “de pasión” “Sentenciado a muerte va”. <https://soundcloud.com/user-342275606/1-alabadas-sean-las-horas-1>

²³ Canto penitenciaro entonado por los cantores-rezadores de la hermandad del Santo Entierro mientras los varones preparan al Santo Entierro de Cristo para crucificarlo en la cruz (Viernes Santo). <https://soundcloud.com/user-342275606/2-perdon-oh-dios-mio-1>

Viernes Santo con esta misma imagen o La Dolorosa (escuchar audio 3, “Salve Dolorosa”).²⁴

Cantos alegres. Finalmente, para la comunidad de católicos de San Bartolo Coyotepec los cantos “alegres” son aquellos que refieren al triunfo imperecedero del reino de Dios en el mundo y la resurrección de Cristo; se realizan el Domingo de Ramos y el Domingo de Resurrección y se entonan colectivamente, es decir, feligresía y hermandades, cantan al unísono, como sucede con los cantos penitenciaros en los recorridos (escuchar audio 4, “Tú reinarás”).²⁵

En general todos estos cantos de Semana Santa se caracterizan porque están estructurados en coro-estrofa y son efectuados de la misma manera. En su mayoría son cantos a capela, como los de “pasión” y los “dolorosos”, aunque los penitenciaros y “alegres” muchas veces se acompañan instrumentalmente con la banda de alientos-metal, sobre todo en las procesiones.²⁶

El acoplamiento entre cantores y banda depende de tres factores: 1) si es una ocasión performativa en la que se acostumbra “acompañar” con música al canto; 2) si la banda conoce los cantos que se van a interpretar y 3) si se contrata o no una banda.

Respecto al primer punto, es común escuchar a los cantores acompañados de la banda de alientos en las procesiones del Miércoles, Jueves y Viernes Santo, realizando cantos penitenciaros; los domingos de Ramos y de Resurrección con cantos “alegres”. Pero, si no hubiera banda de música en tales recorridos de igual forma los cantores-rezadores cantarían. Cuando asiste la banda de música, ésta generalmente realiza el canto penitencial o “alegre”, toca la sección del coro y luego lo repiten los asistentes, antifonalmente, como puede escucharse en el audio 4.

²⁴ Canto “doloroso” entonado por las cantoras-rezadoras de la hermandad de la virgen de la Soledad en el viacrucis del “encuentro” con La Dolorosa (Viernes Santo). Se escucha también el tambor de esta hermandad. <https://soundcloud.com/user-342275606/3-salve-dolorosa-1><https://soundcloud.com/user-342275606/3-salve-dolorosa-1>

²⁵ Música y canto “alegre” entonado por los cantores-rezadores de la hermandad del Entierro y los feligreses en la procesión rumbo a la bendición de las palmas (Domingo de Ramos). Participa la banda de música tocando este canto. <https://soundcloud.com/user-342275606/4-tu-reinaras-1>

²⁶ Cuando son a capela, los cantos penitenciaros son efectuados en momentos bien significativos de este proceso ritual, como, por ejemplo, cuando la hermandad del Entierro le quita y le pone sus sábanas santas al Santo Entierro de Cristo.

En cuanto al segundo punto, el conocimiento de los repertorios vocales es diferente en cada una de las bandas de viento que hoy día existen en San Bartolo; en su mayoría éstas dominan los cantos penitenciaros, pero si los integrantes de una de ellas también conocen algún canto de “pasión” (que como se dijo generalmente son a capela) pueden interpretarlo, ciniéndose a los momentos prescritos.

La variación en cuanto al conocimiento de los cantos por parte de las bandas no representa un problema para los cantores-rezadores en el proceso de sonorización de las ocasiones religiosas. Al ser conocedores totales de las piezas vocales pueden prescindir del acompañamiento instrumental.

No obstante, la conjunción voces-instrumentos se ha consolidado de tal modo en San Bartolo que ambas instancias tienen bien interiorizados los códigos del drama ritual y los momentos de sus respectivas participaciones. Aquí un testimonio que nos habla de esta compenetración:

Se encarga también la banda de decirnos [a la hermandad de la Soledad]... “en las esquinas nosotros vamos a tocar”, ¿no?... porque como... la mayoría de los músicos son de aquí, pues ya saben las costumbres ¿no?, de que [el Viernes Santo] en la estación le tienen que tocar a la virgen, y que cuando avance, tienen que ir tocándole también... ya sabe la banda eso..., no nos ponemos de acuerdo con ellos... (Verónica M., comunicación personal, 01 de abril 2013)

La participación de los cantores es imprescindible en la Semana Santa; éstos guían las piezas vocales, ya por su conocimiento del proceso ritual, por sus dotes musicales o su buena voluntad para cumplir –con todo un acto de fe– con este servicio religioso. Sin sus intervenciones las figuraciones sonoras que nos ocupan no devendrían posibles.

2.3 Música sacra: la banda de alientos-metales

La proliferación de la tradición musical de las bandas de aliento-metal en el estado de Oaxaca data del siglo XIX. En San Bartolo, esta herencia musical primigenia y la incidencia de las capillas de viento del mismo siglo, hoy en día se manifiesta en la importancia que se le otorga en el ámbito religioso.

Las bandas de música de la comunidad cuentan con su propio repertorio para la Semana Santa: la “música sacra”. Pero, en general, ¿cómo emergieron las bandas de aliento-metal y sus repertorios, en Oaxaca?

La tradición musical de las bandas de aliento-metal en Oaxaca se hizo notoria en la segunda mitad del siglo XIX como una estrategia de las cofradías y comunidades indígenas para contrarrestar la ley de “manos muertas”, de 1856, y la del 12 de julio de 1859; ambas enraizadas en las Leyes de Reforma. ¿Cómo sucedió esto? El estado pretendía vender los bienes de las cofradías religiosas y nacionalizar sus fondos, ambos pertenecientes a la iglesia católica –en tanto institución–, pero también a las comunidades indígenas. De frente a esta política, diversas municipalidades indígenas comenzaron a invertir sus fondos en la conformación de capillas de viento, y la compra masiva de instrumentos musicales de aliento, la instrucción de músicos y cantores, la creación de talleres de arreglo y mantenimiento de los instrumentos musicales, así como en la reparación de iglesias (Pellicer, 2001: 9-27).

Tal situación propulsó una fuerte demanda de composición de obras escritas para las capillas, así como la transcripción e instrumentación de obras musicales, desde danzas populares hasta misas y oberturas italianas. De igual manera la conformación musical de bandas justificó la adquisición masiva de instrumentos musicales en el mercado europeo que en ese entonces gozaba de excelentes innovaciones tecnológicas para la fabricación de los instrumentos musicales de metal, según Sergio Pellicer (2001: 9-27).

En lo particular, la tradición de bandas de aliento en San Bartolo se evidenció gracias a la influencia del músico y arreglista Manuel García Barroso, quien cantaba y tocaba con órgano las misas en la comunidad. Nativo de Coyotepec, Manuel García fue quien enseñó solfeo y la ejecución de instrumentos de alientos a una generación de jóvenes aprendices hoy en día conocidos como los músicos “antiguos” o “de antes”; esto sucedería a inicios de la década de los 50 del siglo XX. Tales músicos fueron los que conservaron y difundieron sus saberes en la población, principalmente la “música sacra” de Semana Santa que aún se escucha.

García Barroso y sus aprendices conformaron la única banda que en ése entonces había en el pueblo, aunque –sin duda alguna– las bandas de alientos-metal fueron proliferando poco a poco en la comunidad. Hoy día existen cerca de 7 bandas cuyos

integrantes oscilan entre los 18 y los 50 años. Dentro de sus repertorios se encuentran sones, jarabes, chilenas, valsos, marchas, danzones, boleros y cantos religiosos, por ejemplo. Sus principales intervenciones son: 1) en las fiestas patronales, festividades de vírgenes y santos católicos, misas y procesiones; 2) en ocasiones civiles particulares como bodas, bautizos, XV años, etc.

En lo que respecta a la Semana Santa el repertorio para las bandas de aliento-metal se organiza en “música sacra”, penitenciaría y “alegre”. Estas dos últimas en realidad corresponden a los cantos penitenciaríos y “alegres” que, como se dijo, son acompañados por la banda en las procesiones.²⁷

Concentrémonos pues en la “música sacra”. Este corpus de piezas luctuosas se interpreta con clarinetes, saxofones, trompetas, trombones, tubas y a veces un saxo y una flauta transversa, y sólo se escucha los días Miércoles, Jueves y Viernes Santo, como se acostumbra en la comunidad. Es el repertorio propio de los alientos-metales en la Semana Santa y se desconoce con certeza el origen y autoría de las piezas.²⁸

Esta música tiene un carácter sagrado, pues tal es la característica de los días en los que se conmemora la muerte de Cristo; es la música fúnebre de Jesús, como lo consigna este testimonio:

...aquí nomás lo vemos con nuestros difuntos pues, porque van con música, hay unos que van con música alegre o música fúnebre acá [en San Bartolo]... y aquí [en Semana Santa] no porque aquí es al contrario, con música sacra pues, ya no se reza, ya no nada... supuestamente lo vamos a enterrar (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013).

(Escuchar audio 5, “Miserere”).²⁹

²⁷ Es importante mencionar aquí, la existencia de la tesis de maestría de la musicóloga polaca Joanna Dubrawska (2008), titulada en español, “Música en las celebraciones de Semana Santa en San Bartolo Coyotepec (Oaxaca, México). Por el momento, han sido compartidas por su cuenta, algunos fragmentos breves de su tesis.

²⁸ Según versiones de los músicos de la localidad la pieza sacra “*Stabat mater chico*” tiene como autor al músico zapoteco Juan Matías (ca.1618-1665), oriundo de San Bartolo. No obstante, Ryszard Rodys (2015: 43-44), quien estudió a este músico, argumenta lo contrario, pues sostiene que es una pieza anónima del siglo XIX.

²⁹ Pieza sacra interpretada por la banda de alientos-metal. Es una de las piezas que más se efectúa en la Semana Santa, es propia de las procesiones de estos días. En este caso el “*Miserere*” fue interpretado durante el desmantelamiento del monumento de ropas “ahumadas” (Miércoles Santo) junto con otras piezas sacras.

<https://soundcloud.com/user-342275606/5-miserere-1>

“Ovos omnes” (Oh nosotros todos), “Aplaca Señor tu ira”, “*Miserere*” (Misericordia), “Salmo 50”, “*Stabat Mater*” (Estaba la madre), “*Filie Jerusalem*”, “De tu sangre” son las piezas sacras más prominentes en estos días.

También se encuentran las piezas luctuosas “Responsorios para el Jueves Santo”, conocidas por los músicos como responsorios o lamentaciones. Éstas se tocan en la comida de los apóstoles y durante la “velación” (Jueves Santo); son piezas variadas, poco interpretadas y se caracterizan por ser numeradas secuencialmente (responsorio 1, 2, 3). La más sobresaliente de ellas en la representación de la última cena es el “Responsorio 1”.

Pero, ¿qué significados les asignan las audiencias a todo este corpus de piezas sacras? Antes de abordar esta pregunta, veamos algo sobre quienes performan este conjunto de significantes musicales.

Este grupo de piezas sólo es interpretado por tres bandas de la comunidad, precisamente aquellas que conservan las partituras y han recibido como guía la experiencia de los “músicos de antes”. Tal forma de transmisión del conocimiento musical, oral-escrita, les ha resultado de gran utilidad a los músicos (ver foto 5). Primero, porque la “música sacra” es un repertorio que conserva ciertas especificidades en su ejecución; y aquí la experiencia de los músicos “antiguos” es importante, porque les enseñan a los músicos jóvenes qué pieza se toca para tal o cual momento del proceso ritual. Segundo, porque es un repertorio que, al ser sagrado, es poco ensayado; si llega a ensayarse esto sucede poco antes de la Semana Santa.

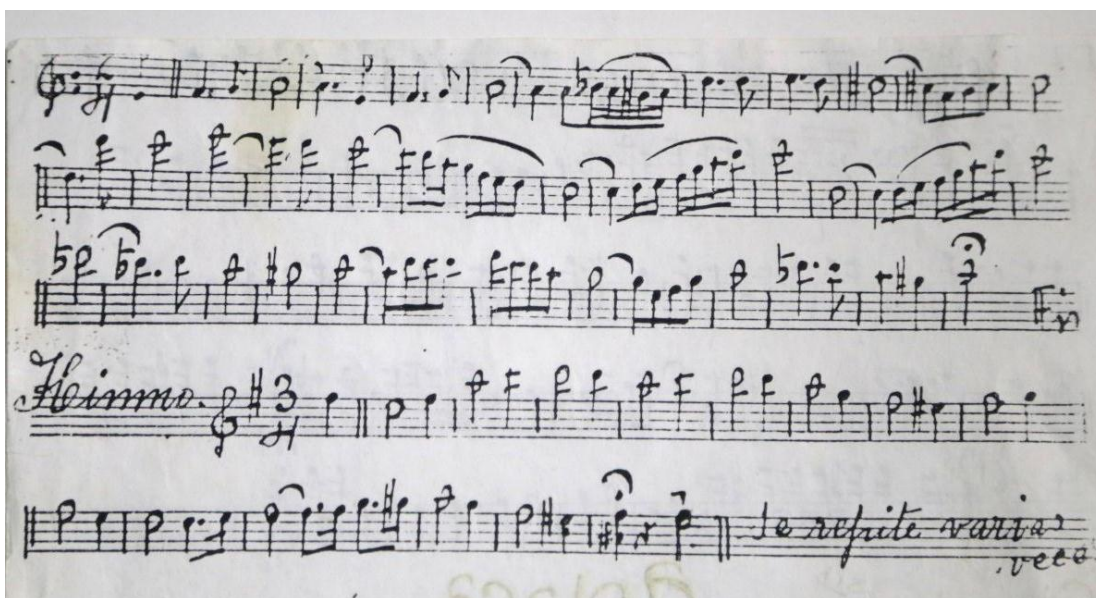


Foto 5. Partitura de la pieza sacra “Miserere” (primeros tres pentagramas)

La “música sacra” comúnmente es interpretada en las procesiones de los días Miércoles, Jueves y Viernes Santo, así como en ocasiones rituales prominentes como la representación de la última cena de Cristo. En la ejecución de estos repertorios no se utilizan percusiones como el redoblante, bombo, platillos, cencerros ni güiros; como se dijo, solamente se emplean instrumentos de aliento y de metal.

Las obras son instrumentales, con tonalidades definidas y algunas de ellas con inflexiones tonales, sus estructuras formales entre sí mismas son distintas; tienen un pulso constante, melodía y acompañamiento e incluso puede haber partes polifónicas. El “*Stabat Mater grande*” y el “*Stabat Mater chico*” o de Juan Matías, particularmente se interpretan en las procesiones con la virgen de la Soledad, así como en el “encuentro” y el pésame a la virgen el Viernes Santo. El resto de piezas, se realizan en las procesiones con el Jesús Nazareno y el Santo Entierro de Cristo.³⁰

Hoy día en San Bartolo los músicos de la banda cobran por sus servicios, pero anteriormente se acostumbraba que la autoridad municipal en turno nombrara durante su

³⁰ No obstante, hay momentos específicos del proceso ritual en los que estas piezas sacras son interpretadas indistintamente, sean para el Cristo o la virgen. Estos son: el desmantelamiento del monumento de prendas “ahumadas” (Miércoles Santo), la comida de los apóstoles y la “velación” (el Jueves Santo). De este conjunto de significantes musicales, como se dijo, los responsorios destacan por sonorizar principalmente la representación de la última cena.

mandato a una de las bandas del pueblo para que tocara en todas las festividades en las que dicha autoridad tenía la responsabilidad de participar, como en la Semana Santa; la banda designada no recibía pago alguno. A cambio del servicio, los músicos tenían el privilegio de no hacer *tequio*.

Actualmente, la banda es contratada por el ayuntamiento municipal para acompañar las procesiones solemnes de la Semana Santa del Santo Entierro y el Jesús Nazareno (ver foto 6); pero esto no sucede así con la banda que acompaña las procesiones de la virgen de la Soledad. En este segundo caso a los recorridos asisten músicos voluntarios que conocen el repertorio; pero también puede asistir la banda contratada por el mayordomo de la Semana Santa, por el mayordomo de la virgen en cuestión o por la hermandad de la misma virgen. Si no hay banda de alientos-metal que acompañe a la Soledad, las cantoras- rezadoras sonorizan las procesiones con sus cantos “dolorosos” y penitenciaros. En caso contrario, los músicos acompañan a la virgen, como se dijo, con los *Stabat Mater* (escuchar audio 6, “*Stabat mater chico*” o de Juan Matías).³¹



Foto 6. Banda de alientos-metal en la procesión del “encuentro” con el Nazareno (Viernes Santo). (Dotación instrumental: tubas, trombones, trompetas, saxofones, flauta transversa y clarinetes).

³¹ Pieza sacra interpretada por la banda de alientos-metal en el desmantelamiento del monumento de ropas “ahumadas” (Miércoles Santo). <https://soundcloud.com/user-342275606/6-stabat-mater-chico-1>

2.4 Tambores, clarín y matracas

Dentro del sistema sonoro-comunicativo de la Semana Santa hay otros significantes que en este contexto actúan como signos audibles. Mediante éstos las personas de la localidad se comunican mensajes, y es gracias a las singularidades rítmicas, melódicas y tímbricas de cada uno de ellos, que los escuchas los reconocen. A estos significantes los comprendo como signos acústicos no verbales que sustituyen al habla. Veamos qué comprende Vidaurre por sustitutos acústicos del lenguaje verbal:

... el lenguaje verbal oral es un sistema articulado de sonidos en los que reconocemos una serie de significados y funciones convencionalizados. Hablar de sustitutos acústicos del lenguaje verbal [...] es hablar de fenómenos en los que otros sonidos, articulados o no, pasan a realizar las funciones que tradicionalmente desempeñan los sonidos del lenguaje verbal oral... (Vidaurre, 2010: 30).

Arturo Chamorro plantea que en la segunda mitad del siglo XX, y ante la necesidad de estudiar los códigos comunicativos audibles que no pertenecen necesariamente a lo musical, pero que son parte de algún entorno natural y cultural, emergió el paradigma *speech surrogates* o sustitutos del habla; con el fin de estudiar tales fenómenos sonoros (cf. 2013: 15-23). Este campo de estudio se logró gracias al aporte conjunto de disciplinas como la antropología lingüística, la semiótica sonora, la bioacústica y la etnomusicología. Theodore Stern, quien acuñó el término *speech surrogates* a finales de los 50, consideró este paradigma como un modelo de análisis capaz de cristalizar la transferencia del sistema simbólico del habla en sonidos (Chamorro, 2013).

Partiendo de esta perspectiva me concentraré en el análisis de los significantes sonoros producidos con tambores, clarín, matracas (ver foto 7) y otros objetos sonoros como campanas; mi objetivo es aproximarme al conocimiento de las características formales de estos significantes y de los significados denotativos y connotativos que dichos sonidos refuerzan e intensifican, según los productores y escuchas de San Bartolo Coyotepec.



Foto 7. Matraca triangular, tambor del Santo Entierro de Cristo (parche inferior, doble bordón) y clarín.

Tambores

El sonido del tambor es muy habitual en la comunidad de San Bartolo Coyotepec, pues éste se utiliza para realizar diversos toques que se ciñen, a su vez, a diversas situaciones vinculadas al culto a los santos católicos comunitarios. Para esta comunidad de escuchas:

...el tambor tiene su significado porque, en Semana Santa se toca lo que es "pasión de Cristo" [...] y en las fiestas normales, como ahorita que viene la fiesta del 2 de febrero [la fiesta patronal de la Virgen de la Candelaria] se toca el tambor pero de diferente toque porque es alegría [...] cambia su sonido (Cliserio O.†, comunicación personal, 13 de enero 2016).

En San Bartolo cada hermandad religiosa tiene su propio tambor, y estos son de gran importancia, pues mediante los diversos toques realizados con ellos se demarcan espacios y tiempos de las diversas fiestas y celebraciones religiosas. Estos membranófonos ocupan una posición prominente en las procesiones, siempre van hasta al frente guiando los

recorridos, sonorizándolos, comunicando a las audiencias ocasionales el paso de los santos y sus comitivas.

Además de ello, con los tambores también se sonorizan recorridos sin imágenes religiosas, como sucede cuando las hermandades se desplazan entre las calles o cuando el cuerpo de las autoridades municipales en turno se moviliza de un punto a otro en el contexto de las fiestas en honor a los santos. En síntesis, los tambores se utilizan en festividades y celebraciones públicas vinculadas al culto a los santos católicos.

En Semana Santa se utilizan dos tambores, el de la hermandad del Santo Entierro de Cristo y el de la hermandad de la virgen de la Soledad.³² El primero es de metal (45 cm de altura y 40 cm de diámetro, aproximadamente), con dos parches de plástico (ver foto 8). Cuenta con bordones o “tripa de gato” que atraviesan el parche inferior (ver foto 7). Para ejecutarlo de pie, la cinta de cuero amarrada al tambor se atraviesa en el pecho; se percute con dos baquetas de madera. El segundo de ellos es de madera (44 cm de altura aproximadamente y 40.5 cm de diámetro), con parches de cuero de chivo y sin bordones (ver foto 9). También se percute con baquetas de madera y, como el anterior, puede tocarse de pie o sentado. Ninguno de los dos tambores se afina y su tensado es cordal. Los parches están sujetos a calderos, los que permiten tensar los cordones que están atados a las orillas.

³² De acuerdo a la clasificación organológica de Hornbostel-Sachs (1961 [1914]: 17) se trata de membranófonos de golpe directo, cuerpo tubular cilíndrico, de dos cueros, individual (211.212.1).



Foto 8. Tambor de la hermandad del Santo Entierro de Cristo.



Foto 9. Tambor de la hermandad de la Soledad.

Las características organológicas de estos membranófonos delatan su claro origen hispánico. La incorporación de instrumentos musicales europeos en las sociedades mesoamericanas fue muy tangible. Tal es el caso de los membranófonos con bordones, ejecutados con baquetas, afinados con tensores (ver Chamorro, 1984: 39), como los utilizados en San Bartolo.

Ahora, es claro que los materiales de estos instrumentos determinan su sonoridad y timbre. El primero de ellos, el de metal y bordón, genera mayor cantidad de armónicos que el de madera. Los escuchas locales asocian el sonido del tambor de metal a los tambores de las bandas de guerra, probablemente por su coloración metálica y el bordón redoblante. No obstante, la diferenciación tímbrica entre los tambores utilizados y las cualidades físicas de ambos, permiten captar la atención de las audiencias para comunicarles, a grandes distancias, los eventos espacio-temporales de la dramatización ritual que nos ocupa.

El tambor de la hermandad del Santo Entierro de Cristo, el de metal, es el más utilizado en la Semana Santa. Así, en los viacrucis de todos los viernes de Cuaresma y durante la Semana Santa, en los recorridos y ocasiones rituales prominentes del Santo Entierro y el Jesús Nazareno.

Por el contrario, el tambor de la hermandad de la virgen de la Soledad se utiliza en los rosarios dominicales de Cuaresma realizados a esta virgen, así como en el periodo que va del Jueves Santo hasta el Domingo de Resurrección (a excepción del Sábado de Gloria). Estas intervenciones sonoras con los tambores son realizadas por integrantes de las hermandades, sin embargo, cada hermandad tiene sus especificidades en lo que toca a quién debe desempeñar esta labor.

Por ejemplo, uno de los primeros puestos que una persona ocupa en la hermandad del Santo Entierro de Cristo es el de tocador de tambor. El servicio de tamborero principalmente es desempeñado por los miembros más jóvenes de esta institución religiosa, quienes oscilan entre los 15 y 23 años de edad. Generalmente son 5 personas, dos de ellas mujeres. Con el tiempo, y gracias a las actividades desempeñadas dentro de la hermandad, los tamboreros pueden ascender a otros cargos de mayor jerarquía, o bien, pueden ser aprendices de los cantores-rezadores.

Por el contrario, el cargo de tamborero dentro de la hermandad de la Soledad no forma parte del escalafón de puestos del grupo. Por lo general este servicio lo realiza la persona que tiene facilidad para hacer los toques y que tiene cierta antigüedad tocando el instrumento.³³ Tal persona puede o no ser parte de esta hermandad, ocasionalmente acude algún voluntario o alguien que expresamente ha sido invitado por el grupo. Los tamboreros aquí son hombres adultos, cerca de 65 años de edad, aunque hoy día solo queda uno de los dos participantes habituales de otro tiempo.

Pero durante la Semana Santa las cosas cambian, pues quienes también están facultados para tocar ambos tambores son los “judíos”, actores rituales que fungen simbólicamente como la autoridad local durante esos días. Esto sucede después de la entrega de varas de mando. Durante el Viernes Santo tales personajes suelen tocar el tambor, pero solamente el de la hermandad del Santo Entierro de Cristo, cuyo sonido es metálico, como se anotó. Veamos ahora los toques que realizan los “judíos” durante la Semana Santa.

³³ Este fue el caso de Cliserio Ortiz †, con 30 años de experiencia tocando el tambor en distintas hermandades de la comunidad. Comentaba que muchas veces llegaba de voluntario para tocar en las procesiones con la Soledad en Semana Santa, otras, la misma hermandad lo invitaba a tocar el tambor (Comunicación personal, 13 de enero 2016).

Toques de Pasión

Los toques de tambor de la Semana Santa son cuatro: “centurión pelón”, “atole con pan”, “de rogación” y “de fiesta”. Todos son identificables por sus motivos rítmicos. En relación al uso de tambores para codificar mensajes Arturo Chamorro plantea lo siguiente:

Según las contribuciones de la etnomusicología regional, el lenguaje del tambor indígena [...] no implica necesariamente conversaciones o reexposición de discursos prolongados, sino denotaciones, connotaciones, aleatoriedades, saturación, señalización o sacralización en el espacio acústico (Chamorro-Vargas, 2010:10).

En San Bartolo Coyotepec el sonido de los tambores detona en sí mismo el contexto ritual. Principalmente connotan pasión y alegría, según las audiencias locales. Veamos cada uno de estos toques.

Los toques propiamente de pasión son “centurión pelón” y “atole con pan”. Los nombres de éstos son un recurso nemotécnico que ayuda a los tamboreros y aprendices a recordar el motivo rítmico que los singulariza (Ver transcripciones 1 y 2; escuchar audio 7, “centurión pelón” del tambor).³⁴

³⁴ Toque de pasión efectuado con el tambor metálico de la hermandad del Santo Entierro de Cristo durante el desmantelamiento del monumento de ropas bendecidas (Miércoles Santo). En este audio puede escucharse el “centurión pelón” con variación (como se muestra en la transcripción 2) y la vibración de la “tripa de gato” del tambor. <https://soundcloud.com/user-342275606/7-centurion-pelon-1>

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Transcripción 1. Toque “centurión pelón” (♩. = 100-120)

Escucha monofónica

Tambor 6/8

Pe - lón cen - tu rión pe - lón, pe - lón, pe - lón.

(Ritmo base) (Remate)

Escucha bifónica

(x veces)

Mano izq. 6/8

Mano der. 6/8

Pe- lón- cen- tu- rión lón, lón, lón.

Transcripción 2. Toque “centurión pelón “
(Toque con una pequeña variación)

Escucha monofónica

Tambor 6/8

Pe - lón cen - tu rión pe - lón, pe - lón, pe - lón.

(Ritmo base) (Remate)

Escuchemos ahora el toque “atole con pan” (Ver transcripción 3, escuchar audio 8, “atole con pan” del tambor).³⁵

Transcripción 3. Toque “atole con pan” (♩. = 120 aprox.)

Escucha monofónica

Tambor $\frac{6}{8}$ $\text{con pan - A-to-le con pan a-to-le con pan, con pan, con pan.}$

(Ritmo base) (Remate)

Escucha bifónica

Mano izq. $\frac{6}{8}$ con- con con con

Mano der. $\frac{6}{8}$ $\text{pan- a- to- le pan, pan, pan.}$

La correspondencia entre ritmo y palabra es una convención social, pues los toques de pasión no simbolizan tales palabras, por el contrario, significan pasión de Cristo y comúnmente son contrapuestos al toque “de fiesta”:

...o sea el toque de fiesta es otro y este es toque de pasión... la pasión de Cristo, o sea son otros toques pues... ajá... O sea que es a la vez, como anuncio pues de Semana Santa, de muerte, de pasión a muerte pues de Jesús, de Cristo que va a ser crucificado, se anuncia también. (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013).

El primero de los toques “de pasión” se efectúa el Miércoles de Ceniza, en los viacrucis del Santo Entierro, en los rosarios dominicales de la Soledad en Cuaresma y parte

³⁵ El tambor del Santo Entierro y el de la Soledad haciendo simultáneamente este toque en el atrio de la iglesia. La “velación” (Jueves Santo). <https://soundcloud.com/user-342275606/8-atole-con-pan-1>

del Miércoles Santo. El segundo se escucha desde éste miércoles, tras la “ahumación” de las sábanas santas del Santo Entierro, hasta el Viernes Santo.

Son performados por los tamboreros mencionados ya en el tambor de metal o el de madera. El primero de estos toques, “centurión pelón”, es uno de los primeros sonidos que “anuncia” la Semana Santa, la pasión y muerte de Cristo, como lo expresan las personas de San Bartolo. Como se verá, este es el único toque realizado junto con el clarín, el Martes Santo.

“Atole con pan” se escucha en el tiempo de pasión y muerte de Cristo, claramente apuntalando dichas fases del proceso ritual. Algunos feligreses asocian el pan y el atole con el cuerpo y la sangre de Jesús. Además, este es el toque de tambor que realizan los “judíos”, lo cual hace que su sonido remita a los soldados romanos, y a su gobierno temporal en la comunidad.

Veamos ahora los toques “de rogación” y “de fiesta”. El primero también se realiza fuera del contexto de la Semana Santa, pero siempre en contextos religiosos vinculados al culto a los santos. Tal toque es comprendido por la comunidad de escuchas católicos como una expresión de respeto hacia las imágenes religiosas. Solamente se interpreta en momentos de solemnidad ritual (ver transcripción 4, escuchar audio 9, toque “de rogación”).³⁶

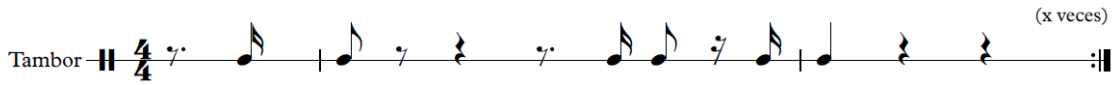
³⁶ Toque realizado con el tambor de la hermandad del Santo Entierro en la representación de la 4ta estación del viacrucis o “encuentro” (Viernes Santo). <https://soundcloud.com/user-342275606/9-de-rogacion-1>

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Transcripción 4. Toque “de rogación” (♩. = 35 aprox.)

Escucha monfónica

Tambor



The musical notation for the monophonic drum part is on a single staff with a 4/4 time signature. It consists of a sequence of rhythmic figures: a quarter note with an accent, a quarter note, a quarter rest, a quarter note with an accent, a quarter note with an accent, a quarter note with an accent, a quarter note with an accent, a quarter note with an accent, a quarter rest, and a quarter note with an accent. The piece ends with a double bar line and repeat dots. '(x veces)' is written above the staff.

Escucha bifónica

Mano izq. (x veces)



The musical notation for the bifonic drum part shows two staves: 'Mano izq.' (left hand) and 'Mano der.' (right hand), both in 4/4 time. The left hand part is: quarter note with accent, quarter rest, quarter rest, quarter note with accent, quarter note with accent, quarter note with accent, quarter note with accent, and quarter rest. The right hand part is: quarter rest, quarter note with accent, quarter rest, quarter rest, quarter note with accent, quarter note with accent, quarter note with accent, and quarter rest. The piece ends with a double bar line and repeat dots. '(x veces)' is written above the left hand staff.

En Semana Santa, por ejemplo, este toque se realiza en la representación del “encuentro de dolor” y en el “encuentro de resurrección”,³⁷ como respeto a las imágenes del Santo Entierro de Cristo y la virgen de la Soledad. Para los católicos de la comunidad, como lo manifiesta el siguiente testimonio, comunica veneración, súplica de perdón a Dios:

Cuando es el “encuentro” [Viernes Santo] ése [toque] se llama este como... rogación [...] Es un signo como de respeto, es un signo de devoción. Igual se tocaría por ejemplo cuando bajan a la imagen de San Bartolo, San Bartolito, aquí... aquí tocan hasta las campanas así cuando están cambiando o están bajando a San Bartolo o cuando lo están subiendo también [a su nicho en el altar mayor]; se llama rogación pues, se llama implorar, pedir perdón por lo que se está haciendo ¿no?. Igual ahora ya en el “encuentro” es igual, perdón, por lo que se está haciendo esta reverencia (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013).

Finalmente, el toque “de fiesta” es el que más se escucha en la comunidad, pues se utiliza en diversas fiestas en honor a los santos. En la Semana Santa se interpreta el

³⁷ El “encuentro de dolor” es la representación de la 4ta estación del viacrucis el Viernes Santo. En esta ocasión, como dice el cantor-rezador del Santo Entierro de Cristo, René Castillo, va Jesús triste y afligido sentenciado a muerte, y su madre igual va triste y afligida por la situación que está viviendo su hijo. Ya para el “encuentro de resurrección” el Domingo de Pascua, la virgen está contenta porque encuentra vivo a su hijo, según el mismo René Castillo (comunicación personal, 04 de abril 2013).

Domingo de Ramos, el Sábado Santo cuando se “abre la gloria” y durante la procesión de resurrección, el Domingo de Pascua (ver transcripción 5). El Domingo de Resurrección lo realizan tanto la hermandad del Santo Entierro de Cristo como la hermandad de la virgen de la Soledad. A ellos se une, además, otro tambor el cual es tocado por los sacristanes de la iglesia. Para los católicos este toque expresa la alegría de la feligresía por la resurrección de Cristo.

...pues el tambor ya ves que en... todo lo que es así... de las fiestas de aquí [...] es signo de alegría, signo de fiesta, signo de, de... de mayordomía, desde la Guelaguetza ya ves que primero, lo primero que pasan son los tambores ¿no?, guiando la fiesta [...] pues aquí también así se anuncia nomás que tiene su toque especial... (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013).

³⁸

Además, al notificar el triunfo de Cristo sobre la muerte, este toque comunica la ausencia de los “judíos” y el retorno de las autoridades cívico-religiosas del pueblo. Esto significa la vuelta a las sonoridades del tiempo ordinario. (Escuchar audio 10, toque “de fiesta”).³⁹

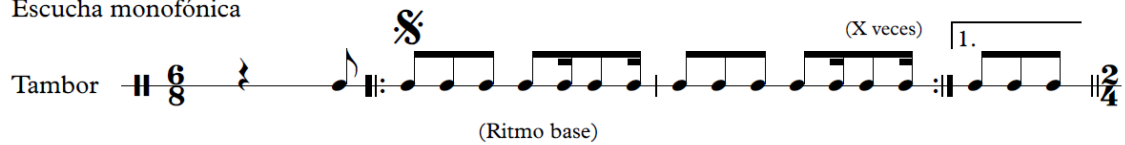
³⁸ En este caso Guelaguetza alude a una festividad regional en el estado de Oaxaca. Aquí, las ocho regiones del estado presentan en un espacio público y comunitario –el Cerro del Fortín, en la capital–, algunos de sus bailes y costumbres representativas. Este evento no sólo reúne a personas del estado de Oaxaca, sino también y sobre todo a visitantes de otros estados y países. Como se vio anteriormente, guelaguetza también refiere a un sistema de intercambio local. En este caso, Amando alude a la festividad estatal.

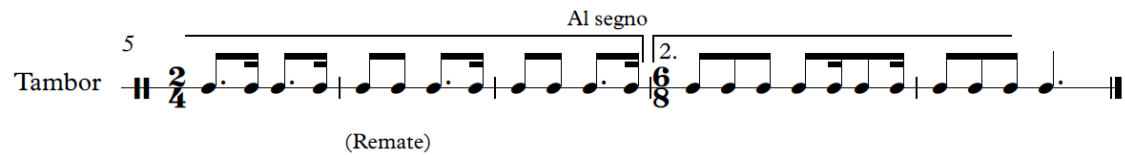
³⁹ Toque realizado con el tambor de la hermandad del Santo Entierro en la procesión de la iglesia a casa de la mayordoma de la Semana Santa (2018). Después de la misa de Resurrección. <https://soundcloud.com/user-342275606/10-de-fiesta-1>

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Transcripción 5. Toque de “fiesta” (♩. = 80 / ♩ = 110)

Escucha monofónica

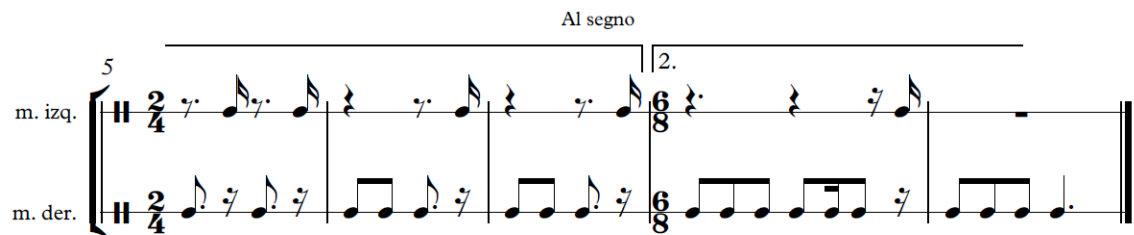
Tambor  (Ritmo base)

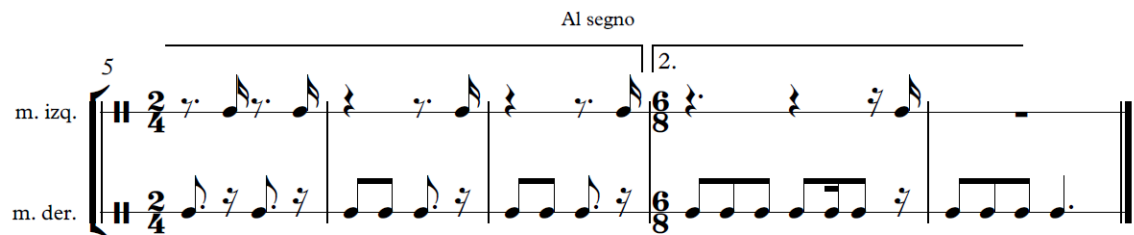
Tambor  (Remate)

Escucha bifónica

Mano izq. 

Mano der. 

m. izq. 

m. der. 

Conforme a mi experiencia etnográfica, estos toques de tambor manifiestan experiencias religiosas y afectivas como duelo (“centurión pelón”, “atole con pan”), indulgencia y respeto (toque “de rogación”), y alegría (toque “de fiesta”). Tales estados anímicos de las audiencias se relacionan con las fases del ritual de la Semana Santa. Esta situación puede clarificar, entonces, el vínculo que integra al proceso ritual, sonido, emoción y ocasión performativa.

Este conjunto de significantes acústicos vinculan a los habitantes a través de la escucha. Las audiencias locales conocen los códigos sonoros performados por los tocadores de tambor y por lo tanto les resultan significativos. Así, gracias a la escucha de tales toques las audiencias se orientan espacial y temporalmente dentro del proceso ritual que nos ocupa. Además, el conocimiento de los códigos acústicos de los toques de tambores produce vínculos entre los habitantes de San Bartolo a través de la escucha colectiva, generando, de este modo, sentidos de pertenencia e inclusión. Esta es, probablemente, una de las consecuencias sociales más relevantes de la producción y escucha de estos significantes acústicos.

Esta forma de hacer sociedad mediante el sonido contribuye a que las ideas asociadas a los toques de tambores se relacionen al mismo tiempo con cierto tipo de emociones que, por ser compartidas, son colectivas; de tal suerte que la producción y escucha de los signos acústicos no verbales que nos ocupan construyen comunidades emocionales de escuchas. Y esto sucede no sólo con los toques de tambor sino con todo el sistema comunicativo sonoro, como iremos viendo y escuchando en lo sucesivo.

Clarín

Este aerófono es una corneta de latón similar a las que usan en las bandas de guerra;⁴⁰ es de pabellón acampanado, boquilla semiesférica y no tiene válvulas, razón por la cual, en este instrumento la emisión de las notas depende de la presión de aire que emite el ejecutante, y de la manipulación que éste hace de las notas armónicas (ver foto 10).

⁴⁰ Clasificación Hornbostel-Sachs: 423.121.12. Instrumento de viento como tal, trompetas, naturales, tubulares, longitudinales, tubos, con boquilla (Hornbostel-Sachs, 1961 [1914]: 26).



Foto 10. Clarín.

De origen hispano, el clarín únicamente se utiliza en la Semana Santa, los días Lunes y Martes Santo, durante la elaboración de velas rituales a cargo de la hermandad del Santo Entierro de Cristo. Así, el clarín “como una corneta que se escucha muy triste” (Eloy R., comunicación personal, 25 de marzo 2013), se acompaña con el tambor de la hermandad del Santo Entierro de Cristo (el tambor de metal) y para tocar el “centurión pelón”. Esto sucede afuera de la casa del mayordomo de la Semana Santa, mientras se elaboran las velas.

La dinámica de esta actuación conjunta es como sigue: primero se escucha al clarín haciendo un llamado al cual responde el tambor con dos golpes contiguos; continúa el clarín con dos motivos melódicos más y luego inicia el tambor con el “centurión pelón”. Para las audiencias, este diálogo sonoro anuncia la Semana Santa, la pasión y muerte de

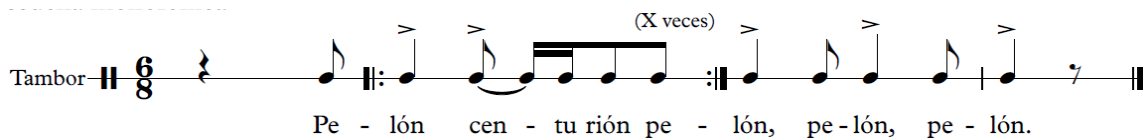
Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Cristo, y remite a un ámbito militar asociado a los “judíos” (ver transcripción 6, escuchar audio 11, Toque de clarín y “centurión pelón”).⁴¹

Transcripción 6. Melodía del clarín e intervención del tambor



(Después de este diálogo sonoro, el tambor continúa y persiste con el “centurión pelón”)



Pe - lón cen - tu ri ón pe - lón, pe - lón, pe - lón.

El primer motivo melódico es muy similar al toque militar llamado “atención”, que por lo regular antecede a otros toques militares. Este signo acústico demanda ciertamente la atención de los escuchas para atender a nuevas indicaciones u órdenes, en esos contextos militares.

Por otra parte, toda la melodía del clarín se efectúa sin considerar una tonalidad específica, lo pertinente es la secuencia de intervalos que la conforman.⁴² Ciertos aprendices tienden a cambiar algunas notas de la melodía, pero, conforme van dominando el instrumento logran emitir el enunciado sonoro tal como les fue enseñado. De igual modo, los clarinetos performan esta melodía sin pulso regular, los finales de los motivos

⁴¹ Clarín y tambor durante la labranza de velas en la mayordomía de la Semana Santa (Lunes Santo).

<https://soundcloud.com/user-342275606/11-clarin-y-tambor-1>

⁴² Transcribí la melodía en Sol bemol porque es la tonalidad que, desde mi escucha, es más recurrente. Lo que transcribo como Sol bemol corresponde a la altura más interiorizada por los clarinetos.

melódicos son *ad libitum*. Los clarinetos vuelven a intervenir hasta que el tambor cesa con el “centurión pelón”.

Tocar el clarín durante la Semana Santa es un cargo y quienes lo cubren son los miembros más jóvenes de la hermandad del Santo Entierro, quienes también tocan el tambor. Pero, tocar el clarín es un cargo provisional que no incide en la organización escalafonaria de esta institución religiosa. Los jóvenes practicantes aprenden el toque del clarín cuando lo entonan otros miembros de la hermandad, aquellos a quienes se les facilita y tienen experiencia. La enseñanza del toque es pues “de oído” y los aprendices solamente lo practican estos días santos, Lunes y Martes Santo, específicamente.

Los feligreses recuerdan que en otro tiempo no muy lejano durante la Cuaresma el centurión andaba por las calles principales del pueblo tocando su clarín, a caballo. Otro tocaba el tambor y en conjunto comunicaban el arribo de la Semana Santa. Así, por ejemplo, lo recuerda Bruno C.:

...Estaba un señor que se llamaba Cirilo... ése tocaba su, su clarín. El primer viernes [de Cuaresma] ya se subía a la iglesia a dar el anuncio ¿no? de la Semana Mayor... con su clarín hasta acá... con el tambor, ¿no?, a dar el anuncio... de la Semana Mayor... (Bruno C., † comunicación personal, 01 de abril 2013).

En Coyotepec el clarín es considerado como una reliquia de la pasión; es decir, como un vestigio de la pasión, crucifixión y muerte de Cristo, lo mismo que los clavos y la “sentencia” –el letrero que pende de la cruz–. Por tal motivo, el Miércoles Santo, junto con las demás reliquias y las sábanas santas del Entierro, la hermandad del Santo Entierro bendice el clarín con estoraque. En tanto objeto-reliquia el clarín alude a la pasión de Cristo y está investido de cierta sacralidad.

La melodía del clarín aquí citada es la única que actualmente se conserva. Los miembros de la hermandad del santo Entierro narran que tiempo atrás, cuando los varones se disponían a desclavar al Santo Entierro de la cruz el Viernes Santo, y cuando sonaban los martillazos para quitarle los clavos, el centurión tocaba el clarín dando la señal de muerte con su melodía; en el presente, ese toque se desconoce. No obstante, el único toque con el clarín hoy día conocido en San Bartolo claramente actúa como un significante sonoro que, para las audiencias locales, comunica pasión y muerte de Cristo.

Matracas

En la “velación” nocturna del Jueves Santo irrumpe el sonido de las matracas en la iglesia de San Bartolo Coyotepec. Durante el Jueves y el Viernes Santo las matracas sustituyen a las campanas del templo.

Ya en los antiguos templos romanos en Semana Santa se usaban unos idiófonos rotatorios cuando las campanas enmudecían. Con este antecedente, a la Nueva España llegó esta tradición vía España, donde se había perpetuado esa práctica. Así, en México se han encontrado matracas poligonales y convencionales, es decir, de tablillas y sistema de engranes (Chamorro, 1984: 87-88), aunque las matracas utilizadas en San Bartolo corresponden a una matraca triangular, una de mano (la “matraquita”) y una convencional.

Matraca triangular. Esta es un idiófono de madera, un prisma triangular ahuecado (35 cm de largo y 20 cm de ancho) cuyas bases inferior y superior corresponden a dos triángulos isósceles (Ver fotos 11 y 12). De estas bases, la inferior está abierta como si fuera la boca de resonancia. Igualmente, en las tres caras laterales que conforman el prisma sonoro están clavadas unas placas de fierro y unas manijas del mismo material, las cuales entrechocan, de izquierda a derecha con las placas cuando se agita la matraca. En la base superior de ésta se localizan dos manijas, de ahí se agarra para sonarla; se toca de pie colocándola a la altura del abdomen.⁴³

El ruido producido con este idiófono se escucha después de la entrega de varas de mando en la iglesia, cuando los “judíos”, simbólicamente, comienzan su régimen de autoridad en la comunidad. Para convocar a la feligresía a la “velación” los sacristanes tocan la matraca en las cúpulas de la iglesia. Pero durante la Semana Santa son los “judíos”

⁴³ Siguiendo la propuesta de Carlos Ruiz Rodríguez, compartida en una clase (comunicación personal, 22 de julio 2018), la clasificación Hornbostel-Sach de esta matraca podría corresponder a una nueva digitación: 112.4. Para Ruiz esta matraca es un idiófono golpeado indirectamente (112). Durante su ejecución surgen redobles un tanto aleatorios cuando chocan las manijas con las placas de fierro del instrumento. La emisión de este conjunto de redobles depende de la rapidez con que el ejecutante gira la matraca. Además, por la forma de ejecución no es tan probable que se produzcan golpes individuales y definidos a voluntad como sucede con los idiófonos de golpe directo. Por otro lado, Ruiz también considera importante aclarar la manera de ejecución de este instrumento, en este caso, “accionado por una manivela”. Este dato queda resumido en el cuarto dígito de la nomenclatura 112.4 (es decir, el número 4), aunque Hornbostel y Sachs sólo formularon las siguientes nomenclaturas: 112.1, idiófono “de sacudimiento o sonajas” (como las maracas y sistros); 112.2, idiófono “de ludimiento” (como las matracas convencionales) y 112.3, idiófono “de separación” (Hornbostel-Sach, 1961 [1914]: 14-15). La nueva clasificación, sugerida por Ruiz Rodríguez (112.4) caracteriza de la siguiente manera la matraca triangular: “idiófono golpeado indirectamente, accionado por una manivela para hacerlo girar (además de manijas percutoras adosadas a prisma triangular en juegos)”

quienes la tocan, por lo que su sonido es localmente asociado a estos soldados romanos. Asimismo la tocan algunos niños que participan en las procesiones solemnes, junto con otros significantes acústicos (escuchar audio 12, Matraca triangular).⁴⁴



Foto 11. Matraca triangular



Foto 12. “Judío” tocando la matraca triangular el día Viernes Santo.

El Jueves Santo sucede una correspondencia sonoro-religiosa significativa: la aparición y por lo tanto la escucha del toque de las matracas, la presencia de los “judíos” y la pasión de Cristo; pasión que, a su vez, trasluce una transgresión simbólica: las fuerzas cósmicas del mal reinan –personificadas en los “judíos”– sobre las del bien –encarnadas en las autoridades legítimas–, según la feligresía católica de San Bartolo. Los “judíos” son

⁴⁴ Matraca tocada por los “judíos” en el atrio de la iglesia durante la “velación” (Jueves Santo). <https://soundcloud.com/user-342275606/12-matraca-triangular-1>

pues asociados al diablo. En otros términos, la presencia del mal en el proceso ritual se materializa en el estridente ruido producido con las matracas y la visión de los judíos, contrarios a Cristo y aliados del diablo, pues “los judíos fueron los que pidieron a que mataran a Jesús, a que lo crucificaran ¿no?” (Bruno C. †, comunicación personal, 01 de abril 2013).

La “Matraquita” y la matraca convencional. La primera es un cuerpo rectangular, de madera (de aproximadamente 12 cm de alto x 6 cm de ancho y 1 cm de grosor) que tiene anclado en el centro una sola manija de fierro (ver foto 13). Esta matraca se agita con una mano, de izquierda a derecha de modo que la manija queda libre para moverse, chocando con la misma madera y produciendo el ruido estridente. Al igual que el clarín es considerada una reliquia de la pasión.⁴⁵



Foto 13. “Matraquita”.

Aquí un testimonio sobre su uso: “Cuando ya se cerró la gloria que dicen, ya no se pueden tocar las campanas, entonces se toca la matraquita” (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013). Los únicos momentos en que se suena esta matraca son los siguientes: 1) cuando el sacerdote consagra el vino y el pan en la misa del lavatorio de pies

⁴⁵ Clasificación Hornbostel-Sach: 112.12. Idiéfono golpeado indirectamente por sacudimiento, de marco, colgante (1961 [1914]: 14).

el Jueves Santo; y 2) como preámbulo al rito de entrega de varas por parte de las autoridades en turno. Como este idiófono sustituye a las campanas de mano utilizadas en las misas, durante la consagración uno de los sacristanes lo suena persistentemente y como proemio a la entrega de las varas o bastones de mando las autoridades municipales. Después de este último evento se suena la matraca triangular, cuyo sonido perdura hasta la noche de este jueves (escuchar audio 13, “Matraquita”).⁴⁶

Por otro lado, en la Semana Santa también se toca la matraca convencional de tablero,⁴⁷ constituida por una tablilla superior y otra inferior (de 35 cm de largo aproximadamente); entre ellas una membrana fija que es percutida por una rueda dentada o sistema de engranes y un mango de mano (25 cm de largo aproximadamente) que sostiene todo el tablero. Se acciona por sacudimiento (ver foto 14).



⁴⁶ La “matraquita” sustituyendo a las campanas de mano en el templo. Es tocada por el sacristán en el momento de la consagración del vino y pan efectuada por el sacerdote. Misa del lavatorio de pies de los apóstoles (Jueves Santo). <https://soundcloud.com/user-342275606/13-matraquita-1>

⁴⁷ Idiófono golpeado indirectamente, de ludimiento, de ruedas o carracas (112.24), clasificación Hornbostel-Sachs (1961 [1914]: 15).

Foto 14. “Judío” sonando la matraca convencional. Durante la “velación” (Jueves Santo)

Su ruido también se produce y escucha junto con la matraca triangular, durante el momento ritual llamado la “velación”. Si hay quien la toque, puede estar sonando tanto Jueves Santo desde la tarde hasta el Viernes Santo en las procesiones solemnes. Es común que esta labor la realicen los “judíos” (Escuchar audio 14, matraca convencional).⁴⁸

Como vemos, la sonoridad producida con estos objetos localmente es asociada con la representación acústica de un desorden de dimensiones cósmicas. Algo muy parecido, por cierto, a lo reportado por Veneranda Rubeo para el caso de los huaves del municipio de San Mateo del Mar, también del estado de Oaxaca:

Aquí [en San Mateo del Mar, Oaxaca], como en todo México y en los países de tradición católica, las matracas, u otros objetos o gestos sonoros, irrumpen en la dramatización pascual sustituyendo a las campanas, mudas en días tan luctuosos. Así es como se anuncia el apogeo de la Pasión, en la que la música “de orden” es sustituida por la sonoridad de instrumentos “de ruido”, que “competen a un procedimiento de exacerbación del desorden” (Rubeo, 2010: 175-176).

Esa sustitución de sonoridades también es patente en San Bartolo Coyotepec, pues estos instrumentos de ruido reemplazan a los sonidos de las enormes campanas del templo y a las campanas de mano convencionales.

De esta forma, para las audiencias locales los significantes audibles de las matracas claramente expresan y exacerbaban el desorden social ocasionado por la muerte de Cristo y la ausencia de las autoridades municipales legítimas. Durante los días nefastos simbólicamente gobiernan los “judíos”. Este desorden también se representa mediante la presencia del diablo. En síntesis, los sonidos de las matracas actúan como signos acústicos no verbales que, para la comunidad de católicos de San Bartolo, anuncian la muerte de Cristo, y un cierto desorden cósmico y social.

⁴⁸ Matraca tocada por niños asistentes a la “procesión del silencio” (Viernes Santo). En el audio también se escucha el “*Miserere*” de la banda de alientos y el “atole con pan” del tambor. <https://soundcloud.com/user-342275606/14-matraca-convencional-1>

2.5 Otros signos acústicos no verbales

Además de toques de tambor, matracas y clarín, el sistema de significantes acústicos de la Semana Santa también comprende el ruido producido con martillos, toques de campanas, caracoles y el estallido de cohetes. Mediante estos significantes, especialistas rituales y audiencias intensifican sus emociones, las cuales parecen oscilar entre dos polos generales: la tristeza y la alegría. En su momento ahondaré en estos tópicos.

Ruido de martillos

Estos signos son propios del Viernes Santo, cuando se crucifica y se descende a Cristo. Únicamente se producen en este contexto y acústicamente representan la ejecución de Cristo en la cruz por parte de los varones de la hermandad del Santo Entierro, en el altar mayor del templo de San Bartolo (ver foto 15).

Cuatro martillazos solemnes un tanto espaciados sobresalen entre las voces de los integrantes del coro de la iglesia, es momento del “descendimiento”. Quienes martillan, y algunos pocos feligreses, saben que el Santo Entierro pende en su cruz sin vida; y lo saben gracias a que codifican estos ruidos justamente como en el “descendimiento”. Es decir, estos signos acústicos significan muerte, cuando el Santo Entierro es desclavado y bajado de la cruz.



Foto 15. Martillos, clavos y pinzas usados por los santos varones del Santo Entierro en el “descendimiento”.

Las campanas

En San Bartolo Coyotepec los sonidos de las cuatro campanas de badajo del templo son un significativo acústico habitual.⁴⁹ Los toques producidos con ellas funcionan como un sistema de señalización sonora que comunica: 1) momentos importantes del día (marcación del medio día); 2) convocación a la celebración litúrgica; 3) “la aurora”, toque con el que desde el amanecer se indica que es día de fiesta en honor a un santo; 4) deceso de personas; 5) emergencias (ver fotos 16-19).

Como en muchos otros lugares en San Bartolo las campanas están ligadas al ámbito religioso. Aquí solamente las ejecutan los varones, específicamente los sacristanes. En la localidad existe la creencia de que si una mujer sube al campanario, las campanas se pueden resquebrajar.

Durante la Semana Santa la ausencia de su sonido indica ausencia de las autoridades legítimas y muerte de Cristo. El Sábado de Gloria, “cuando el padre dice “Gloria a Dios en el cielo” empieza el tambor a tocar a fiesta y las campanas, y ya todo volvió a su normalidad otra vez” (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013).

⁴⁹ De acuerdo a la clasificación Hornbostel-Sachs: Idiófono de golpe directo, de percusión, vasos de percusión, campanas, individuales, suspendidas, con badajo (111.242.122) (1961 [1914]: 14).

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).



Foto 16. Orientación: viendo hacia el poniente. Campana central, lado derecho



Foto 17. Orientación: viendo hacia el poniente. Campana frontal, lado derecho. Largo del cuerpo: 90 cm. aproximadamente; circunferencia: 76.5 cm.; asa: 25cm.⁵⁰

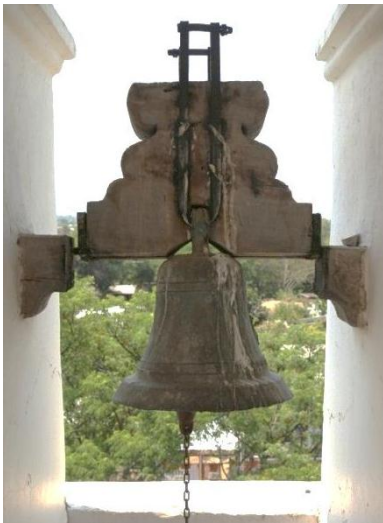


Foto 18. Orientación: viendo hacia el poniente. Campana lateral, lado izquierdo. Largo del cuerpo: 50 cm. aprox.; circunferencia: 51 cm; asa: 14 cm.



Foto 19. Orientación: viendo hacia el poniente. Campana frontal, lado izquierdo. Largo del cuerpo: 75 cm. aprox.; circunferencia: 51 cm.; asa: 14 cm.

⁵⁰ Este fue el procedimiento para medir cuerpo y asa de las campanas: rodeé el contorno de los idiófonos con un cordón, tanto de largo como de ancho, cada longitud obtenida con ése cordón la medí posteriormente con una regla. Por tanto, las medidas del largo de los cuerpos son aproximadas, no así con las circunferencias de los idiófonos, puesto que fue más fácil medirlas.

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

El Domingo de Resurrección, en la procesión del “encuentro de resurrección”, sus sonidos se escuchan junto con otros significantes sonoros como cohetes, música “alegre”, cantos “alegres”, toque “de fiesta” del tambor y toques con conchas. De este día en adelante se les vuelve a escuchar hasta el Domingo de Ramos del año siguiente.

No menos importantes son las campanas de mano (ver fotos 20-22), que se ocupan en las misas y durante la consagración del vino y pan. Con su sonido se convoca a la feligresía a este momento solemne. Como se vio, estas se sustituyen por la “matraquita” el Jueves Santo. Al igual que las campanas grandes, las campanas chicas se escuchan incesantemente el Sábado de Gloria, junto con los pequeños idiófonos que integran la esquila (ver foto 22), que es de un uso muy reciente.



Foto 20. Campanas de mano. Ambas: 15 cm. de largo y 15 cm. de circunferencia. La campana “lisa” afinada en Sol 5, campana “surcada” afinada en Eb5.



Foto 21. Campanas de mano. De izquierda a derecha, sin contar los mangos de madera: 11 cm. largo y 12 cm. de circunferencia; 11 cm. de largo y 10 cm. de circunferencia; 9.5 cm. de largo y 9 cm. circunferencia.

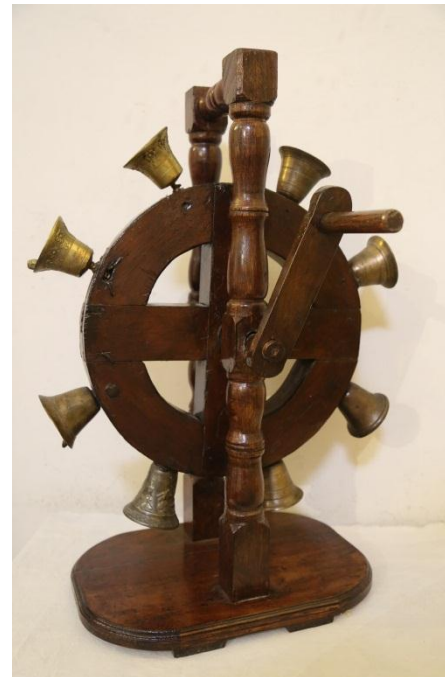


Foto 22. Esquila. Largo del soporte de la madera: 21.5 cm. ancho 13.5cm. Cada campana: 6 cm. de largo y 7 cm. de circunferencia.

Cohetes

Los sonidos de los cohetes son señales audibles que comunican inicio, desarrollo y/o fin de alguna ocasión ritual específica (procesión, misa, etc.). Los cohetes se utilizan en festividades religiosas y profanas, como en muchísimas otras sociedades de México y el mundo. Dentro de estas últimas destacan las bodas, bautizos, XV años, donde comúnmente notifican el momento en que los padrinos de los festejados van a comer (ver foto 23).

En la Semana Santa los cohetes se emplean en la procesión del Domingo de Resurrección, en el atrio de la iglesia, y en la del Domingo de Ramos en las calles del pueblo. Con sus explosiones se va notificando el avance de las procesiones permitiendo tener una referencia espacial de la ubicación de la comitiva, para quienes no se encuentran en ella. Por otro lado, en la representación de la entrada triunfal de Cristo a Jerusalén y, luego, de su resurrección, estas señales acústicas son la expresión de alegría de la comunidad de católicos.



Foto 23. Cohetes. 53 cm. de largo, de los cuales 11 corresponden al canuto. Pueden variar las medidas.



Foto 24. Cohetones. 80 cm. de largo, de los cuales 12 cm corresponden al canuto con mecha. Pueden variar las medidas.



Foto 25. Integrante de la hermandad del Santo Entierro de Cristo quemando un cohetón.

También se emplean los coheteros, mismos contextos y misma finalidad. Éstos se diferencian de los cohetes por su tamaño y porque mientras los primeros son lanzados directamente hacia arriba con la mano, los coheteros requieren de un tubo metálico que los soporta y la misma reacción de los componentes químicos de la pólvora que contienen los impulsa (ver fotos 24 y 25).

Finalmente, la quema de los cohetes y coheteros es un servicio que alguien presta temporal y voluntariamente. En otras ocasiones los coheteros son invitados por los dirigentes u organizadores de las festividades.

Caracoles

Corresponden a la concha o caparazón de caracoles marinos; ⁵¹ son cuerpos con espiras, abertura frontal, un canal sifonal que es el conducto donde pasa el aire para la producción del sonido (ver foto 26). En Mesoamérica estos fueron artefactos sonoros de gran importancia en la época prehispánica, sobresaliendo por su sonoridad y función comunicativa. Pero en el contexto de la Semana Santa en San Bartolo Coyotepec, ¿a qué alude su sonido?, ¿qué significados vehiculiza para los escuchas locales?



Foto 26. Caracoles sonados en el templo por los sacristanes en servicio.

⁵¹ De acuerdo a la clasificación de Hornbostel-Sachs: Aerófono, instrumento de aliento como tal, trompetas naturales, de concha, con agujero bucal terminal (423.111) (1961 [1914]: 26).

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

En esta celebración ritual cuatro caracoles son ejecutados por los sacristanes en el atrio de la iglesia. Esto sucede el Domingo de Resurrección durante la procesión de La Resurrección y la virgen de la Soledad.

Esta última es una celebración de gozo para la feligresía, en la que los sonidos producidos con los caracoles se combinan con el resto de los significantes sonoros realizados este día. El sonido de los caracoles se escucha constante después del “encuentro de resurrección” y culmina hasta que las imágenes religiosas y los feligreses entran al templo para la misa de este día (ver foto 25).



Foto 25. Sacristanes tocando los caracoles el Domingo de Resurrección. (Fotografía: Cecilia Morales)

Después, en la misa, los sacristanes efectúan tres toques prolongados con tres caracoles; a cada uno de estos toques responde el tambor de la iglesia con el toque “de rogación”, mientras el sacerdote mantiene en lo alto el evangelario. Después de este singular y solemne diálogo sonoro se da lectura al evangelio correspondiente.

En realidad, de unos diez años a la fecha se empezó a convocar a los feligreses a la lectura del evangelio en las misas dominicales mediante los toques de caracol. Así, estos signos acústicos conmemorativos de la pasión de Cristo se les puede escuchar con más frecuencia, este suceso también deja entrever la importancia que los escuchas locales le confieren a estas señales audibles (escuchar audio 15, campanas de mano y caracoles).⁵²

A manera de resumen, ver cuadro 3, donde se ubican las sonoridades del sistema sonoro ritual

Conclusiones

Mediante los significantes sonoro-musicales revisados los feligreses de San Bartolo Coyotepec sonorizan diversos momentos rituales, codificando emotividades vinculadas a la pasión, muerte y resurrección de Cristo. De la misma forma, mediante los sonidos las audiencias intensifican su experiencia religiosa, sus emociones y desencadenan procesos de significación relevantes para su vida religiosa, social y personal.

Para aproximarnos a la comprensión del modo en que dicho sistema de expresiones sonoro-musicales intensifica las experiencias afectivas y religiosas de las personas, ha sido necesario identificar y relacionar entre sí los diversos componentes de dicho sistema. De la misma forma, fue necesario identificar las ocasiones rituales en las que estas diversas expresiones aparecen.

Pero, ¿cuál es la relevancia social de sonorizar la celebración de la Semana Santa? Como veremos, mediante la sonorización de la Semana Santa se exagera la experiencia afectiva y religiosa de la feligresía, propiciando cierto grado de cohesión social. La Semana Santa es una dramatización sonorizada y su estudio permite comprender cómo a través de un código sonoro-musical compartido, un grupo social expresa una singular forma de hacer colectividad mediante sonidos y emociones, así como de construir y transmitir conocimientos.

⁵² Campanas de mano tocadas por los sacristanes en la consagración del vino y pan (final de la consagración). Luego intervienen el toque “de rogación” del tambor de la hermandad del Santísimo, dispuesto al servicio de la iglesia, y los caracoles. Misa del Domingo de Resurrección, liturgia eucarística. <https://soundcloud.com/user-342275606/15-campanas-conchas-1>

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Capítulo 3

Una etnografía sonora del proceso ritual

Las expresiones sonoro-musicales revisadas permiten a los feligreses vivir e intensificar experiencias emocionales compartidas. Las experiencias afectivo-religiosas como el recogimiento, respeto y duelo, son evidentemente corporales. En este capítulo intento conocer qué sentidos construyen las personas cuando escuchan las expresiones sonoro-musicales de la Semana Santa.

3.1 Consideraciones teóricas sobre la experiencia de escucha

La Semana Santa es la festividad religiosa más sonorizada en la comunidad de San Bartolo Coyotepec. Para estudiar la relación entre elementos sonoro-musicales y experiencias emocionales realicé una etnografía sonora, esto es, "...un estudio en el que se [reflejan] las formas de percibir y, en general, construir los fenómenos sonoros atendiendo a lo psico-social, lo social y lo cultural" (Cambrón, 2009: 27).

En este capítulo mis objetivos son los siguientes: 1) ubicar cada una de las expresiones sonoro-musicales dentro del proceso ritual, así como identificar cómo se articulan entre sí; 2) comprender cómo los san bartolenses católicos van construyendo mundos de sentidos, significaciones y experiencias a través de la escucha; 3) comprender cómo las expresiones sonoro-musicales intensifican las experiencias afectivas y religiosas de los feligreses mediante la escucha.

Aquí los aspectos teóricos que guían mis objetivos: 1) comprendo al sonido como fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos; y 2) a la escucha local, como una experiencia perceptiva intencional de lo sonoro.

El sonido como fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos

Además de ser un fenómeno físico-acústico las expresiones sonoro-musicales de los grupos sociales también son fenómenos socioculturales producidos y codificados de acuerdo a sus propias necesidades. En este sentido, los sonidos pueden ser caracterizados como "una fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos" (Cruces, 2002: 02).

Por su cuenta, Christopher Small traza una diferencia entre el hecho sonoro como fenómeno físico y como construcción sociocultural, dando prominencia al segundo. Así, Small considera que la música no es un sustantivo sino un verbo, por lo que nos habla de “musicar” (1999: 05). El mismo autor continúa:

La naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente [con ella]. Sólo entiendo lo que hace la gente cuando toma parte en un acto musical, [así] podemos empezar a comprender la naturaleza de la música y su función en la vida humana (1999: 04).

La escucha local, una experiencia perceptiva intencional de lo sonoro

Para comprender la forma en que las personas relacionamos sonidos y emociones es preciso tener presente la siguiente consideración de Francisco Cruces: “La música opera no con “sonidos”, sino con la escucha, es decir, con la actividad que el oído desarrolla en torno a lo que oye” (2002: 01-02).

En tanto abstracción selectiva de los sonidos, la escucha posibilita la construcción de significaciones de aquello que se escucha, esto es, de un objeto sonoro percibido. Desde este enfoque de estudio podemos preguntarnos: ¿qué escucha un grupo de personas en tal momento, por qué y para qué? ¿Cuál es la importancia de la escucha en este estudio?

En este sentido, mi etnografía sonora del proceso ritual de la Semana Santa no está centrada en el estudio del sonido en sí mismo; por el contrario, apoyándome en los planteamientos de Francisco Cruces, esta etnografía sonora se concentra en el estudio de:

... los modos de clasificarlos [los sonidos], comprenderlos y comunicarlos por parte de las gentes estudiadas. Versa sobre las cualidades humanas de la escucha [...] el trabajo del etnomusicólogo no suele dirigirse al análisis de la señal sonora más allá de lo que resulta perceptible al oído humano. A la inversa, puede tener que ver con categorías de percepción... (Cruces, 2002: 02).

Escuchar, ciertamente es una acción selectiva. Esta percepción intencional de lo sonoro, “supone ya una desviación de la atención, en el sentido de separarlo como objeto de percepción” (Cruces, 2002: 02). En este mismo tenor Ramón Pelinski plantea lo siguiente: “...la música, en el sentido cotidiano del término usado comúnmente en la tradición

occidental, es primordialmente asemántica, no representacional, porque intrínsecamente carece de contenido narrativo; su sentido no es dado por convención, sino por percepción intencional...” (Pelinski, 2005: 31).

Por otro lado, la escucha no es homogénea; por ejemplo, durante la Semana Santa en San Bartolo Coyotepec no es lo mismo la escucha de un conductor ocasional, foráneo, alguien que va pasando cerca de la iglesia del pueblo y repentinamente escucha el tambor el Vienes Santo que aquella escucha de un feligrés que vive cerca de la iglesia y en ese mismo momento percibe el mismo tambor, identifica que está haciendo el toque “atole con pan” y comprende que mediante ese toque se está anunciando algo relacionado con la muerte de Cristo. El feligrés local, aprehende y decodifica dicho significante sonoro porque cuenta con las competencias para hacerlo, conoce los códigos sonoros y socioculturales que lo envuelven.

Estas cualidades de la escucha están determinadas por las particularidades socioculturales de los productores-receptores, sus hábitos, competencias, etc., así como por los contextos de producción y escucha de los sonidos. Esto permite pensar por qué ciertos sonidos son relevantes para un grupo social y para otro no, y por qué los grupos sociales escuchan lo que escuchan. Francisco Cruces no duda en hablar de diversas formas de escucha: “[La] relevancia cognitiva [es] la que jerarquiza y gobierna los modos de escucha [oír, escuchar, entender, comprender], así como el valor que éstos conceden a cada parámetro y a la relación entre ellos” (2002: 02)⁴⁹.

Pero, ¿en qué consiste la experiencia perceptiva intencional?, ¿cómo se origina? Desde el pensamiento fenomenológico la experiencia perceptiva de lo sonoro-musical es un proceso cerebro-corporal resultado del vínculo sensación-percepción (cf. Pelinski, 2005: 18-19, 23). Este proceso se lleva a cabo en el sujeto de la percepción, en su corporalidad (particularmente el sentido del oído), en su corporeidad, es decir, en su experiencia vivida mediante el cuerpo (percepción intencional) y con el cuerpo, entendido éste como recinto de la emoción en una experiencia sonoro-musical, así como del silencio.

Fisiológicamente, en una experiencia musical el oído obtiene informaciones sensoriales producidas por el objeto de percepción (sonido, música) en forma de

⁴⁹ Este planteamiento sobre los modos de escucha fue originalmente propuesto por Pierre Schafer en su libro *Tratado de los objetos musicales* (1966).

“representaciones neuronales”. Tales informaciones son convertidas o interpretadas en términos de “imágenes perceptivas” sonoras (fenómenos sensibles, concretos, corporales) (cf. Pelinski, 2005: 18-22).

Estas imágenes son almacenadas en el cerebro como “disposiciones” y no como imágenes perceptivas en sí, sino como los medios para reconstruirlas. Es en este proceso donde “la percepción crea los contenidos de la experiencia” sonora, y es un proceso que se caracteriza por la correlación que hay entre el objeto de percepción y la percepción misma, es decir, la “intencionalidad”, que puede ser exterior o interior a la consciencia (cf. Pelinski, 2005: 21).

Pelinski, como mencioné, considera que en el proceso de sensación-percepción no sólo participa el cuerpo físico o biológico, sino también el experiencial, al que llama cuerpo vivido o corporeidad. Esta sería:

...una estructura experiencial fenoménica, que funciona como nuestra consciencia subjetiva, sumergida en un mundo diferenciado por contextos históricos, socio-culturales y medioambientales [...] Su modo de existencia es el de un objeto intencional, vivido fenoménicamente como percepción corporalizada... (Pelinski, 2005: 14).

En síntesis, la percepción intencional o experiencia perceptiva es un saber intuitivo, vivido, que se caracteriza por ser “prelingüístico, preconceptual y antepredicativo” (Pelinski, 2005: 21). No obstante, si las imágenes sonoras resultantes de la percepción son manipuladas por la mente, “representándolas internamente para organizarlas como conceptos y ordenarlas como categorías en el proceso del pensamiento” (Pelinski, 2005: 18), se estaría realizando entonces un proceso de síntesis conceptual o conceptualización. En otras palabras, la tríada sensación-percepción-conceptualización origina un proceso de cognición musical. Lo relevante de esta consideración, en cuanto a la comprensión de la experiencia musical, es que normalmente:

...un proceso de percepción musical se [detiene] en la activación de los esquemas prelógicos, imaginativos y corporales, sin que la intervención del proceso racional de síntesis conceptual [o conceptualización] sea condición necesaria para que se produzca la epifanía del goce musical (Pelinski, 2005: 19).

Por tanto, los procesos racionales (reflexión, representación, inferencia, síntesis intelectual, etc.) del conocimiento musical, pasan a segundo término porque la “música no es lo que [se piensa], sino lo que [se vive]” (Pelinski, 2005: 19); es experiencia sonoro-musical, perceptiva intencional.

3.2 Domingo de Ramos: “Viva Cristo Rey”

Siguiendo la ortodoxia católica, este día se conmemora la entrada triunfal de Jesús a Jerusalén para celebrar con sus discípulos la pascua judía. En el estado de Oaxaca por ejemplo, diversas comunidades festejan este acto de júbilo con procesiones, misas y fiestas, como en San Bartolo Coyotepec.

Procesiones, bendición de las palmas y misa

Son casi las 12:15 del día. En la casa del primer alcalde constitucional del pueblo se escucha el toque “de fiesta” del tambor de la hermandad del Santo Entierro de Cristo. En el cielo irrumpen cohetes, acaba de comenzar la procesión con la imagen de San Salvador hacia el lugar donde será la bendición de las palmas (ver foto 26).



Foto 26. Procesión con San Salvador; rumbo a la bendición de las palmas (Domingo de Ramos).

De forma antifonal se escucha el canto “alegre” “Tú reinarás”, interpretado por la banda de música y los cantores-rezadores de la hermandad del Santo Entierro. Ahí, también van las autoridades municipales, los regidores cargando aquella imagen de bulto (Jesús en su burro), los labradores de palmas,⁵⁰ las hermandades del Santo Entierro y del Santísimo, así como feligreses cantando fervorosamente. Por su parte, los coheteros despuntan la procesión y también quien toca el tambor, que interviene cuando la gente canta.

En el árbol de higo donde se llevará a cabo la bendición de las palmas ya esperan creyentes. Llega la comitiva a ese punto de reunión, cesa el canto, música, tambor y cohetes. El sacerdote hace unas oraciones iniciales y luego en medio de la quietud y el silencio, bendice las palmas. Los feligreses observan en silencio. Las palmas se reparten, después se escucha el toque “de fiesta” del tambor y da inicio la procesión hacia la iglesia.

Mediante el toque “de fiesta”, el canto “Que viva mi Cristo”, el sonido de los cohetes y el llamado a misa de las campanas, los feligreses glorifican a Jesús. Hay más

⁵⁰ Personas encargadas de adornar las palmas donadas por el 1er alcalde para este día. El trabajo de estos labradores es voluntario y comienza desde el día anterior a la bendición.

gente en el recorrido de regreso. Este es un momento que congrega, es una “manera experiencial de situar en su inmediatez corporal la significación de un sentimiento de identidad comunitaria” (Pelinski, 2005: 17).

La imagen de San Salvador llega al templo y es aclamado por sus acompañantes con “¡Que viva mi Cristo!”. Adentro del recinto hay más feligreses esperando con sus palmas. Es la una de la tarde, el estallido de cohetes anuncia el inicio de la misa. En la iglesia hay cuerpos conglomerados, palmas por todas partes, como un manto de verde follaje.

Nuevamente “¡Que viva mi Cristo!” canta con fervor la comunidad congregada, ahora con el coro parroquial. Culmina el canto y comienzan la liturgia de la misa, intercalada con otros cantos religiosos guiados por el coro (escuchar audio 16, Misa del Domingo de Ramos).⁵¹

La misa transcurre entre silencios y oraciones hasta llegar al momento cumbre, la consagración del vino y el pan. Suenan tres veces las campanas de mano, la feligresía se arrodilla. De igual manera suenan cuando el sacerdote exhibe la copa de vino y la ostia. Al término de la proclamación de la doxología,⁵² el sonido de las palmas agitadas y alzadas por los asistentes poco a poco se va haciendo audible. Esta es la única vez en todo el año en que se sonoriza este gesto con las palmas, clímax sonoro que en cualquier misa dominical del tiempo ordinario es producido por el tambor y las conchas tocadas por la hermandad del Santísimo.

La celebración eucarística continúa y al terminar un grupo de cohetes estalla en el atrio, a nivel del piso; la misa ha terminado. La gente pasa al altar mayor para ser rociada con agua bendita, y así se va dispersando. Mientras tanto, los invitados del primer alcalde, presentes desde la mañana, regresan a casa de este mandatario y disfrutan de la fiesta. Todos ellos se van en procesión pero sin la imagen de San Salvador, entre cohetes, marchas de la banda de música, el toque “de fiesta” del tambor. En el trayecto se escucha el rumor de las pláticas de esta comitiva.

⁵¹ Canto-música “alegre” “Que viva mi Cristo” en voces de los feligreses e integrantes del coro parroquial, como inicio a la misa de la bendición de las palmas; la procesión va llegando al templo. <https://soundcloud.com/user-342275606/16-misa-del-domingo-de-ramos>

⁵² Parte de la liturgia eucarística de la misa en la que el sacerdote invoca a la Santísima Trinidad como un gesto de glorificación.

Fiesta en casa del primer alcalde y otras procesiones

Son las 15:30 horas aproximadamente y en la casa del primer alcalde constitucional se encuentran otros invitados. Entre aplausos y “dianas”⁵³ los participantes de esta festividad se agradecen mutuamente su colaboración, todo en el altar doméstico principal. Después, la banda toca baladas, danzones, valsos, marchas, sonos y jarabes.

En la tarde noche, con la música de la banda o con la de algún grupo versátil, los asistentes disfrutan del baile y el jolgorio. Por su parte la hermandad del Santo Entierro de Cristo continúa con sus labores de este día, después de la bendición de las palmas.

Después de las 17 horas, desde una casa particular salen en procesión las 4 alcancías de las festividades de La Santa Cruz (3 de mayo), la Exaltación de la Santa Cruz (14 septiembre), el Dulce Nombre de Jesús (2 enero) y el 1er Jueves de Cuaresma, cargadas por sus respectivos mayordomos.⁵⁴ El tambor suena ahora “centurión pelón”, en la amplitud de la calle y mientras los cantores-rezadores del Santo Entierro entonan a capela el canto penitenciaro “Perdón Oh Dios mío”. Esta pequeña comitiva llega a casa del mayordomo de la Semana Santa, en donde se encuentran las esposas y/o madres de los integrantes de la hermandad del Santo Entierro preparando el *tejate*,⁵⁵ que se dará a beber más tarde, en este domicilio.

Después de este recorrido hay un intervalo de espera. Los asistentes comparten los alimentos y pláticas. Mientras tanto, en el atrio de la iglesia se está efectuando el último rosario de Cuaresma de la Virgen de la Soledad. La procesión la encabeza quien toca el tambor y va haciendo “centurión pelón”. En esta procesión se escuchan las voces de las cantoras-rezadoras de la hermandad de dicha virgen y las de otros asistentes. Como en los anteriores rosarios en éste los participantes entonan cantos “dolorosos” y hacen oraciones.

⁵³ Una “diana” es una pieza breve instrumental de carácter festivo tocada generalmente por las bandas de alientos en Oaxaca. Esto en fiestas religiosas y seculares. Particularmente en Semana Santa se toca los domingos de Ramos y de Resurrección. Este gesto sonoro es un signo de respeto hacia las personas distinguidas en las festividades; se hace con la finalidad de otorgarles a ellas un reconocimiento simbólico o un agradecimiento público, principalmente por su participación y colaboración en la festividad. En el estado de Oaxaca, al menos en el centro, las dianas también las tocan grupos versátiles y ensambles de tambor y chirimía.

⁵⁴ Estas festividades religiosas están vinculadas a la Semana Santa puesto que en ellas también participan la imagen del Santo Entierro de Cristo y/o la del Jesús Nazareno. Cada una de estas celebraciones es solventada por un mayordomo y cada mayordomo tiene a su cargo una de las cuatro alcancías que aluden a dichas festividades.

⁵⁵ Bebida fría a base de cacao.

Miradas fijas, velas encendidas; noche, silencio, son el escenario de este encuentro con la virgen de la Soledad.

Son casi las 21 horas. En la casa del mayordomo de la Semana Santa las personas empiezan a movilizarse. Los asistentes se congregan en el altar doméstico mientras los integrantes de la hermandad del Santo Entierro reparten *tejate* en jícaras. También se acercan las “señoras de la hermandad” (esposas o madres de los integrantes). Todos tienen su bebida en la mano. El representante de la hermandad del Santo Entierro toma la palabra y profiere: “Esta reverencia del *tejate* es [para pedir]... a nuestro Jesús pues, por el cual estamos aquí, que nos ayude ¿no?, de que vamos a iniciar su trabajo...” (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013).

Al unísono todos rezan el Padre Nuestro, el Ave María y, cuando el representante de la hermandad del Santo Entierro inicia la primera frase de la oración “Alma de Cristo” (de San Ignacio de Loyola), se escuchan los golpes fulminantes del tambor con el toque “de rogación”. Al término de esta oración quien toca el tambor solo realiza el “centurión pelón”. En este momento todos brindan con la bebida de cacao (escuchar audio 17, reverencia con el “agua del costado de Cristo”, Domingo de Ramos).⁵⁶

Se rompe el silencio y el ambiente de solemnidad, discretamente vuelven las conversaciones. Con este acto de fe culmina el Domingo de Ramos. La hermandad del Santo Entierro y los mayordomos de las alcancías se despiden del mayordomo de la Semana Santa y se retiran a descansar.

3.3 Lunes Santo: anuncio de la Pasión con tambor y clarín

Lunes santo, son más de las 7 de la mañana. Canto de gorriones y tórtolas se abalanzan en el atrio de la iglesia. Se escuchan los automóviles que transitan en la carretera ubicada frente al atrio, el sol va naciendo del oriente e ilumina la parte posterior de la iglesia.

⁵⁶ El representante de la hermandad del Santo Entierro de Cristo recita la oración de San Ignacio de Loyola; aquí se escucha el toque “de rogación” del tambor. Al finalizar la oración, el tocador de tambor hace el “centurión pelón” mientras los feligreses brindan con el *tejate*. Esta misma reverencia se repite el Lunes Santo con otra bebida ritual, como se verá más adelante. <https://soundcloud.com/user-342275606/17-reverencia-con-el-agua-del-costado-de-cristo-1>

Lavado de vestimentas santas

La hermandad del Santo Entierro de Cristo se conglera en el templo donde yace su imagen con el mismo nombre. Los varones de la agrupación maniobran con parsimonia y delicadeza para sacar a dicha imagen de su urna. “Perdona a tu pueblo Señor”, entonan los cantores-rezadores con el resto de integrantes de la hermandad mientras contemplan el acto del desprendimiento de las sábanas santas. Los varones están en silencio, sus miradas fijas están fijas.⁵⁷

El Santo Entierro ha quedado despojado de sus sábanas, con sumo cuidado lo vuelven a acostar en su urna; el canto cesa. Culmina así este acto devocional. La hermandad se vuelve a disipar sin hacer mucho revuelo, alista las velas, enceres, reliquias de la pasión y las ropas del Jesús Nazareno para llevarlas en procesión a casa del mayordomo de la Semana Santa.⁵⁸ Con estas labores se conmemora el momento en que los soldados romanos se reparten y sortean las ropas de Jesús después de haberle crucificado, según el relato bíblico.

Irrumpe el toque del tambor “centurión pelón” e inicia el recorrido. La hermandad del Santo Entierro de Cristo va con los enseres alistados y la urna de la imagen del Entierro. Llega a la casa del mayordomo de la Semana Santa y, con su permiso, acomoda lo que ha traído de la iglesia.

Los varones de la hermandad remojan en agua purificada las sábanas santas en dos cazuelas de barro, mientras tanto se escucha el “centurión pelón” del tambor. Por su parte las “señoras de la hermandad”, como ayer, siguen haciendo *tejate* para repartirlo entre los asistentes. Algunos miembros de la hermandad adecúan los espacios para la elaboración de las velas, otros pelan y cortan el *amole* para lavar las sábanas santas. El *amole* es un tubérculo con el cual se produce espuma usada como jabón.

En otro espacio de la casa del mayordomo se encuentran señoritas voluntarias de la comunidad (de entre 15 y 27 años de edad) quienes lavan las ropas del Jesús Nazareno; de igual manera cerca del altar doméstico están niñas voluntarias (entre 7 y 12 años de edad) moliendo el *amole* en el metate. Mientras tanto los mayordomos de las alcancías, invitados

⁵⁷ A propósito del silencio David Le Bretón expresa: “La observancia de silencio es lo que permite que cada uno mantenga la soledad y el vínculo con los demás y con lo divino” (2006: 144).

⁵⁸ Las reliquias de la pasión son los clavos de Cristo, el letrero que cuelga de su cruz, el clarín y la “matraquita”, el gallo en bulto, etc.

este día a la mayordomía de la Semana Mayor, cuentan el dinero de las alcancías que tuvieron a su cargo todo un año. Por su parte, el tambor interviene intermitentemente en la molienda del *amole*, sonorizando todas estas labores simultáneas.

El día transcurre entre dichas actividades, poco a poco van llegando algunos invitados del mayordomo. También se acercan a esta casa las personas que de buena voluntad donan cera para la labranza de las velas rituales.

Casi es medio día. Ya hay suficiente *amole* triturado. Los varones de la hermandad del Santo Entierro se reúnen donde se encuentran las sábanas remojadas; el agua de esas cazuelas está lista, “es un sabor pues que agarra, entonces ya está...” (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013). Toda la hermandad del Santo Entierro procede a repartir en jícaras esta agua bendita que es “agua del costado de Cristo” (Ibíd.).

La gente se congrega en el altar doméstico y cuando todo está en silencio el representante de la hermandad toma la palabra:

En este día lunes festejamos la traición de la hermandad que en la mañana fue al templo y lo despojó [al Santo Entierro] de sus ropas para traerlas acá... (Amando M., video grabado en campo, 30 de marzo 2015).

Dijeron que éramos judíos en ese momento [...], al rato ya somos santos varones... porque ya lo adoramos, ya bendecimos su ropa... (Amando M., comunicación personal, 21 de marzo 2016).

La gente escucha con atención estas palabras, hay silencio, aunque no faltan algunos murmullos. Se escucha el Padre Nuestro y Ave María al unísono. Inmediatamente el orador pronuncia la oración “Alma de Cristo” y el tambor suena a “rogación”. Este toque es prominente, es un gesto de veneración sonorizado que apuntala este momento solemne. En otras palabras, el toque “de rogación” infiere respeto y veneración hacia Jesús, según los participantes.⁵⁹ Más adelante volveremos a este punto, cuando se hable de otros momentos rituales de gran importancia en los que se presenta dicho toque del tambor.

La “escucha con el cuerpo” (Cruces, 2002: 09) se manifiesta en la gestualidad de los presentes que participan en el rito. Introspección, silencio, miradas fijas, atenta

⁵⁹ En lo que toca a la relación sonido y experiencia de la divinidad, al considerar a Pelinski, se puede decir que: “... el contenido de la percepción musical es simultáneo e idéntico con su sentido. Como objeto intencional de la experiencia perceptiva, no simboliza, ni refleja la realidad; es la realidad en cuanto vivida en el fenómeno de la percepción intencional” (2005: 31).

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

concentración en lo que se dice. En algún punto todos los presentes alzan sus jícaras para brindar y honrar a Cristo bebiendo el agua que sus vestiduras han santificado (ver foto 27).



Foto 27. Reverencia con el agua bendita del costado de Cristo.
Invitados a la mayordoma de la Semana Santa (año 2018).

Para los escuchas locales el toque “de rogación” se realiza para pedirle perdón a Cristo por el hecho de haberle despojado de sus ropas santas. Este toque nunca se hace en procesiones, siempre se escucha en momentos álgidos, cuando los participantes están congregados para realizar algún rito específico. En tales momentos es patente la introspección de las personas.

La reverencia con el agua bendita concluye con el brindis y el toque del tambor que cambia al “centurión pelón”. Poco a poco la gente se retira a sus lugares mientras el tambor persiste.

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Los varones de la hermandad del Santo Entierro se disponen a lavar las sábanas santas con el *amole*.⁶⁰ Los varones cuelan el *amole* con una manta blanca (ver foto 28). Conforme van terminando de lavar las prendas santas los demás integrantes de la hermandad las colocan por la mitad sobre tendederos puestos al sol; la toman de sus orillas y la agitan para secarlas más rápido. El tambor sonoriza todo este rito, de cierto modo comunicando solemnidad.



Foto 28. Colación del *amole* para la lavada de las sábanas santas. Varones: Amando Mateo –izquierda al fondo– y Uvaldo Cruz –derecha–; y una integrante más de la hermandad, Jessica Cruz.

⁶⁰ Por el contrario, las ropas del Jesús Nazareno son lavadas con jabón convencional por señoritas de la comunidad.

Elaboración de velas

Son las 17 horas aproximadamente. Se han secado las sábanas santas. Los primeros varones se encargan ahora de plancharlas con las palmas de sus manos. Algunos integrantes de la hermandad del Santo Entierro han estado derritiendo cera en cazuelas de fierro. Con ella se fabricarán las velas.

Cuatro grandes aros de fierro se disponen horizontalmente, sobre estos cuelgan los pabilos sobre los que correrá la cera. Son las 19 horas. Están listas las 4 cazuelas con dicha sustancia derretida, cada una debajo de un aro. Los miembros de la hermandad del Santo Entierro convocan a los presentes a donde están los aros. El representante de la hermandad toma la palabra: “En esta ocasión pues vamos a iniciar esta labrada de velas que significa la luz de nuestra fe” (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013). Labrar la cera o “labranza de velas” refiere a la facturación manual de las mismas, y cuyo sentido es “labrar la luz de Cristo”, “la luz de nuestra vida”, según los miembros de la hermandad del Entierro.

El Padre Nuestro y el Ave María se escuchan en las voces de los presentes. El guía de esta solemnidad invita al mayordomo principal –es decir, al de la Semana Santa– a iniciar tal labranza; el tamborero empieza a sonar “centurión pelón”, entonces este mayordomo comienza a bañar los pabilos con la cera. De la misma forma procederán algunos familiares de este administrador, los mayordomos de las alcancías y los integrantes de la hermandad del Santo Entierro (ver foto 29).



Foto 29. Labranza de velas sonorizada por el tambor del Entierro (Tamborero: Ángel de Jesús Domínguez); mayordoma de una de las alcancías labrando cera (2018). (Lunes Santo).

Inesperadamente despunta la melodía del clarín, que se intercala con los golpes del tambor. Como se anotó, el sonido de este aerófono es menos usual a la escucha de los feligreses.⁶¹ Para éstos últimos se trata de una melodía triste, “cosas dolorosas toca en la Semana Santa” (Florencio H., comunicación personal, 15 de enero 2016). (Ver foto 30).

⁶¹ Este instrumento se toca desde esta noche del Lunes Santo aunque también puede tocarse hasta el día Miércoles Santo, ello depende si hay quien lo quiera y pueda tocar.



Foto 30. Tambor del Entierro (Selene Córdova) y clarín (Uriel Cruz) el día Martes Santo.

Por cierto, sobre la experiencia del sonido musical Pelinski nos dice que: “Las significaciones musicales no se asignan racionalmente desde el exterior de la experiencia musical: son siempre ya las experiencias vividas en la plenitud de nuestra interacción perceptiva con la música” (2005: 47). Para Pelinski la música, y en general la sonoridad, son una realidad vivida mediante la percepción. La tristeza y el dolor que según la escucha local expresa el sonido del clarín es, en realidad, lo que vive y experimenta la feligresía al escuchar esa melodía. De aquí la relevancia de conocer lo que Pelinski llama la percepción intencional (2005) que en la escucha local opera al captar estas expresiones sonoro-musicales que actúan como signos acústicos no verbales. Conocer dicha intencionalidad es una vía para develar vivencias, sentidos y emociones.

Sigamos con el clarín; son más de las 22 horas, en la entrada de la casa del mayordomo, sobre la calle, su melodía se escucha junto con el tambor. Tamborero y clarinetero van de una esquina a la otra para anunciar la pasión y muerte de Cristo. Se escucha la melodía del clarín, después el tambor responde, luego el clarinetero empieza a “jugar” con su instrumento un rato, improvisa melodías cortas, toca notas quedamente mientras el tambor se mantiene como fondo sonoro por unos minutos. La participación de quien toca el clarín es corta pero concisa, lanza su melodía e interactúa un poco con quien toca el tambor.

Dentro de la casa del mayordomo hay cierta quietud, sólo queda la hermandad del Santo Entierro, el casero y algunos de sus familiares cercanos; continúa la labranza de las velas. Los miembros de la hermandad se turnan para labrar, escuchan música católica moderna y de tinte comercial, así como grabaciones de música sacra de otros años; la reproducen con un celular y la amplifican con una bocina. De esta manera, aquí se escucha música para sentirse acompañado y para amenizar la ardua labor de fabricar las velas rituales.

Mientras se labra se convive; además de los toques del clarín, tambor y de la música grabada, en el ambiente se escuchan conversaciones de las personas presentes y algunas chanzas discretas que se hacen entre sí. Es más de la una de la mañana y la labranza aún no termina. Los miembros de la hermandad aprovechan el frescor de la madrugada para avanzar con las velas. A esta hora es más difícil escuchar al clarín y al tambor.

Hay desvelo, cansancio, silencio, trabajo; estos labradores seguirán con su labor un rato más, luego partirán en medio de las calles vacías para reposar en sus casas. Habrá descanso, renovación y más tarde, trabajo, sonidos y silencios de nuevo en este martes santo.

3.4 Martes Santo

Los aros para hacer las velas otra vez serán usados aquí, en la casa del mayordomo de la Semana Santa. Hoy es el segundo día de pasión de Cristo en San Bartolo, son las 09:30 horas. Los integrantes de la hermandad del Santo Entierro van llegando, lo mismo que las cocineras y algunos familiares del anfitrión. Se retoma la labranza de velas y se vuelven a repartir labores: algunos preparan los pabilos, otros los aros, algunos derriten la cera, otros

se encargan de la limpieza, mantenimiento y, si es el caso, de la restauración de enceres: las reliquias de la pasión, floreros, candelabros, porta velas, cirios e incensario, etc.

Todas estas actividades consumen horas de tiempo. Mientras se trabaja nuevamente se escucha música, pero también se platica sobre un peculiar silencio como telón de fondo. Los sonidos del clarín y del tambor se escuchan hoy ocasionalmente. Estas actividades culminan cerca de las 21 horas. Este día se trabaja arduamente, pero también se renuevan fuerzas para los días siguientes.

3.5 Miércoles Santo: “ahumación” del monumento.

Silencio, tambor y “música sacra”

Algunas chicharras despuntan con su canto a estas horas de la mañana; aquí en casa del mayordomo está presente la hermandad del Santo Entierro, en el altar doméstico junto con el mayordomo y su familia, todos atentos. El representante de la hermandad expresa:

En este día tan maravilloso para nosotros en el cual culminamos los trabajos de la primera etapa de la Semana Mayor, se hace la bendición de la ropa. Todo lo que se limpió, todo lo que se trató de arreglar se va a bendecir hoy... (Amando M., comunicación personal, miércoles santo 2018).

El mayordomo autoriza a la hermandad del Santo Entierro para que inicie labores en su casa. Los miembros de la hermandad ordenan entonces las cosas que se van a purificar. El tambor está ausente en esta “puesta del monumento”, es decir, en la instalación del túmulo de prendas lavadas –el Lunes Santo–, en la urna del Santo Entierro de Cristo.

Algunos preparan el estoraque, el resto termina de labrar algunas velas y de limpiar los aros usados para ello; los mayordomos de las alcancías, por su parte, adornan el altar doméstico con fruta y plantas aromáticas. Predomina la quietud; faltan pocos minutos para las once del día. Al cielo se eleva el humo blanco de aquella cazuela de barro donde nace la fragancia natural “... [Es] un cierto olor pues, que es del Santo Entierro, es estoraque, que así se llama, como copal pues” (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013). Los varones de la hermandad se encuentran en un cuarto cerrado designado por el mayordomo para hacer la “ahumación”.

Primero acomodan las reliquias de la pasión en la urna de madera. El calor se está conteniendo en este cuarto estrecho. En silencio, con solemnidad y dedicación, estos

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

hombres revisten la urna con las ropas del Jesús Nazareno y las sábanas santas. Hablan entre ellos, se dan indicaciones, vuelven al silencio, extienden con tiento las prendas sacralizadas para colocarlas una por una, con alfileres las van sujetando y sobreponiendo (ver foto 31).



Foto 31. “Puesta de monumento” de ropas y reliquias de la pasión por los varones del Santo Entierro de Cristo (8vo varón, Eduardo Daniel Cruz).

Gobierna el movimiento de manos, la solemnidad y el trabajo en equipo; el silencio que aquí reina es, como nos dice Le Bretón, “un sentimiento, una forma significativa, no el contrapunto de la sonoridad imperante. Refleja la actitud del hombre ante su entorno” (2006: 10); como si este silencio formara parte de la relación íntima con lo divino. Mientras tanto, afuera del espacio en el que se labora, el incienso natural se sigue quemando.

El monumento de telas va tomando grosor. Los varones colocan también la cruz del Jesús Nazareno para bendecirla. Ponen más prendas encima y luego, traspasando las capas de telas, introducen la cazuela con el incienso en el resquicio previsto para ello. Ropas, sábanas y reliquias de la pasión se bendicen e impregnan de este aroma. Este rito de la “ahumación” es una reverencia a Dios, tal como lo expresan los devotos.

Comienza entonces la espera, pues las prendas necesitan impregnarse del aroma y eso lleva tiempo. Cada hora uno de los varones verifica la saturación del incienso en las prendas y reaviva las brasas que lo consumen. Pero el monumento no se deja solo, en determinados momentos algunos varones hacen guardia. Entre ellos conversan con discreción y a veces guardan silencio. En este intervalo de espera el silencio es interrumpido por el “centurión pelón” que se escucha intermitente. A ello se suman las voces de los invitados que van llegando a la casa del mayordomo.

Son las 18 horas. Los miembros de la hermandad del Santo Entierro acomodan las velas labradas y las van amarrando en pequeños conjuntos que luego adornan con banderas de papel picado. El monumento huele intensamente a estoraque, y los santos varones se van congregando en el recinto en el que se encuentra aquel túmulo de prendas. De entre el bullicio de las personas surge repentinamente “Aplaca Señor tu ira”, pieza interpretada por la banda de música. Esta es la primera intervención de este conjunto instrumental en estos días santos.

La feligresía reunida platica, pero con mesura; otras personas participan de los alimentos dispuestos por el mayordomo para sus invitados. El representante de la hermandad le pide al mayordomo que invite a los presentes a besar el monumento, antes de ser desmantelado; todos se movilizan.

“*Ovos omnes*” y “*Filie Jerusalén*” sonorizan este rito. Los creyentes se forman en una fila esperando su turno, dos varones de pie custodian el túmulo aromatizado, están firmes con las manos enlazadas al frente; en silencio. Niños y adultos pasan sin decir palabra alguna, se persignan frente al monumento y besan las prendas sacralizadas del Santo Entierro de Cristo.

Este beso es una expresión física, personal y efímera del creyente, que manifiesta su presencia, acompañamiento y devoción hacia Dios. Además, el gesto de besar ciertamente corresponde a lo que Christopher Small caracteriza como lenguaje gestual. Este tipo de lenguajes cumplen “...funciones en la vida humana que no pueden realizar las palabras. Esas funciones estriban específicamente en la exploración y la afirmación de relaciones, y en esta función son tan precisas como son las palabras en su campo” (Small, 1999: 08).

También hay personas que, en silencio o gesticulando palabras para sí, acercan su frente al túmulo. La banda de viento sigue musicalizando este rito con otras piezas sacras:

“De tu sangre”, “*Stabat Mater* grande” y “*Stabat Mater* chico”. Claramente esta música, que no estuvo presente antes, intensifica las experiencias devocionales. Según los escuchas todas estas piezas sacras “emocionalmente sí te transmiten mucho” (Efrén G., comunicación personal, 02 de abril 2013).

Después del rito los miembros de la hermandad del Santo Entierro dismantelan el túmulo, con el previo permiso del mayordomo. El montículo se va desfigurando. Gobierna de nuevo el movimiento de manos y el trabajo en equipo. Pero ahora estos actos se sonorizan con la “música sacra”. El ambiente es más bullicioso.

Conforme desprenden las ropas, el resto de los integrantes de la hermandad las dobla y las acomoda, mientras otros dismantelan la urna y otros enceres sobre la vereda que conduce hacia la calle de la casa del mayordomo. La feligresía también se reúne ahí. El representante de la hermandad toma la palabra y dice:

...esta despedida se hace porque nosotros cambiamos de escenario, la misma obra pero cambiamos de escenario nada más [...] Pero por lo que corresponde a los trabajos que se hicieron, están ahí postrados... está la ropa bendita, está la cera bendita, y todo lo que es, lo que se va a usar está limpio, está preparado para celebrar la muerte de nuestro Jesús [...], una cosa contradictoria, pero es lo que festejamos, la muerte (Amando M., comunicación personal, 2016).

El mayordomo da el permiso para que inicie la procesión con las prendas, urna, enceres y reliquias bendecidas. “Atole con pan,” suena ahora el tambor mientras encabeza el recorrido; por su parte, la banda de música estremece con el “Miserere”.

Las personas escuchan, se concentran, hablan poco y sin revuelo; la mayoría del tiempo caminan calladamente, como si fueran solas, introspectivas. Como si escucharan para sí mismas, pero en realidad lo hacen colectivamente. Respecto a esta cualidad, de cierto modo ambivalente de la escucha de la música Pelinski nos dice:

Pese a que el fenómeno de la percepción intencional se produce en la soledad (*Einsamkeit*) del individuo, su subjetividad es capaz de abrirse a evidencias compartibles con el Otro. La apertura del yo hacia la intersubjetividad está avalada en la fenomenología husserliana por la capacidad de la *Einfühlung* [Empatía] o de la coexistencia como comprensión del Otro: con él existe una

relación de reciprocidad en la cual el sujeto trascendental se comprende a sí mismo como el Otro en cuanto él es un Otro para el Otro (Pelinski, 2005: 11).

La procesión avanza, son las ocho de la noche. En la oscuridad se escucha el sonido de las horquillas de los varones que cargan la urna.⁶² Se percibe incluso el crepitar de las velas que llevan las personas. El recorrido no tiene paradas, permanecen los sonidos del tambor y el de la banda de alientos, que ahora realiza el canto solemne “Perdón Oh Dios mío” (ver foto 32). En tanto actuación musical, y apoyada en Christopher Small, en esta procesión “[t]odos los asistentes, oyentes y músicos, están tomando parte en el encuentro por las relaciones que crean juntos entre ellos durante la actuación” (1999: 05).



Foto 32.- Procesión hacia la iglesia con las velas manufacturadas y todo lo bendecido en este día santo (prendas, enceres, urna, etc.).

⁶² Las horquillas son tubos metálicos de aproximadamente 1.25 metros que utilizan los varones de las hermandades del Santo Entierro de Cristo y de la Virgen de la Soledad como apoyo a manera de bastón, al cargar sus imágenes mientras avanzan en las procesiones; en las paradas de las mismas, utilizan sus horquillas para descansar sobre ellas la urna con el Cristo y la virgen de la Soledad en su anda, respectivamente.

En esta dramatización de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, hay algo más que sonido y música, hay una red de relaciones sociales desprendidas de viejas formas de organización comunitaria de origen colonial. Estas formas organizativas sustentan la dramatización ritual y, a su vez, la dramatización reproduce esas viejas formas de organización social.

El tambor y la banda de música finalmente se detienen en el atrio de la iglesia, el resto de la procesión lo hace adentro, junto a la imagen del Santo Entierro de Cristo. Se reúnen entonces en la entrada principal del templo, en donde los participantes rezan un poco.

Para finalizar, el representante de la hermandad del Santo Entierro agradece a los asistentes y luego los miembros de dicha hermandad acomodan todo lo ahumado y las velas labradas. Los feligreses se retiran diluyéndose en la oscuridad, la banda de música también parte, quien toca el tambor deposita este objeto sonoro a un costado del Santo Entierro y junto a la matraca triangular. Este día las actividades han terminado.

3.6 Jueves Santo, el lavatorio de pies

“Música sacra”, tambores y matracas: los “judíos” toman el poder

Son las 7 de la mañana. En la iglesia los cantores-rezadores de la hermandad del Santo Entierro de Cristo entonan a capela “Perdón oh Dios mío”; los varones tienen en sus brazos a la imagen del Cristo, habrán de colocarle sus sábanas santas, limpias y ahumadas. Aunque hay más personas en el templo; el momento no deja de ser íntimo.

En el atrio el tambor del Santo Entierro suena “atole con pan”, mientras la hermandad del Santo Entierro y la hermandad de la Virgen de la Soledad acomodan floreros de plantas aromáticas a sus imágenes (ver fotos 33 y 34).⁶³ Otros miembros de aquellas, limpian los espacios donde posarán sus respectivas imágenes este día. La mayoría colabora poniendo los monumentos de flores y frutas, esos altares que atavían al Santo Entierro de Cristo en su urna y a la Virgen de la Soledad en su anda.⁶⁴

⁶³ Las plantas son hojas de álamo, palmas, poleo, romero, arrañal, laurel, azucenas blancas y súchil.

⁶⁴ Las frutas son melón, sandía, piña y plátano macho.

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).



Foto 33. Monumento del Santo Entierro de Cristo.



Foto 34. Integrantes de la hermandad de la Soledad poniendo el monumento a la virgen.

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Intermitentemente se escucha el “atole con pan”. Las hermandades se encargan de vestir a sus imágenes. Finalmente, la del Entierro coloca telones largos y negros en el altar principal, y la de la Soledad limpia los nichos de sus imágenes y enceres. Todo queda listo en la iglesia para las siguientes celebraciones.

Son más de las 12:30 horas. “Atole con pan” se escucha nuevamente en el atrio, sale una comitiva de la iglesia. Cargado por sus varones va el Jesús Nazareno vestido de blanco, lo acompañan la autoridad municipal, la junta vecinal, las hermandades del Entierro y del Santísimo, los apóstoles, el sacerdote y los sacristanes. Por su parte, la banda de música sonoriza el trayecto con el “*Miserere*”. Es una procesión fluida y sin paradas, el tambor suena cuando la banda calla (ver foto 35).



Foto 35. Procesión con el Jesús Nazareno y sus apóstoles después de la “última cena” con los apóstoles (Jueves Santo).

La procesión llega a la casa en donde se representará la última cena; los participantes se reúnen en el altar doméstico. El tambor y la banda de música callan. Hay palabras de agradecimiento y bienvenida. Luego, en la mesa principal se sientan los apóstoles, el sacerdote y las autoridades municipales. El Jesús Nazareno es ubicado en la cabecera de la mesa –pero más cerca del altar que de ésta–.

Se representa la última cena; se parte el pan y se reparte del vino. Después, todos los asistentes comen consomé y cordero. Aquí se escucha el “Responsorio No 1” interpretado por la banda de música, pieza que sacraliza esta conmemoración de la institución de la

eucaristía (escuchar audio 18).⁶⁵ Luego se escuchan otras piezas sacras como los “Responsorios para el jueves santo”, los “Misterios gloriosos” y “De tu sangre”.

Son las 15:30 horas, la feligresía retorna al templo. Nuevamente el tambor encabeza la procesión con “atole con pan” y ahora en la voz de los feligreses se escucha el canto “Perdón oh Dios mío”; la banda entona el coro y luego la feligresía contesta, también cantando el coro. La mayoría de los feligreses participan cantando.

Son las 16:00 horas del día. El “atole con pan” se escucha en la iglesia, la procesión y los apóstoles llegan para realizar el lavatorio de pies. El sacerdote recibe a los feligreses en la entrada principal del templo. La gente se acomoda y se dispone a participar en la celebración litúrgica. Después de las lecturas bíblicas se escucha el sonido de los caracoles, junto con el toque “de pasión” que se realiza con el tambor de la iglesia. Ambos comunican la lectura solemne del evangelio.

Sigue la homilía y entre los cantos penitenciaros “Pequé, pequé Dios mío” y “Perdón oh Dios mío” con el coro parroquial, se hace el lavatorio de pies a los apóstoles. Los feligreses observan, algunos participan en el lavatorio por invitación del sacerdote. El coro sigue cantando.

Después, estrepitoso y agudo, emerge el sonido de “la matraquita”, que sustituye a las pequeñas campanas de mano en la consagración del vino y el pan. Desde este momento todas las campanas del templo enmudecen. Posterior al taladrante sonido de esta matraca, sigue la eucaristía de la misa, para luego culminar esta conmemoración.

Nuevamente suena el sonido de la “matraquita”, sin pausa; encabeza el breve recorrido que la feligresía y el sacerdote hacen con el Santísimo Sacramento sobre el costado izquierdo exterior del templo, pero dentro del atrio. La comitiva ingresa después al templo por la entrada principal y se dirige a la capilla del Santísimo. Los creyentes

⁶⁵ De acuerdo a algunos músicos del pueblo, anteriormente en este momento ritual se tocaba por primera y única vez el “Salmo 50”. Bíblicamente este salmo trata sobre la invocación a Dios para pedir su misericordia y absorción de los pecados cometidos. Hoy día, la primera pieza sacra que sonoriza este momento en específico es este responsorio. El “Responsorio 1”, es interpretado por la banda de alientos-metal mientras comen los apóstoles. Al igual que el “Salmo 50”, es una de las piezas sacras más características y propias de este acto ritual. Es tocado inmediatamente después de la representación que hacen de la última cena, los apóstoles y el sacerdote. Años recientes las bandas de música han decidido no tocar el salmo, aunque este responsorio (identificado más por sus melodías que por su nombre) ha sido de las piezas que ha persistido en esta conmemoración. <https://soundcloud.com/user-342275606/18-comida-de-los-apostoles-1>

mantienen fervorosamente al unísono el canto “Altísimo Señor”, con el que emprendieron esta breve procesión. Entran los participantes a la capilla, la “matraquita” y el canto cesan, el sacerdote reza algunas oraciones (escuchar audio 19, preámbulo al rito de entrega de varas de mando).⁶⁶

3.7 Entrega de bastones de mando

Cuando gobierna un silencio solemne y rotundo el sacerdote pide al presidente y a los dos alcaldes constitucionales que depositen sus varas de mando en el sagrario (ver foto 36). Siguiendo a Le Bretón, este silencio podría comprenderse como “la sumisión a una trascendencia social que lleva de nuevo al hombre al terreno de la humildad y al recuerdo de la fragilidad de su condición” (2006: 107).



Foto 36.- (De izquierda a derecha:) Presidente municipal, síndico y los dos alcaldes constitucionales de San Bartolo. Autoridades (año 2018) con bastones varas de mando.

⁶⁶ En la adoración al Santísimo Sacramento como preámbulo a la entrega de varas los feligreses y el coro parroquial entonan el canto “Cantemos al amor de los amores”; surge también el sonido de la “matraquita” tocada por uno de los sacristanes de la iglesia. <https://soundcloud.com/user-342275606/19-preambulo-a-la-entrega-de-varas-1>

Para las personas de la localidad efectivamente éste —el silencio— es una expresión de humildad, pues las autoridades locales pierden sus poderes de forma ritual y pasan a ser ciudadanos sin distinciones, como el resto de la población. El colectivo canta “Dios está aquí”, y con este canto se cierra el ritual de entrega de varas de mando.

Inicia entonces la “velación” con la autoridad municipal presente. Con este acto de vigilia se conmemora a Jesús cuando estaba a punto de ser arrestado y se fue a orar al huerto del Getsemaní con algunos de sus apóstoles. Según el pasaje bíblico, “[ahí] [c]omenzó a llenarse de temor y angustia, y les dijo [a sus discípulos]: “Siento en mi alma una tristeza de muerte. Quédense aquí y permanezcan despiertos”” (Marcos 14, 32-34).

Por ello, esta comunidad de feligreses ora para acompañar a ese Jesús que siente temor, angustia y tristeza porque va a ser apresado y condenado. En esta velación colaboran todas las hermandades de San Bartolo Coyotepec, se turnan cada hora hasta el amanecer. Hay rezos, cantos penitenciaros, desvelo, compañía; conmemoran y viven este momento de la pasión de Cristo. Son aproximadamente las 18 horas del día.

Representación acústica del desorden

En San Bartolo Coyotepec se representa un cierto desorden social mediante el sonido producido con las matracas. A propósito de las sonoridades empleadas durante la representación de la Semana Santa entre los otomíes, Jacques Galinier nos dice lo siguiente:

...los intérpretes distinguen entre los instrumentos “de música” (chirimía, tambor) y los instrumentos “de ruido” (matraca, rombos, objetos metálicos), que expresan dos tipos contrastantes de sonoridades; los primeros competen a una música “de orden”, los segundos a un procedimiento de exacerbación del desorden, cuyos momentos culminantes se traducen en la Pasión de Cristo (Galinier, 1990: 260).

Como en muchas otras sociedades, mediante el ruido producido con las matracas en San Bartolo se intensifica la noción de muerte y desorden cósmico-social. Se exagera la experiencia afectivo-religiosa como el duelo. Mientras “las campanas están de duelo como quien dice, ¿no?.. son para cosas alegres de aquí [...] la matraca no porque es de duelo... porque no es un instrumento [...] de gusto...” (Eleazar P., comunicación personal, 13 de enero 2016).

Pero el caos cósmico también se representa mediante la presencia de los “judíos”; después de la entrega de las varas de mando de las autoridades municipales, un tocador de tambor del Santo Entierro acude al domicilio en el que se encuentran congregados los “judíos”, y desde allí los acompaña hasta la iglesia. Todo el trayecto es sonorizado con los toques de dicho tambor.

Mientras esto sucede, en la iglesia se toca la potente matraca triangular y el tambor de la Virgen de la Soledad, con el que se toca el “atole con pan”. Desde las cúpulas del templo conjuntamente anuncian la pasión de Cristo. Ahí van aquellos soldados con sus atuendos, hacia la iglesia, a tomar el poder y a gobernar simbólicamente. Llegan a la iglesia a cumplir sus labores: custodiar al Nazareno, vigilar el orden social, tocar el tambor del Santo Entierro y la matraca triangular.

El paisaje sonoro de la velación del Nazareno

Son más de las 21 horas, los “judíos” siguen tocando la matraca triangular arriba de la iglesia. Apenas se distinguen sus capas, sus cascos de soldados en el espesor de la noche. En el ambiente predomina una mezcla de voces, en el atrio de la iglesia una cantidad de personas toman *chone*.⁶⁷ Hay bullicios, se escucha el “atole con pan” de los tambores de las hermandades del Santo Entierro y la Soledad, que a veces coinciden en el toque y a veces no. También se escucha la música sacra de la banda de alientos-metal. Hay un ambiente inusual en el atrio, pocas son las ocasiones en las que se escuchan tantas sonoridades simultáneas. Mientras algunas personas degustan el *chone* y socializan, otras están en la “velación”.

Dentro del templo la escucha es distinta. Pasan feligreses, se persignan frente al Santo Entierro de Cristo, el Jesús Nazareno y la virgen de la Soledad. Aquí se escuchan los cantos y el fervor de los creyentes, “Perdón Oh Dios mío” en la capilla del Santísimo. Telas negras cubren el altar mayor, se percibe el ruido del caminar de los que salen y entran constantemente. Se escuchan oraciones y cantos, hay rostros atentos, personas cabizbajas, algunas con sueño; como fondo predomina un cierto silencio. Aquí adentro también se

⁶⁷ Bebida caliente hecha de piloncillo que tiene la misma consistencia que el atole. Su elaboración corre a cargo de las esposas o madres de los integrantes de la hermandad del Santo Entierro, la hermandad de la Virgen de la Soledad y el comité de festejos. Esta bebida es acompañada con pan. Algunos habitantes relacionan el *chone* y pan con la sangre y el cuerpo de Cristo este día.

perciben los tambores, la matraca y la música sacra (escuchar audio 20, paisaje sonoro en los albores de la pasión de Cristo, Jueves Santo).⁶⁸

Procesión con el Jesús Nazareno en el atrio

Son las once de la noche. Afuera está fresco, la luna luce llena, vestido de rojo el Nazareno está listo para recibir su sentencia con su cruz a cuestas: es la pasión de Cristo. El rezador principal de la hermandad del santo Entierro hace unas oraciones iniciales y luego guía el recorrido dentro de la iglesia con el canto de pasión “Sentenciado a muerte va”. Los tambores de las dos hermandades, del Santo Entierro y la Soledad, suenan el “atole con pan”; junto con la estridente matraca triangular estos tambores encabezan la procesión.

Participa la banda de música, los apóstoles, los “judíos” con sus lanzas a los costados de la imagen del Nazareno, los varones con sus horquillas cargando la imagen, los cantores-rezadores de la hermandad del santo Entierro con “Alabadas sean las horas” y los feligreses (ver foto 37).

⁶⁸ Se perciben distintos planos acústicos durante la “velación”: los tambores de las hermandades del Santo Entierro y de la Soledad así como las matracas triangular y convencional a cargo de los “judíos”; el bullicio de los asistentes que socializan y participan del *chone*; la banda de alientos-metal con música “sacra” –en esta ocasión, un responsorio–; las voces de la feligresía en la capilla del Santísimo –esta vez junto con el coro parroquial entonando el canto “Con nosotros está”–. <https://soundcloud.com/user-342275606/20-paisaje-sonoro-en-los-albores-de-la-pasion-1>



Foto 37. Procesión de sentencia con el Jesús Nazareno en el atrio de la iglesia; pasión de Cristo.

La procesión se detiene, tambores y matraca callan, los cantores-rezadores dan inicio a sus oraciones; cuando terminan, la banda de música interpreta “Aplaca Señor tu ira”. La feligresía escucha en silencio esta pieza solemne; luego el “*Miserere*” y avanza nuevamente el recorrido (escuchar audio 21, procesión con el Nazareno).⁶⁹

En este momento se perciben planos sonoros heterogéneos, todos localmente asociados al desorden, la tristeza y el dolor. En este contexto la experiencia emocional vivida en gran medida se desprende de lo que Pelinski llama la percepción intencional de lo sonoro (2005: 21). Con base en esto, todo lo vivido por la feligresía mediante lo sonoro constituye una vivencia real, el significado de ésta misma.

Termina la procesión de sentencia del Nazareno, llega la medianoche y las hermandades del Santo Entierro y la Soledad permanecen en vela, cerca de sus imágenes.

⁶⁹ En el avance de la procesión se escucha el “atole con pan” del tambor, las matracas triangular y convencional y el “*Miserere*” de la banda de alientos. Posteriormente, ésta última interpreta “Aplaca Señor”. <https://soundcloud.com/user-342275606/21-procesion-con-el-jesus-nazareno-1>

Hay cansancio, silencio y murmullos, desde la entrada del templo se escuchan los cantos penitenciaros en la capilla del Santísimo, siguen en adoración. Cesan los sonidos de los tambores y de la matraca triangular. Dan las cuatro de la madrugada, y en la iglesia prosiguen actos religiosos.

3.8 Viernes santo: tormento y muerte de Cristo

“Música sacra”, tambores y matracas

Aún está oscuro, son las 5 de la mañana, la velación ha terminado e inicia el Séptimo Viacrucis dentro de la iglesia con el Jesús Nazareno. Cantores-rezadores de la hermandad del Santo Entierro oran, suena el tambor con el “atole con pan” y la imagen y sus fieles avanzan entre estaciones, rezos y cantos “de pasión” como “Sentenciado a muerte va”, “Perdóname Jesús” y “Aplaca Señor tu ira”. El tambor sólo se escucha cuando la comitiva avanza de una estación a la otra.

Culmina el viacrucis e inmediatamente las hermandades del Santo Entierro y la Soledad desmantelan sus monumentos de fruta y plantas aromáticas montadas el jueves. Entre rezos y el canto “Perdón Oh Dios mío” la imagen del Santo Entierro de Cristo es acomodada en su urna ahumada con estoraque; será trasladada a la sacristía, y de ahí se llevará al altar mayor para ser crucificada, por la tarde.

El viacrucis de El encuentro

Son las diez de la mañana, la procesión del “encuentro” sale de la iglesia, avanza hacia el poniente atravesando la carretera que divide a la comunidad. El recorrido lo encabeza el centurión montado a caballo, luego el tambor del Santo Entierro con su “atole con pan”, la matraca triangular en manos de los “judíos”, la banda de música, las autoridades municipales, el Nazareno cargado por sus varones y escoltado por otros “judíos”, el apóstol Pedro con su atuendo rojo cargado por los regidores municipales, y los feligreses, quienes cantan “Sentenciado a muerte va”, alternando con la banda.

Después de este primer contingente sale la procesión de La Dolorosa y otras imágenes religiosas; va el tambor de la virgen con su toque “atole con pan”, las cantoras-rezadoras guían el canto “A María Santísima”. Va La Dolorosa con sus varones, luego

María Magdalena cargada por señoritas del pueblo y el apóstol San Juan cargado por jóvenes voluntarios.

Ambas procesiones toman rumbos distintos, rodeando el parque central de San Bartolo. El punto de reunión es un enorme higo que está sobre una calle paralela a la carretera. Desde el parque se observa cómo ambos recorridos se van acercando y quedan frente a frente. Al igual que la procesión con el Nazareno, que va haciendo las paradas correspondientes a las estaciones del viacrucis, con la virgen se irán haciendo paradas para hacer rezos, pues con ella no se rezan las oraciones del viacrucis.

Las sonoridades de ambas procesiones se traslapan: dos tambores con el mismo toque pero timbre diferente, las matracas (triangular y convencional), las voces de los cantores-rezadores de ambas hermandades. Estos planos sonoros simultáneos se van mezclando con intensidad. Poco a poco va mermando cada fuente sonora, sobre todo cuando el sacerdote toma la palabra y realiza la representación de la cuarta estación, el “encuentro de dolor” entre Jesús y su madre, según el pasaje bíblico (escuchar audio 22, sonoridades de El encuentro).⁷⁰

Todos los participantes permanecen debajo del árbol de higo, en silencio. El sacerdote hace algunas oraciones y luego, los varones de las hermandades del Entierro y la Soledad, acercan poco a poco a sus respectivas imágenes (Jesús Nazareno y La Dolorosa). Es un momento emotivo, las personas observan y escuchan. Pareciera que, como dice Le Breton, en este contexto:

La percepción del silencio [...] no es cuestión de sonido sino de sentido. No se trata de que haya una ausencia de manifestaciones ruidosas, sino de que se produzca una resonancia entre uno mismo y el mundo que llame al recogimiento, a la calma, a la desaparición de cualquier diversión, de cualquier tentación (2016: 114).

⁷⁰ En esta ocasión escuchamos a dos bandas de música que contrastan en este acto ritual; en este caso, la virgen también es acompañada con una banda en este viacrucis de “el encuentro” (2015). Aquí, las dos procesiones (del Nazareno y La Dolorosa) avanzan y se van acercando para efectuar la representación de la cuarta estación del viacrucis, o “encuentro de dolor”. Se escuchan los tambores de las hermandades del Entierro y la Soledad con el “atole con pan” y la matraca triangular. La banda que acompaña al Nazareno interpreta junto con los cantores-rezadores de la hermandad del Santo Entierro el “Sentenciado a muerte va”, y la banda con la virgen realiza el “*Miserere*”. <https://soundcloud.com/user-342275606/22-sonoridades-de-el-encuentro-1>

Jesús y su madre quedan frente con frente, hay un profundo silencio (ver foto 38). Suena entonces el tambor de la hermandad del Santo Entierro con el severo “toque de rogación”, minutos después la banda de música interpreta el “*Filie Jerusalem*”.⁷¹ Aquí el testimonio de un asistente:

Más que pensar [en este momento] yo creo que se siente ¿no?, o sea como que ese tipo de música te transporta, o sea te transmite una tranquilidad y una paz [...], te invita a que te tranquilices, a que pongas en paz tu mente, tu cuerpo ¿no? [...] En lo que a mí respecta, eso es lo que me transmite, mucha paz, mucha tranquilidad y como hasta cierto punto mucho respeto... puede ser por el momento ¿no?, bueno al menos yo lo siento así [...] porque en este momento se está representando un acto de dolor ¿no?, vamos a suponer en el “encuentro”... es un acto de dolor. Y si tú te fijas, toda la gente va con mucha devoción, con mucha tranquilidad, mucho respeto... y la gente que va ahí es porque quiere ir o sea no porque los llevan a la fuerza. Entonces esta música como que, no envuelve a uno sino envuelve a toda la masa que vaya, o sea porque se ve y se siente (Efrén G., comunicación personal, 02 de abril 2013).



Foto 38. Representación de la 4ta estación del viacrucis, encuentro entre Jesús y su madre.

Esta experiencia que “no envuelve a uno sino envuelve a toda la masa”, es individual y colectiva a la vez, pues, como plantea Francisco Cruces en relación a la experiencia musical:

⁷¹ En ocasiones tocan el “*Stabat Mater* grande” o la pieza “*Stabat Mater* chico”.

Todas estas experiencias subjetivas hablan de momentos de irrepetibilidad y de un sentimiento de sincronía, de ajuste de tiempos entre lo que ocurre dentro y fuera del participante. Esa irrepetibilidad podrá no llegar a darse. En cualquier caso, parece tener la virtud de despertar emociones y sensaciones en el oyente más fáciles de señalar que de describir” (Cruces, 2002: 07).

Esas emociones pueden escucharse cuando la feligresía guarda silencio, pues las personas no se buscan entre sí para platicar. Persiste un silencio profundo, que ciertamente se vive. Pasan unos minutos, lentamente las imágenes son distanciadas y las personas se acomodan para continuar el recorrido. Primero el Nazareno con música “sacra”, cantos “de pasión” y penitenciaros, luego La Dolorosa con “cantos [...] muy sentimentales” (Petra R., comunicación personal, 10 de abril 2013), sus padrenuestros y ave marías (escuchar audio 23, el “encuentro de dolor”).⁷²

Preparación simultánea del altar mayor para la crucifixión

Es medio día. Los miembros de la hermandad del Santo Entierro –a excepción de los varones– tienen que hacer la puesta de la cruz en la iglesia para la crucifixión. En voces de los cantores-rezadores del Entierro, en la iglesia se escucha el cántico “de pasión” “Alabadas sean las horas”. La hermandad está clavando la cruz del Cristo en el altar mayor. Para Gabino G. (comunicación personal, 26 de marzo 2013): “con rezos ponemos la cruz, con rezos sacamos la imagen, con rezos la crucificamos [...] siempre hay alguien que está rezando, no es nada más así”.

También se escuchan densos y constantes golpeteos al poner las cruces de los ladrones Dimas y Gestas, a los lados de la cruz de Cristo. Las cruces quedan dispuestas. A espaldas de la del Santo Entierro de Cristo se han recargado dos escaleras que permitirán hacer la crucifixión de las manos. Se monta el calvario, el monte donde yacerá muerto Jesús.

⁷² En este acto ritual se construye socialmente un silencio solemne, ya que las imágenes del Nazareno y La Dolorosa son puestas frente a frente por sus respectivas hermandades. En este silencio emerge el toque “de rogación” con el tambor de la hermandad del Entierro. Posteriormente la banda de alientos-metal interpreta el “*Filie Jerusalem*”. <https://soundcloud.com/user-342275606/23-el-encuentro-de-dolor-1>

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Mientras tanto, el viacrucis con el Nazareno sigue en las calles, los sonidos de esta procesión continúan hasta llegar a la iglesia, casi hasta las dos de la tarde. Después llega La Dolorosa y sus feligreses. Así culmina el “encuentro de dolor”, o bien, la cuarta estación del “viacrucis del encuentro”.

La crucifixión en la iglesia

Son las tres de la tarde. La hermandad del Santo Entierro de Cristo está lista para hacer la crucifixión, la cual, según el párroco local “es el momento mucho más extraordinario, no porque sea extraordinario el sufrimiento sino porque en él, Dios expresó su amor infinito, su misericordia” (José Rentería, comunicación personal, 20 de marzo 2016).

Se escucha el “Alabado en honor al Señor de la Sacristía”; la hermandad del Santo Entierro está reunida en el altar para la crucifixión, la acompaña la hermandad de la Soledad. Los ocho varones de la hermandad del Santo Entierro maniobran quedamente; yace entre sus brazos el Cristo como cuando lo despojaron de sus sábanas santas. De la sacristía lo llevan al altar mayor, entre ellos se dan indicaciones para acomodarlo, lo suben a la cruz. Ahora los cuatro primeros varones se disponen a crucificar. Al Santo Entierro de Cristo le atraviesan y acomodan los clavos de poco más de diez centímetros de largo en los agujeros de sus pies y manos (ver foto 38).



Ver foto 38. Crucifixión del Santo Entierro de Cristo. Primer varón atravesando el clavo de la mano derecha de la imagen.

Aquí el testimonio de uno de los varones del Santo Entierro al realizar este acto ritual:

...se manipulan mucho los sentimientos porque se acuerda uno, cómo, qué cosa se está haciendo... el que tiene fe dice “perdóname”, ¿no?, “perdóname Dios mío que porque te estamos haciendo esto”, son cosas de la vida y pues... lo hacemos para que pueda realizarse más bien como el acto de fe ¿no?... porque como estamos nosotros [los varones de la hermandad] tenemos que hacerlo... “¡Judíos!”, a veces nos decían, “¡Ay judíos!”...-risa-... “¡Son unos judíos!... ¿qué cosa están haciendo?” (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013).

De esta manera, el Santo Entierro queda clavado en su cruz en el altar mayor; frente a él, un telón negro que lo oculta. La otra hermandad, por su parte, ubica a la virgen de la Soledad a la derecha del crucificado, mientras entonan “Pues concebida”. Se consuma de tal manera este acto luctuoso el cual se sonoriza mediante el canto “Alabado en honor al

Señor de la Sacristía”; este canto por cierto, solamente se canta una vez al año. Son casi las 16 horas (escuchar audio 24, crucifixión de Cristo).⁷³

“Pequé, pequé Dios mío” canta el coro parroquial en la ceremonia de las Siete Palabras. Este es un acto litúrgico que invita a los feligreses a meditar. Tras recordar cada palabra dicha por Jesús antes de morir, el sacerdote hace una pregunta, luego hay silencio para que los asistentes reflexionen y después el coro canta. “¿Experimento yo en el silencio la presencia de Dios?”, pregunta el sacerdote a los feligreses después de haber dado lectura a la cuarta palabra. En fin, esta misma dinámica se sigue en cada una de las Siete Palabras.

El acto de las palabras termina con un silencio prolongado, que las audiencias significan como respeto y devoción. De repente aparece el sacerdote en la entrada principal del templo viendo hacia el altar mayor. Firme, sostiene un crucifijo cubierto con un manto blanco. Con tal acto exalta la muerte de Cristo y canta: “Mirad el árbol de la cruz donde estuvo clavada la salvación del mundo”, “¡Venid y adoremos!” responden quienes se han congregado. Luego, el templo vuelve a quedar en silencio total. Esto se repite dos veces más, el canto y un silencio penetrante. Cerca del altar mayor el sacerdote acuesta al crucifijo en una mesa y entre cantos, los creyentes pasan a besarlo, como muestra de veneración.

Este beso es un gesto devoto, de sensibilidad, cercanía física y afectiva con el que los creyentes celebran a quien –según el relato bíblico dramatizado en este ritual– ha dado su vida por el mundo y ahora está muerto en su cruz. Así, pasan los feligreses y adoran a Cristo, mientras la lírica de los cantos, que habla de misericordia y amor infinito de Dios, envuelve el espacio. Luego de un silencio profundo, se recorren los telones negros del altar mayor donde está crucificado el Santo Entierro. Con esta imagen termina la adoración de un Cristo sin vida.

⁷³ Cantores-rezadores de la hermandad del Santo Entierro entonan el canto “de pasión” “Alabado en honor al Señor de la Sacristía” mientras los varones acomodan la imagen del Santo Entierro en la cruz para crucificarla. Se pueden percibir algunas voces de estos hombres dándose indicaciones mientras efectúan este acto de devoción. <https://soundcloud.com/user-342275606/24-crucifixion-de-cristo-1>

El descendimiento de Cristo y “la piedad”

Algunos integrantes de la hermandad del Santo Entierro acomodan la urna del Santo Entierro frente al altar mayor. De cara al crucificado se presenta el varón primero de esta hermandad, hace una genuflexión, camina hacia la escalera replegada en la cruz donde crucificó a Cristo; el segundo varón procede de la misma manera;⁷⁴ los otros seis salen en conjunto, hacen una reverencia y se quedan a los pies del Cristo. Todos portan su atuendo blanco de santos varones. Gobierna un silencio inusual, de expectación. La mirada de la gente está puesta en el Cristo y sus hombres. Algunos niños muestran sorpresa. Estos hombres toman sus puestos, detrás de ellos salen los varones de la Soledad igual con sus atuendos; en el recinto suenan voces del coro parroquial cantando a capela “Junto al pie de la Cruz Santa”.

Entre todos los varones del Santo Entierro van quitando las reliquias de la pasión de la cruz (la sentencia y el gallo de yeso a los pies del Cristo), se las van pasando a los varones de la Soledad, quienes las muestran a los presentes desde el altar mayor.

Uno de los varones que está junto a los pies del Santo Entierro, quita directamente y con cautela el clavo de los pies de la imagen. Luego, los varones primero y segundo, que están cerca de las manos de Cristo, con sus martillos golpean sus pinzas simulando los golpes a los clavos (ver foto 39). Las personas contemplan. Desde las prácticas locales de escucha estos martillazos comunican la muerte de Jesús. Finalmente aquellos santos varones retiran los clavos de las manos y ayudan al resto de los hombres a bajar al Santo Entierro de la cruz (escuchar audio 25, descendimiento de Cristo).⁷⁵

⁷⁴ Sólo el primer y segundo varón de esta hermandad están facultados para subir estas escaleras y clavar y desclavar las manos de la imagen del Santo Entierro de Cristo.

⁷⁵ Martillazos emitidos por los santos varones (primero y segundo). Descendimiento del Santo Entierro de Cristo. El coro parroquial entona el canto “Junto al pie de la Cruz Santa”. <https://soundcloud.com/user-342275606/25-descendimiento-de-cristo-1>



Foto 39. Los santos varones primero (Sergio Mateo, a la izquierda) y segundo (Polo Carreño, a la derecha) sonorizando la muerte de Cristo. El “descendimiento” (Viernes Santo).

Aquí una reflexión de Pelinski sobre los ruidos rituales en general: “[los] ruidos pertenecen al mundo real, objetivo [...], ingresan al mundo fenoménico de la percepción intencional en la cual se convierten en una totalidad organizada, distinta de su materialidad natural [...] Su existencia es intencional...” (2005: 17-18).

Cristo ha sido desclavado, los santos varones lo bajan de la cruz, maniobran en total silencio, aquí no se dan indicaciones entre ellos. Estos y los varones de la Soledad levantan al Cristo muerto entre sus manos y lo presentan a la virgen de La Soledad. Este acto es conocido como “la piedad”. Aquí el testimonio de Angélica C. (comunicación personal, 08 de abril 2013), de frente a este acto ritual: “... pues ya le acercaban ahí a la virgen, a su hijo ¿no?... y luego te acordabas de que pues... tenía los clavos... y que sus llagas... y lo ves ahí sangrando y aunque seas adolescente o niño, pues sí te consterna ¿no?”.

En este momento “toda la gente está así, a la expectativa... un momento muy solemne” (Antonio P., comunicación personal, 04 de abril 2013). Hay contemplación y,

como expresa David Le Bretón, este “sentimiento de lo sagrado invita a extenderse ampliamente sobre lo inefable [del] acontecimiento, o a callarse ante él. El silencio es la primera actitud del hombre ante el numinoso, que le desborda y conmociona” (2006: 180-181).

Lentamente bajan al Cristo y lo acuestan en su urna, los “judíos” lo custodian. Los creyentes pasan a besar al Santo Entierro. Es un gesto devoto, una suerte de firma corpórea que cada creyente impregna en el dedo de la mano izquierda de Cristo. Las personas pasan en silencio o cantando “Se busca” junto con el coro parroquial, se despiden de la imagen y se alistan para sepultarlo. Son más de las 18 horas.

Procesión del Santo Entierro

En el atrio de la iglesia el tambor del Santo Entierro suena “atole con pan”; lo toca un “judío”. El centurión avanza montado en su caballo, detrás de él va el tambor, la matraca triangular y la matraca convencional en manos de niños voluntarios.

La banda de música sale de la iglesia tocando el “*Miserere*”, van personas portando los ciriales e incensarios, las autoridades municipales, los apóstoles, el Santo Entierro de Cristo con sus hombres santos y los soldados que lo resguardan.⁷⁶ Detrás de Cristo viene otra cuadrilla de santos varones y el apóstol Pedro, cargado por los regidores del pueblo; detrás de éstos el grueso de feligreses (ver foto 40).

⁷⁶ Aunque estos mandatarios han cedido simbólicamente y ritualmente su poder a los “judíos” el Jueves Santo, su jerarquía social se expresa en procesiones como esta, con el Santo Entierro. La disposición espacial de los participantes traduce la jerarquización de la estructura cívico-religiosa desde la cual se gobierna al municipio.



Foto 40. Procesión solemne con el Santo Entierro de Cristo, Viernes Santo.

Primera parada. Los varones apoyan con cuidado la urna con el Cristo sobre sus horquillas. Enmudecen el tambor y las matracas. Hay silencio, luego la banda de música irrumpe con el “*Ovos omnes*”; esta pieza transcurre lenta, los creyentes contemplan, muy pocos murmuran, a lo lejos se escucha el tambor de la virgen de la Soledad que está en la iglesia.

Hay cuerpos cabizbajos, las miradas sobre las velas labradas, una escucha atenta. Aquí, la música y el silencio son experiencias vividas (escuchar audio 26, “Procesión del silencio” o con el Santo Entierro de Cristo).⁷⁷ A propósito del silencio y el recogimiento, David Le Bretón nos dice lo siguiente:

⁷⁷ El tambor toca “atole con pan”. En las paradas de esta procesión la banda de alientos interpreta la pieza “*Ovos omnes*”, como en este ejemplo. Después se vuelve a escuchar el tambor y las matracas. <https://soundcloud.com/user-342275606/26-procesion-del-silencio-1>

El recogimiento es una de las modalidades que prodiga el silencio a los que se instalan un momento en él. Introspección, capacidad para dejarse invadir por el paisaje o por la solemnidad de los lugares; emoción de sentirse pertenecer plenamente al mundo, llevado por el estremecimiento de la atmósfera que reina entonces. El silencio contiene tal densidad que agita la conciencia y, a veces, incluso la modifica (Le Bretón, 2006: 116).

Procesión de la Virgen de la Soledad

Esta procesión sale después del Santo Entierro, encabezada por el tambor que toca “atole con pan”. Entre velas, rostros y murmullos, la banda empieza a tocar el “*Stabat mater* chico”. Del mismo modo, hay silencio, contemplación y recogimiento. En volumen bajo se percibe el “*Ovos omnes*” del Santo Entierro de Cristo. Aquella pieza sacra con la virgen, que, para Efrén G.:

...ya tiene mucho tiempo que se ha tocado y es por la calidad que tiene, por su sonoridad o sea porque como te comentaba tiene una estructura armónica muy agradable, y creo que con el objetivo que se propusieron, o sea creo que lo lograron y lo lograron muy bien pues, o sea porque le metieron los acordes que necesitaba para transmitir lo que querían transmitir ¿no?, o sea, la emoción. En este caso el sentir que como te digo... mucha paz, mucha tranquilidad, quizá hasta tristeza ¿no?, entonces este... fíjate estamos hablando de un solo tema... y te puede transmitir varias cosas al mismo tiempo (comunicación personal, 02 de abril 2013).

Dos procesiones dos sonoridades

Las dos procesiones se alumbran con las luces de las velas mientras recorren las calles centrales de San Bartolo. Con el Santo Entierro la muerte de Cristo se sonoriza mediante los toques del tambor, las matracas, “música sacra”, lanzas, horquillas, pasos, murmullos, cantos y hasta las pequeñas campanas tintineantes de la urna de madera del Santo Entierro. De cierto modo predominan los instrumentos asociados al desorden, pues los sonidos de tambores y, sobre todo los de las matracas, son poco convencionales y, por tanto, las audiencias claramente reparan en ellos. Por cierto, David Le Bretón nos dice lo siguiente a propósito de los ruidos rituales: “El alboroto ritual no deshace el atentado a las normas, pero lo “señala objetivamente” y lo “contrarresta metafóricamente”, como dice Levi-Strauss. El ruido, en tanto que se opone al silencio, puede generar desorden” (2006: 73). Y

ciertamente, “este alboroto ritual”, los sonidos de matracas y tambores, expresan relaciones sociales invertidas, pues durante este tiempo “no gobiernan” las autoridades legítimas, sino los “judíos” (escuchar audio 27, exacerbación sonora en la “procesión del silencio”).⁷⁸

Por el contrario, la procesión de la virgen se caracteriza por sus silencios, murmullos y música sacra. La gente escucha los “*Stabat Mater*” resonando en la oscuridad (ver foto 41).



Foto 41. Procesión solemne con la virgen de la Soledad.

Una detrás de la otra, las dos procesiones arriban a la iglesia, primero la del Santo Entierro de Cristo y luego la de la virgen. La banda de música toca por última vez al Santo Entierro el “*Ovos omnes*” –o el “*Filie Jerusalem*”–; y a la virgen de la Soledad su *Stabat*

⁷⁸ Escuchamos el sonido del tambor, las matracas y el “*Miserere*” de la banda de alientos en el avance de la procesión. En este audio se puede notar que el tambor suena a “centurión pelón”, admisible por ser toque “de pasión”, aunque –como dije–, es propio de los primeros días de la Semana Santa (lunes a miércoles). <https://soundcloud.com/user-342275606/27-exacerbacion-sonora-1>

Mater, cualquier de los dos (escuchar audio 28, “Procesión del silencio” con la virgen de la Soledad).⁷⁹

Son más de las diez horas de la noche, los feligreses permanecen en el templo para “dar el pésame a la virgen”. El sacerdote hace oraciones al tiempo que el coro canta. Hay momentos de silencio. Finalmente las personas pasan a besar a la virgen de la Soledad y otras más al Santo Entierro, y así se van yendo unos tras otros a sus casas. Por este año no se escuchará más música “sacra”, ni en los tambores el “atole con pan”.

3.9 Sábado de gloria: la resurrección de Cristo

El fuego nuevo

En un costado del atrio de la iglesia se hace una fogata. Está listo el fuego que será usado para prender el nuevo cirio pascual de la iglesia. En manos del sacristán suena por última vez la matraca triangular, en el campanario; está llamando al pueblo a la misa de hoy. Los apóstoles y las personas se congregan en el templo. El sacerdote se acerca a la fogata con el nuevo cirio, el que ha sido donado por el primer alcalde para esta bendición del fuego nuevo. Son casi las 19 horas.

Hay silencio y oraciones. Mientras tanto el cirio adquiere su primera luz. Los apóstoles encienden sus velas y se dirigen a la entrada principal de la iglesia, adentro hay oscuridad y breves palabras, los feligreses se van compartiendo la luz bendecida en el atrio. La iglesia poco a poco se va iluminando de puntos de luz (ver foto 42).

⁷⁹ La procesión de la virgen de la Soledad llegando al templo, los músicos de la banda tocan el “*Stabat Mater grande*” (fragmentos) dentro de la iglesia. <https://soundcloud.com/user-342275606/28-procesion-del-silencio-con-la-virgen-1>



Foto 42. Los apóstoles con sus velas y cirio pascual en la entrada principal del templo. Preámbulo a la misa del Sábado de Gloria.

Se escucha entonces el pregón pascual y luego las liturgias de este día, pero “...cuando el padre dice ‘Gloria a Dios en el cielo’ empieza el tambor a tocar a fiesta [toque “de fiesta”] y las campanas... y ya todo, volvió a su normalidad otra vez” (Amando M., comunicación personal, 05 de abril 2013). Hay explosión de cohetes, el coro parroquial y los asistentes empiezan también con el “Gloria a Dios en el cielo”, se escuchan sin parar las campanas de mano que habían permanecido enmudecidas, también los caracoles; las

luces en el templo se encienden, persisten la luz de las velas, se divisan los rostros, ya no están las cruces clavadas en el altar mayor (escuchar audio 29, se “abre la gloria”).⁸⁰

La sonoridad este día es distinta. En esta misa hay aplausos para festejar a los niños bautizados, las autoridades recogen sus varas de mando; hay conversaciones, también abrazos deseando una feliz Pascua, sonrisas y saludos efusivos. La Pascua de Cristo queda así cumplida, su paso de la muerte a la vida. La gente celebra entonces al Cristo renacido como lo hará todavía mañana.

La feligresía marcha a sus casas cuidando las luces de sus velas, mientras el tambor del Santo Entierro insiste ahora con su toque “de fiesta” en el atrio; como si comunicara la resurrección de Cristo. Mientras tanto en las calles se ven las luces distantes de las velas de los feligreses, moviéndose en la oscuridad. Para la comunidad de católicos de San Bartolo Coyotepec esta noche ya es tiempo de alegría.

3.10 Domingo de resurrección

El “encuentro de resurrección”

Las chicharas, el calor y las campanas de la iglesia se reavivan, es más del mediodía y el tambor del Santo Entierro hace su toque “de fiesta”. La banda de música sale del templo por la puerta principal tocando “Resucitó, resucitó”. Detrás de ella, personas portando los ciriales y el incensario; después los apóstoles, las autoridades municipales, la hermandad del Santo Entierro, la imagen de La Resurrección con los varones y los feligreses entonando el canto tocado por la banda.

También van las cuatro alcancías del día Lunes Santo. A la par, por la puerta lateral sale la virgen de la Soledad con su “vestido de fiesta” y su collar de flores de *cacalosúchitl* como el del Cristo resucitado; el recorrido con la virgen es guiado por su tambor también sonando a fiesta. Con ella van sus ciriales, su hermandad y feligreses.

Ambas procesiones se encuentran de nuevo, pero en el costado derecho de la iglesia. Los varones de las hermandades de la Virgen de la Soledad y del Santo Entierro acercan a sus imágenes lo más posible para cumplir con el “encuentro de resurrección”. En este

⁸⁰ Fragmento del canto del gloria (Gloria “Jero”) guiado por el coro juvenil de la iglesia. Se escuchan las campanas de mano, cohetes, las campanas grandes del templo. <https://soundcloud.com/user-342275606/29-se-abre-la-gloria-1>

momento, el tambor del Santo Entierro hace su toque “de rogación”, sonoro y lento. Los creyentes están a la expectativa hasta que Jesús resucitado y María se distancian. Las personas inmediatamente empiezan a cantar “Bendito, bendito”, después la banda de música sigue tocando, pues “ya Domingo de Pascua ya es música alegre... ya es, este... “Que viva mi Cristo” (Abraham M., comunicación personal, 07 de abril 2013). Los tambores de las hermandades del Santo Entierro y de la Soledad juntos hacen el toque “de fiesta”. Además se escuchan los caracoles y de vuelta las campanas del templo (escuchar audio 30).⁸¹

Después se acomodan las imágenes de manera que La Resurrección queda al lado de la virgen, y en una misma procesión, terminan de recorrer el atrio entre sonoridades, flores, feligreses, voces y el canto “Tú reinarás”. De esta manera va culminando la celebración de la Semana Santa (ver foto 43).



Foto 43. Procesión de Resurrección con la virgen de la Soledad y La Resurrección en el

⁸¹ Los feligreses junto con la banda de alientos entonan el canto-música “alegre” “Bendito, bendito” tras el Encuentro de resurrección; se escuchan las campanas del templo y los tambores con su toque “de fiesta”. En este acto ritual los feligreses y la banda también suelen interpretar “Que viva mi Cristo”, “Resucitó, resucitó”. <https://soundcloud.com/user-342275606/30-encuentro-de-resurreccion-1>

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Atrio de la iglesia. (Domingo de Pascua).

En la misa se vuelven a escuchar las campanas de mano, los caracoles y los cantos “alegres”. Por su parte, en casa del mayordomo de la Semana Mayor la banda ameniza con marchas, vales, jarabes y sones, como en otras fiestas. Además hay aplausos, risas, jolgorio, pláticas, baile (escuchar audio 31, Jarabe del Valle).⁸²

Así prosigue el tiempo en San Bartolo Coyotepec, el entorno sonoro vuelve hacer el de antes, después de este periodo de intensas experiencias emocionales.

Conclusión

La música, los signos acústicos no verbales y el silencio se escuchan con el cuerpo. Al ser vivenciado como una experiencia perceptiva intencional el conjunto de expresiones sonoro-musicales revisadas en este capítulo posibilitan vivencias emocionales, las cuales parecen intensificar, en síntesis, las experiencias de la dramatización de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Pero, ¿qué vivencias afectivas, morales y religiosas experimentan los feligreses? Este, precisamente, es el hilo conductor del capítulo siguiente.

⁸² Esta pieza instrumental de carácter festivo religioso y secular, es un signo musical comúnmente efectuado en la región de los Valles Centrales de Oaxaca. Integrada por cinco sones, esta pieza la tocan las bandas de alientos metal y, en menor medida, grupos versátiles. En San Bartolo Coyotepec el Jarabe del Valle es interpretado cuando los invitados sobresalientes de una fiesta “piden su retiro”, como la autoridad municipal y mayordomos (en festividades religiosas) y los padrinos (en festividades seculares). Estas personalidades bailan el jarabe como anuncio de su partida, la mayoría de los asistentes bailan también junto con ellos. En el contexto de la Semana Santa, este jarabe se toca los domingos de Ramos y de Resurrección; en el primero de estos días esto sucede cuando la autoridad anuncia su partida para dar inicio a la procesión para la bendición de las palmas; el Domingo de Resurrección, cuando los mayordomos de las cuatro alcancías piden su retiro, junto con el nuevo mayordomo de la Semana Mayor. <https://soundcloud.com/user-342275606/31-jarabe-del-valle-1>

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Capítulo 4

Sonido, emoción y sociedad

¿Existe relación entre pautas socio-religiosas y experiencias emocionales vividas? ¿Qué experiencias emotivas codifican el conjunto de significantes sonoros empleados en la celebración de la Semana Santa en San Bartolo Coyotepec? ¿Es posible hablar de experiencias emotivas socialmente orientadas? Estas son algunas de las preguntas que guían mi reflexión en este capítulo.

4.1 Sobre la expresión emocional controlada como recurso social

Según mi experiencia etnográfica el sistema de expresiones sonoro-musicales de la Semana Santa se caracteriza por intensificar la experiencia afecto-religiosa de los feligreses. Al mismo tiempo, también parece modelar las emociones religiosas de éstos, de acuerdo a normas y valores sociales vinculados a la práctica local del catolicismo. Así, en este proceso ritual las significaciones afectivas parecen ordenarse en función de dos polos complementarios: la tristeza ocasionada por la muerte de Cristo y la alegría suscitada por su resurrección.

Antes de adentrarnos en la reflexión sobre el vínculo entre significantes acústicos, emociones y normas y valores sociales, conviene preguntarse qué es una emoción. David Le Breton más bien nos habla de tonalidades, matices e intensidades afectivas. Así, nos dice lo siguiente:

...las emociones no son sustancias transferibles ni de un individuo ni de un grupo a otro, y no son sólo procesos fisiológicos. Son relaciones, y por tanto son el producto de una construcción social y cultural, y se expresan en un conjunto de signos que el hombre siempre tiene la posibilidad de desplegar, incluso si no las sienten. La emoción es a la vez interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio; se modifica de acuerdo con el público, el contexto, se diferencia en su intensidad, e incluso en sus manifestaciones, de acuerdo a la singularidad de cada persona (Le Breton, 2012: 69).

Y algo similar nos dice Ramón Pelinski en lo que toca específicamente a las experiencias musicales, pues estas:

...revisten innumerables formas, según las diferentes culturas y estilos musicales, la sensibilidad personal del músico u oyente, su edad, condición social, etc.; pueden ir desde el éxtasis de una escucha profunda hasta el canto masivo en un estadio de fútbol repleto. Todas ellas están vinculadas a modulaciones particulares de la corporeidad (Pelinski, 2015: 22)

En la representación de la Semana Santa los participantes construyen sus sentidos afectivo-emocionales desde distintos marcos interpretativos o maneras de comprender, experimentar, significar todo el proceso o partes de éste. No obstante, todos parecen compartir el sentido general del conjunto de la celebración.

Si pensamos ahora en los contextos de producción y escucha de las expresiones sonoro-musicales que nos ocupan, tal vez pueda afirmarse que, efectivamente, las “emociones nacen de una evaluación más o menos lúcida de un acontecimiento por parte de un actor nutrido con una sensibilidad propia...” (Le Breton, 1999: 11). De este modo, quienes participan en la representación de la Semana Santa constantemente están evaluando lo que acontece y ciertamente actúan o responden emocionalmente en función de ello.

Si como señala Francisco Cruces, “lo que buscamos en la actividad musical son patrones de evaluación local que permiten organizar, en torno a la música como hecho social, una actividad colectiva” (2002: 06), las evaluaciones y respuestas emocionales de la comunidad católica en gran medida tienen un carácter colectivo. Además, como señalé, las expresiones sonoras con las que las personas de San Bartolo sonorizan la representación de la Semana Santa operan como demarcadores espacio-temporales acústicos que permiten, a su vez, que los escuchas locales se representen este proceso como una secuencia estructurada. Ahora bien, ¿qué acontecimientos evalúan los feligreses en Semana Santa y qué respuestas emocionales se derivan de tales evaluaciones?

Como se vio, los acontecimientos religiosos que los feligreses conmemoran y evalúan son la pasión, muerte y resurrección de Cristo. De igual manera evalúan el sistema local de cargos civiles, pues éste forma parte de las actividades vinculadas al culto a los santos católicos. Pensemos, por ejemplo, en la representación de la crisis social simbolizada en la entrega de los bastones de mando, y en la posterior vuelta ritualizada del orden; con

esta representación el sistema de cargos cívico-religiosos parece fortalecerse, y este fortalecimiento es algo que algunos participantes también recienten emocionalmente.

Así las personas también evalúan y ajustan sus experiencias afectivas en función de las situaciones específicas. Y tal ajuste es orientado por pautas sociales y, ocasionalmente, mediante coerción: Como plantea David Le Breton:

[El] estado afectivo en que se encuentra entonces el grupo refleja las circunstancias que atraviesa [...] No sólo los allegados más directamente afectados aportan a la asamblea su dolor personal, sino que la sociedad ejerce sobre sus miembros una presión moral para que pongan sus sentimientos en armonía con la situación (Le Breton, 1999: 103).

Tal vez por ello los participantes modulan sus experiencias afectivas en el contexto de representación ritual de la Semana Santa, pues en un hecho solemne directamente vinculado al culto a los santos católicos y a la jerarquía cívico-religiosa desde la que históricamente se ha gobernado a esta sociedad. Además, en su conjunto es una situación ritual pública en la que los participantes buscan ganarse la simpatía y el reconocimiento de los demás, desempeñándose conforme a lo socialmente esperado. Aquí el testimonio de una cantora:

[A la Virgen de la Soledad] nadie, nadie la acompañaba con su hijo muerto pues, pero sí se siente... como que a la vez dices ¡Ay!... [suspira], pero pues también tú te tienes que ponerte en tu papel de que vas cantando, no te pueden salir las lágrimas, porque ¡imagínate!... pues sí te puede salir una que otra pero eres la única que va cantando... (Verónica M., comunicación personal, 01 de abril 2013).

Y en el caso que me ocupa, ¿qué es lo que social y emocionalmente se espera de los participantes? En el testimonio aludido claramente la cantora experimenta conmoción, pero simultáneamente a su acto performativo valora la situación social y resuelve contenerse. Sin embargo, destaca un hecho: a esta cantora, como a otros especialistas rituales, socialmente se les ofrece una ocasión en dónde performar sus emociones religiosas mediante la música; y esto, por cierto, es un hecho relevante, pues es clara la existencia de una expectativa social porque las personas participen cantando, que es otro modo de decir que las personas expresen sus emociones controladamente mediante el canto.

Durante la Semana Santa las actividades que afectan “la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical” (Small, 1999: 05) son la producción y la escucha de las expresiones sonoras que nos ocupan. Este sonorizar-musicar-escuchar entonces puede caracterizarse como un recurso de expresión emocional socialmente admitido. Además, tal sistema de expresiones sonoro-musicales codifica experiencias afectivas y religiosas, encauzando las emociones de los creyentes, de acuerdo al conjunto de valores sociales y símbolos culturales que lo rigen.

Como manifiesta Víctor Turner: “Los símbolos [son] una serie de dispositivos evocadores cuyo uso tiene como fin el *suscitar, encauzar y domesticar* las emociones fuertes como el odio, el miedo, el afecto, el dolor; poseen asimismo, una intencionalidad y tienen un aspecto “connativo”” (1988 [1969]: 53; énfasis mío). En el contexto ritual de la Semana Santa las expresiones sonoro-musicales cumplen con las tres finalidades anteriormente subrayadas.

Por otro lado, tanto la expresión emocional controlada como la exacerbación de las emociones están condicionadas por los espacios sociales. Cada ocasión performativa que integra a la Semana Santa tiene sus especificidades. Algunos actos rituales son totalmente públicos y otros más bien privados, algunos admiten diferentes sonoridades y otros no. Como plantea David Le Breton:

Si socialmente resulta apenas pensable dar libre curso a ciertas emociones, algunos lugares apropiados autorizan en cambio a vivirlas sin rodeos, sin temor al juicio de los otros, sin necesidad de refrenar la sensibilidad [...] Hay espacios sociales que acogen la expresión de sentimientos que en otra parte no podrían vivirse abiertamente (1999: 137).

Por ejemplo, un espacio social en donde los feligreses claramente expresan sus emociones es el de las procesiones, primordialmente realizadas en las calles principales de la población. Por el contrario, en el templo la expresión de las emociones se constriñe, probablemente porque este es comprendido como un lugar sagrado. No obstante, la ocupación de ambos espacios sociales se rige por normas implícitas y explícitas. Así, las emociones de las personas son orientadas y restringidas por estos principios sociales que regulan la ocupación de los mismos; y todos estos aspectos son valorados por los participantes.

4.2 Tristeza, alegría

Partiendo de las categorías locales empleadas por los especialistas rituales de la Semana Santa para clasificar sus repertorios sonoro-musicales, así como de los testimonios de las entrevistas, es clara la existencia de dos polos generales en torno a los cuales los feligreses orientan sus emociones: tristeza y alegría. Pero ¿cómo se articulan las emociones vividas con el rito y las expresiones sonoro-musicales que nos ocupan?

Para intentar responder a esta pregunta parto de dos consideraciones: 1) un mismo acontecimiento puede ser emocionalmente vivido de distintas formas; 2) si bien los feligreses comparten códigos comportamentales socialmente adquiridos, así como las informaciones espacio-temporales relativas a la estructura del conjunto del proceso ritual, éstos gestionan sus emociones diferencialmente.

Mismo acontecimiento diversamente vivenciado

Como argumenta David Le Breton una emoción “no cesa de cambiar en todo instante, cada vez que la relación con el mundo se transforma, que los interlocutores cambian o que el individuo modifica su análisis de la situación” (2012: 71). Este planteamiento ayuda a comprender por qué las emociones detonadas por la escucha de algunas de las sonoridades aquí estudiadas tienen diversos matices, aún dentro de la misma colectividad estudiada. Revisemos un ejemplo de la relación circunstancia-emociones.

¿Cómo viven la representación de la muerte de Cristo los niños y los adultos en la Semana Santa? Mientras los últimos acompañan al Santo Entierro de Cristo en la procesión del Viernes Santo, la mayoría cantando solemnemente música “sacra”, los niños varones tocan la matraca triangular con entusiasmo, pues claramente encuentran en ello un sentido lúdico. De frente a este hecho los adultos no ejercen disciplinamiento alguno sobre los niños, quienes platican entre sí, ríen y bromean mientras tocan el idiófono. La participación de tales niños es esporádica, pues en general no están involucrados en alguna institución religiosa como las hermandades, las que suelen infundir un disciplinamiento más estricto a sus miembros más jóvenes; así sucede con los niños y adolescentes de la hermandad del Santo Entierro.¹

¹ Los niños y adolescentes de esta hermandad van adquiriendo cargos en esta institución y van formando parte del sistema de cargos cívico-religiosos a medida que van creciendo. Estos integrantes son por lo general

Gestión de emociones, matices afectivos

El cuerpo es el recinto de las emociones. Mediante la escucha con el cuerpo los participantes evalúan los diversos contextos rituales de la Semana Santa. Estas evaluaciones corresponden a significaciones emotivas vividas con el cuerpo y a través de él. De suerte que las expresiones como gestos, posturas, llanto, etc., funcionan como parámetros o índices que me sirven –en tanto etnógrafa– para identificar el impacto emocional que las expresiones sonoro-musicales que nos ocupan surten en las personas, y en los contextos específicos en los que tales expresiones se producen y se escuchan.

Al respecto, David Le Breton considera que la “cultura afectiva brinda esquemas de experiencia y acción sobre los cuales el individuo borda su conducta según su historia personal, su estilo y, sobre todo, su evaluación de la situación” (1999: 11-12)². En el caso que me ocupa ¿cuáles son esos esquemas de experiencia y acción que orientan y configuran matices afectivos?

Como lo demuestra la evidencia etnográfica la aflicción, el recogimiento, la compasión y el duelo son intensidades afectivas vinculadas a la tristeza ocasionada por la muerte de Cristo. Los códigos corporales-comportamentales asociados a estas experiencias religiosas son más prominentes en las procesiones solemnes. Estos recorridos tienen paradas, en éstas las personas permanecen en silencio, cabizbajas; mientras la banda de música interpreta el “*Ovos omnes*”. Cuando las procesiones avanzan, el caminar colectivo es lento y en silencio. Algunas personas caminan introspectivamente. La noche limita la visibilidad de los participantes, quienes se alumbran con velas (Ver foto 44).³

familiares de algunos miembros adultos, sin embargo, son evaluados por éstos últimos para determinar su pertenencia total o parcial al grupo.

² Por su parte, Camacho nos dice: “Si pensamos en el lenguaje, podemos darnos cuenta de que la formación de conceptos precisos para designar la realidad y brindar información muy precisa se encuentra con dificultades para intentar comunicar el mundo afectivo de los individuos. [...] Los individuos receptores se valen de las conductas para cuando un individuo se encuentra “triste”, o “alegre”, “melancólico”, etcétera, pero nada más. De esta manera, se ha requerido de formas de expresión de nuestro mundo afectivo y ahí intervienen una serie de actividades que podríamos catalogar de estético-sensitivas en tanto que permiten la comunicación de dichos estados afectivos. La música ha sido uno de los elementos que por no poseer necesariamente un lenguaje conceptual se ha convertido en uno de los vehículos a través del cual sea posible transmitir estados afectivos” (1996: 508).

³ Aquí, otra manifestación de la relación muerte-tristeza en otro trabajo. Como mencioné en la Introducción, Gonzalo Camacho en su estudio, “El sistema musical de La Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla” (1996), aborda las festividades de Semana Santa y Xantolo y las músicas asociadas y efectuadas en esos contextos. Señala que dichas festividades están relacionadas con los conceptos de vida y muerte. En este sentido, ante la articulación que hace de música-fiesta-afectividad, en su estudio, nos dice: “...las estructuras musicales se encaminan a lograr un manejo diferente de los estados afectivos. El concepto *muerte* se asocia



Foto 44. Mujeres en la “procesión del silencio” (Viernes Santo), acompañando al Santo Entierro de Cristo.

Por su parte, en la Semana Santa también hay momentos en donde los feligreses expresan alegría. Esta se manifiesta en la risa, las chanzas, las pláticas en voz alta, los aplausos y el baile, códigos comportamentales efectuados en los domicilios particulares donde se celebran los domingos de Ramos y de Resurrección. Particularmente, los aplausos se realizan cuando los anfitriones agradecen públicamente a las personas sobresalientes que colaboraron en la celebración. Mientras tanto, el baile es un momento de socialización donde los cuerpos hacen desplazamientos y movimientos con soltura, al ritmo de sones,

con música que tienda a producir un estado de tristeza y recogimiento, mientras que el concepto *vida* se acompaña de música que tienda a producir alegría” (p. 511).

jarabes, chilenas y otros géneros de música popular contemporánea, interpretados por la misma banda de alientos-metal que interpreta la música religiosa (Ver foto 45).



Foto 45. Baile en casa de la mayordoma de la Semana Santa 2018. Festejo el Domingo de Resurrección.

Además de la tristeza y la alegría, el asombro vivido por algunos feligreses es también un matiz afectivo importante a pesar de que es efímero. Éste es claramente vivido por algunos niños en ciertos momentos rituales. Aquí el testimonio de un participante cuando presencié en su infancia el “descendimiento” de Cristo con otros dos niños: “Ahí estábamos impactadísimos donde está la cruz, ésa de piedra, de que vimos a Cristo y nosotros, para nosotros estaba vivo... ” ¿y viste qué tal sangre le escurría?... era impresionante pues, para nosotros...” (Carlomagno P., comunicación personal, 02 de abril 2013) (Ver fotos 46 y 47)

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).



Foto 46. Feligreses pasando a besar el crucifijo en la “adoración a la santa cruz” (Viernes Santo)



Foto 47. Algunos niños presentes en el “descendimiento” de Cristo.

Finalmente, las emotividades se manifiestan en expresiones corporales, pero también mediante alocuciones verbales. La percepción intencional de las expresiones sonoro-musicales es, como se vio, un proceso de sensación-percepción preconceptual y prelingüístico, la vivencia inmediata de significaciones emotivas. Sin embargo, las significaciones afectivas también son nombradas verbalmente por los especialistas rituales y algunos feligreses. Ramón Pelinski argumenta:

... nuestra manera más corriente de organizar nuestros discursos sobre la música es el lenguaje basado en metáforas conceptuales generadas en su mayoría, por nuestra condición de seres corporeizados. Semejante a la sinestesia la metáfora es, según la semántica cognitiva, un recurso, del pensamiento para comprender un dominio de la experiencia en términos de otro dominio (Lakoff y Johnson, 1980; Johnson, 1987; Lakoff 1993). Más allá de ser una figura poética, la metáfora es, sobre todo, un mecanismo cognitivo (Núñez 1999: 45). Su uso cognitivo se legitima por ser proyección de nuestra experiencia corporal, biológicamente predeterminada, sobre nuestras experiencias perceptivas y nuestros pensamientos (Pelinski, 2015: 33).

Los especialistas rituales de la Semana Santa de San Bartolo Coyotepec emplean un lenguaje claramente emocional para clasificar las expresiones sonoro-musicales propias de este proceso: música y cantos “alegres”, cantos “de pasión”, “dolorosos”, toque “de pasión”, toque de “alegría”, etc. Tales categorías constituyen el léxico afectivo que alude al corpus sonoro-musical interpretado estos días. Retomando a Pelinski, se puede plantear que estas expresiones son proyecciones de la experiencia corporal de los creyentes. “Es música que te atrapa”, “te hacen sentir como melancolía, tristeza, respeto”, “tienen un ritmo muy expresivo”, “te cambia de estado de ánimo” (Efrén G., comunicación personal, 02 de abril 2013); estos son algunos ejemplos del léxico afectivo de un feligrés.

Los términos pasión, tristeza y alegría corresponden a los patrones locales de valoración sobre la pasión, muerte y resurrección de Cristo. David Le Breton nos dice al respecto de este tipo de léxicos: éste “... organiza la experiencia del grupo [...], permite el autoanálisis [...], es la traducción oral de la experiencia emocional del grupo” (1999: 140). De este modo, pasión, tristeza y alegría son tanto experiencias emocionales como

categorías locales que se vivencian en el proceso ritual. Veamos ahora cómo se articulan emociones, rito y expresiones sonoro-musicales.

Los cantos

Si observamos con detenimiento la sistematización local de estas expresiones vocales, su lírica, ocasiones rituales, así como las experiencias habladas de los participantes, podemos conocer los contenidos semánticos que connotan y las emociones que suscitan. ¿Qué sentimientos y valores sociales codifican estos significantes vocales?

En Coyotepec los cantos “de pasión” convencionalmente se asocian al calvario de Cristo; los “dolorosos” al sufrimiento de la virgen María ante los padecimientos de su hijo sentenciado a muerte; los cantos penitenciaros al arrepentimiento y expiación de los pecados –motivos por los que Cristo murió, para salvar al mundo liberándolo del pecado, según el tópico bíblico–; y los cantos “alegres”, que los escuchas asocian al gozo derivado de la resurrección de Cristo. En otras palabras, estas expresiones sonoras vehiculizan significados asociados a la pasión, muerte y resurrección de Cristo.

En este proceso performativo, tanto la realización de los cantos por parte de los cantores-rezadores y/o feligreses, como las respuestas que las audiencias comportan al percibirlos, son emotivas. En otros términos, las expresiones vocales en cuestión desempeñan una función comunicativa emocional, pues en gran medida es gracias a éstas que los participantes en el proceso ritual intensifican sus experiencias religiosas. Aquí un testimonio en lo que toca a los cantos asociados a la tristeza:

¡Semana Santa!, ¡Ay!, Semana Santa es cantos que me hacían sentir, ¿no?, porque sí me hacían sentir [...] como que sientes una tristeza al cantar el canto... Ya es como cantarle a la virgen (Verónica M., comunicación personal, 01 de abril 2013).

En lo que toca a los cantos “alegres”:

... el domingo de Pascua [...] le canta uno “Resucitó” [...] y ya de ahí le canta uno “Que viva mi Cristo”, y ya todos alegres porque ya resucitó [...], está uno contento porque ya resucitó pues [...], eso es lo que significa y corresponde a eso pues (René C., comunicación personal, 04 de abril 2013).

Todo este repertorio de signos musicales se realiza como acto de fe y devoción. Estos sentimientos religiosos se ven cristalizados en los actos rituales donde los cantos se efectúan –las procesiones–, siendo estos espacios sociales en los que participa la mayoría de la feligresía. Según los testimonios, mediante el canto y el rezo se venera a Cristo, al tiempo que se le acompaña en su gozo y su dolor. Por tanto, estas expresiones sonoras son un vínculo de comunicación con la divinidad.

Los diversos cantos se realizan en momentos muy específicos del proceso ritual. Esto permite entender cómo los cantos indexan momentos específicos exacerbando distintas emociones en diversas ocasiones performativas. Por ejemplo, los cantos “dolorosos” se dirigen a la virgen María, es decir, la madre de Jesús, que sufre por su hijo sentenciado a muerte. Estos significantes musicales codifican tristeza, aflicción según las audiencias locales. Por el contrario, los cantos “alegres” glorifican a Dios y celebran el triunfo de su reino, según las prácticas locales de escucha.

La “música sacra”

Esta música la interpreta la banda de alientos-metal. ¿Qué significados asignan las audiencias a esta música? Las bandas participan en diversos momentos rituales y, dadas las características sonoras de esta agrupación, su música impacta notablemente a las audiencias. Aquí un testimonio:

A mí me conmovía mucho, ésa, en la parada [de la procesión]... esa melodía que es... cómo, cómo, cómo se llama ésa... ¡ah!... Mater. No sé, por lo que es muy, muy, muy tierna, muy... no sé pero te llega al corazón así, muy triste en parte. Ah..., me daban ganas de llorar a mí con ésa, hasta ahorita... (Adelina S., comunicación personal, 08 de abril 2013).

Aquí otro testimonio:

Pues se escucha tan bonita, ¿no?... es este... A mí me gusta mucho la música... como que son tonos diferentes, secuencias muy... diferentes... es un... es un sonido que no se escucha en cualquier banda, y hay personas que lo saben tocar y otros no... y tú dices: “Ah no, no lo sabe tocar...” [risa] Pero sí se... se se siente como que, que una alegría, ¿no?... a la vez alegría y a la vez como que, es un momento de arrepentimiento, ¿no? Pero muy bonita ésa

música, muy muy bonita (Verónica M., comunicación personal, 01 de abril 2013)

Sin duda alguna esta música conmociona y congrega a la feligresía con sus expresiones instrumentales. Por eso "...la mayoría de la gente se van con Cristo... jóvenes y, todos con Cristo [en la procesión solemne del Vienes Santo]... ¿por qué?, porque ahí va la música..." (Adelina S., comunicación personal, 08 de abril 2013), la "música sacra".

La banda también acompaña cantos, intensificando de este modo la lírica contenida en ellos. Además, los músicos también experimentan emotividades que surgen de su propio hacer musical. Aquí los testimonios de dos músicos de banda:

No pues se sentía uno muy... muy contento ¿no?, porque pues francamente cada año se tocaba ¿no? Ve uno pues que es lindo pues el papel que uno desempeña [como músico], pues se alborota uno pues para tocar los éstos. Siempre le pone uno más ganas, sí... sí porque es de cada año" (Abraham M., comunicación personal, 07 de abril 2013).

Pues gusto... gusto... un poquito de sentimiento porque ya..., cómo fueron las cosas [la pasión, muerte de Cristo] (José S. †, comunicación personal, 01 de abril 2013).

Tales testimonios nos hablan de emociones y sentimientos motivados por la experiencia de tocar y escuchar la "música sacra". La escucha situada en eventos rituales específicos refuerza, en este sentido, lazos sociales mediante las emociones de las personas.

Signos acústicos no verbales

Este conjunto de significantes sonoros localmente se organiza conforme a los polos emotivos tristeza y alegría, como anoté. Toques con tambores, clarines, ruido de matracas y martillos; toques de campanas, caracoles y estallidos de cohetes.

Para las audiencias locales los toques de tambor evocan pasión de Cristo y, junto con el clarín, remiten además a un ámbito militar. Como vimos, estos signos acústicos sonorizan diversas labores en distintos momentos rituales, funcionando como demarcadores espacio-temporales.

Así, diversas combinaciones instrumentales indexan eventos específicos. Por ejemplo, si el toque "centurión pelón" se escucha en interacción con el clarín, el toque

“atole con pan” se escucha junto con el ruido de la matraca triangular, los días de pasión y muerte (Jueves y Viernes Santo). En efecto, estas sonoridades comunican pasión y muerte de Jesús, exacerbando en los feligreses la tristeza ocasionada por estas situaciones.

Como vimos, las matracas empleadas en el proceso ritual sustituyen a diversas campanas y su sonido indefectiblemente se asocia a la Semana Santa. Para los feligreses este sonido simboliza pasión y duelo. El sonido de los martillos, por su cuenta, es un significativo importante, pues alude a la muerte de Cristo. De igual manera, la resurrección de Cristo se marca acústicamente mediante el redoble de campanas, el estallido de cohetes y el sonido de los caracoles marinos; todos estos sonidos comunican la alegría por este renacimiento y, a su vez, intensifican dicha emoción en los feligreses.

4.3 Sanción, penitencia e institución de valores sociales

¿Qué relación existe entre experiencias emocionales vividas y pautas socio-religiosas? ¿Puede hablarse de condicionamiento social en las vivencias afectivo-religiosas de la feligresía? Para intentar responder retomo dos planteamientos expuestos anteriormente: 1) las emociones vivenciadas por los feligreses en gran medida son encauzadas e intensificadas por las expresiones sonoro-musicales; 2) los feligreses ponen en juego emociones acordes a situaciones específicas del drama ritual.

Emociones encauzadas e intensificadas mediante los sonidos

Como señala David Le Breton “[n]uestras sociedades se caracterizan por la moderación de los sentimientos” (1999: 134); pautando los espacios y los modos de lo socialmente aceptable o esperado.

Los feligreses ajustan sus experiencias afectivas a los acontecimientos conmemorados en la Semana Santa ¿Por qué los participantes en este drama operan este ajuste? ¿Cuáles son las expectativas que la comunidad de católicos tiene de sus miembros durante la representación del drama? Porque participación se traduce en pertenencia y porque la comunidad de católicos de cierto modo espera que las personas participen activamente.

Los participantes canalizan sus emociones haciendo-escuchando música o ruidos, de tal modo que participar, en sí, se traduce en un recurso social mediante el cual se forja una

emocionalidad colectiva. El hecho de externar públicamente las emociones conforme a la situación dada nos habla ya de contención emocional, así como del uso que los feligreses hacen de su cuerpo en espacios y tiempos determinados.

La feligresía pone en juego emociones acordes a la situación

Como se vio, existen patrones corporales que expresan y orientan las experiencias afectivas de los participantes y estas experiencias, al parecer, son el resultado de la evaluación que ellos hacen de las ocasiones rituales. Si bien los feligreses actúan la emoción socialmente esperada (aunque no la sientan) o moderan sus emociones detonadas por la escucha de los significantes sonoros. Le Breton nos dice a propósito de las emociones:

Las emociones que nos atraviesan y la manera en que repercuten en nosotros se alimentan de normas colectivas implícitas o, más bien, de orientaciones de comportamiento que cada uno expresa según su estilo y su apropiación personal de la cultura y los valores que la empapan [...] No son una emanación singular del individuo sino la consecuencia íntima, en primera persona, de un aprendizaje social y una identificación con los otros que nutren su sociabilidad y le señalan lo que debe sentir y de qué manera, en esas condiciones precisas (Le Breton, 1999: 108-109).

Los feligreses también expresan afectos mediante códigos corporales específicos, ya sea actuando la emoción socialmente esperada (aunque no la sientan) o moderando sus emociones detonadas por la escucha de significantes sonoros. David Le Breton nos dice a propósito de las emociones:

Las emociones que nos atraviesan y la manera en que repercuten en nosotros se alimentan de normas colectivas implícitas o, más bien, de orientaciones de comportamiento que cada uno expresa según su estilo y su apropiación personal de la cultura y los valores que la empapan [...] No son una emanación singular del individuo sino la consecuencia íntima, en primera persona, de un aprendizaje social y una identificación con los otros que nutren su sociabilidad y le señalan lo que debe sentir y de qué manera, en esas condiciones precisas (Le Breton, 1999: 108-109).

¿Cuáles son estas normas colectivas que orientan el comportamiento de las personas en la Semana Santa? ¿Qué valores sociales configuran las emociones vividas por

los participantes? ¿De qué modo estas pautas determinan las experiencias afecto-religiosas? Durante la Semana Santa los más apegados a la práctica del catolicismo local se rigen por una serie de prescripciones como no realizar festividades civiles, ayunar, no hacer bulla, no ingerir bebidas alcohólicas y guardar silencio; pues se trata de un tiempo de luto.

Por otro lado, todas las agrupaciones que participan en la celebración se rigen por normas internas relativas a procedimientos rituales concretos, como tocar tal cosa, en tal momento, etc. Estas normas reproducen las formas en que los participantes se relacionan y comportan entre sí. Quien incurre en una falta se hace acreedor a un castigo. El tipo de faltas que comúnmente se castigan son el incumplimiento de deberes y funciones por parte de los miembros de alguna institución religiosa, como las hermandades. Pero también se castigan los comportamientos inapropiados de los participantes, como emprender una riña, por ejemplo.

Los roles y normas sociales regulan pues la expresión pública de las emociones en este contexto ritual. Algunos asistentes participan con responsabilidad y respeto cumpliendo con las obligaciones rituales correspondientes. Músicos y hacedores de ruidos rituales, además, encuentran en su labor una vía para expresar sus emociones de forma controlada.

Uno de los valores prominentes, practicado y reforzado por los feligreses en la Semana Santa, es el respeto. Por un lado, el respeto a las autoridades políticas y, por el otro, a las imágenes religiosas, los espacios sacralizados y los momentos rituales solemnes. En la Semana santa este valor social suele traducirse en silencios solemnes, acompañados de gestos emotivo-corporales como besos rituales, por ejemplo. Aquí, el beso es un claro signo de respeto, sumisión y devoción (ver foto 48).



Foto 48. Feligreses rindiendo culto al Jesús fallecido representado en el crucifijo (Viernes Santo)

Por otra parte, experiencias afectivas como la aflicción, dolor y tristeza, están ligadas a valores como la caridad y compasión ante el Jesús atormentado, crucificado y su madre doliente. Recordemos que estas emociones son exacerbadas durante la pasión y muerte de Cristo con cantos y música sacra.

Además, los feligreses asocian aflicción, dolor y tristeza con otros valores morales como la culpa, el arrepentimiento y el remordimiento por los pecados cometidos, pues como manifiesta la ortodoxia católica, Cristo murió crucificado por la salvación del mundo que había incurrido en el pecado. Así, los valores morales y sociales que se promueven en la Semana Santa son el perdón, la obediencia y la rectitud en el obrar. Para los católicos la Semana Santa es el tiempo de la expiación de los pecados.

El cumplimiento de los valores morales es vigilado socialmente; pero en la Semana Santa los “judíos” están facultados para moralizar, es decir, sancionar, prohibir y corregir a los habitantes de San Bartolo; “si algún engorroso anda peleando o algo así, ellos son los que se lo llevan [a la cárcel]” (Bruno C. †, comunicación personal, 01 de abril 2013).

Por otro lado, en San Bartolo existe la figura de los *huehuetes*, es decir, de gerontes quienes vigilan que la Semana Santa en general se lleve a cabo de acuerdo a las normas instituidas. El *huehuete* o *chigol* “... es el que lleva la costumbre... *chigol* quiere decir en zapoteco... *chigólee*... como viejo que sabe [...] Ellos dictan cómo se debe ir haciendo la costumbre pues [...] incluso ellos hacen observaciones a la autoridad [municipal]” (Carlo-Magno P., comunicación personal, 02 de abril 2013).⁴

No obstante, éstos han ido perdiendo su poder, aquí el testimonio de un *chigol* que cuestiona la falta de vigencia respecto la prohibición de la venta e ingesta de bebidas alcohólicas durante la Semana Santa:

...y ... pues como no hay, ya no hay gentes mayores pues que digan: “Señores ¿pero qué están haciendo?, están haciéndolo en un día grande” ¿no?, “no deben hacer esto” ¿verdad?... eso hay que aguantarse hasta parir el Sábado... para el día Sábado de Gloria ora sí, ¡échenle lo que quieran! ¿no?, porque ya es Sábado de Gloria (Bruno C. †, comunicación personal, 01 de abril 2013).

¿Qué valores morales y normas sociales reproduce la celebración local de la Semana Santa? ¿Qué consecuencias sociales se derivan de ello? Según mi interpretación la celebración de la Semana Santa propicia cierta estabilidad y cohesión social, pues el sistema cívico-religioso desde el que se gobierna al municipio de cierto modo se re-legitima gracias a su relación directa con lo religioso; los habitantes locales o los oriundos del pueblo generan sentidos de pertenencia, pues –como se anotó– se fomenta la participación y la socialización entre habitantes; de igual modo se configuran emociones colectivas.

4 Por otra parte, los *huehuetes* son hombres generalmente de la tercera edad, reconocidos y respetados socialmente, pues se consideran como sabedores y vigilantes de las costumbres locales, incluyendo la Semana Santa. Parte de su rol en la población es recibir a los invitados distinguidos en las fiestas (a las hermandades y la autoridad municipal cuando es una fiesta religiosa y en una fiesta social como una boda o bautizo, a los padrinos de los festejados), siempre y cuando ellos sean invitados por los anfitriones para realizar este servicio. Cabe señalar aquí, el estudio etnomusicológico de Ricardo González, quien en su tesis de licenciatura (“¿Quiénes son los que bailan? Música y carnaval en Teotitlán del Valle, Oaxaca”, 2018), aborda el tema de los *huehuetes* en Teotitlán del Valle, Oaxaca. <http://132.248.9.195/ptd2018/septiembre/0780195/Index.html> [Fecha de consulta: 03 de febrero 2019].

4.4 Devoción y pertenencia social

Como vimos, una de las consecuencias sociales que se deriva de la celebración periódica de la Semana Santa es que ésta activa vínculos sociales. David Le Breton nos dice que “el otro es la condición del sentido y el fundador de la alteridad, y por lo tanto del vínculo social. Un mundo sin otros es un mundo sin vínculos, condenado a la dispersión y la soledad” (1999: 34). Como en muchas otras comunidades de México y del mundo, en San Bartolo Coyotepec la celebración de la Semana Santa congrega a las personas, las involucra de varios modos en los ritos y en función de diversos trabajos colaborativos. Como anoté anteriormente, participar se traduce en pertenencia social.

A las personas del pueblo, el culto local a los santos católicos también les abre la posibilidad de pertenecer a las instituciones religiosas como las hermandades; y, por tanto, de participar activamente en la vida religiosa. Muchas personas se integran a estas agrupaciones motivadas por su fe y esta fe está anclada en profundas emociones religiosas. Aquí un testimonio:

Servir a la virgen, mi mayor anhelo, ¿no? Cuando era yo niño, yo veía a la imagen, a la virgen de La Soledad, y me parecía una mujer viva [...], me sorprendía yo mucho al verla, me... ¿cómo te diré yo?... me gustaba mucho esa imagen... me movía mucho su presencia, entonces siempre estuve con ella (Eurípides P., comunicación personal, 04 de abril 2013).

La adhesión a un grupo religioso se da pues mediante la devoción que las personas le profesan a un santo en particular. Tal devoción compartida los congrega y tal devoción los cataliza en las actividades colectivas que se derivan de la veneración a un santo. Veneración a un santo y trabajos grupales también generan sentidos de pertenencia, pues el “sentimiento de identidad de un actor nunca es un hecho objetivo, sino el efecto de una construcción simbólica permanentemente sometida a la aprobación de los otros” (Le Breton, 1999: 205).

Un ejemplo claro de la aprobación del otro sucede entre los integrantes más jóvenes de la hermandad del Santo Entierro de Cristo. En cualquiera de las hermandades de San Bartolo los integrantes son mayores de edad; pero en la hermandad del Santo Entierro de Cristo también se integran niños y adolescentes. La mayoría de éstos son familiares de los miembros adultos del grupo, pero antes de ser aceptados formalmente como integrantes de

la institución, son evaluados por sus antecesores durante algunos años y en el cumplimiento de las encomiendas. Con el tiempo, si muestran responsabilidad y cumplimiento en sus actividades, se les va involucrando en labores grupales hasta que adquieren formalmente un puesto. Por cierto, unas de sus primeras responsabilidades es tocar el tambor. Para ser acreedores de un cargo es necesario que el aprendiz lo haga con gusto y devoción, como enfatizan los miembros adultos. De lo contrario, la calidad del servicio mermaría, hecho que perjudicaría el conjunto de las actividades rituales del grupo.

La Semana Santa es una de las celebraciones más importantes de San Bartolo pues dinamiza el sistema de cargos cívico-religiosos y lo reactualiza ritualizadamente. La transcendencia de esas instituciones religiosas que funcionan como grupos, radica en que éstos son puntos de encuentro e identificación para sus integrantes, espacios sociales donde forjan sentidos de pertenencia mediante la prestación de servicios religiosos.

Por otro lado, toda la ritualidad de la Semana Santa se rige por normas de comportamiento socialmente esperado. Tales normas morales imponen normas conductuales, como guardar silencio, hacer una reverencia, santiguarse, poner atención, besar los pies de los santos, etc. El acatamiento de estas normas se traduce en gestos corporales que la feligresía expresa o no expresa; y que la concurrencia evalúa, aprueba o sanciona.

En toda esta dramatización ritual hay una constante construcción de relaciones entre los participantes, y lo interesante –según mi punto de vista– es que esta relacionalidad en gran medida está motivada por la producción y la escucha de las expresiones sonoro-musicales estudiadas. Para Christopher Small la “actuación musical” es “un encuentro entre seres humanos por medio de sonidos organizados no verbales” (1999:05). Tal encuentro se logra entonces gracias a una suerte de escucha colectiva. Son las personas quienes a través de la escucha, articulan significantes sonoros, eventos espacio-temporales y emociones.

Cuando los participantes comprenden los códigos sonoros generan entonces vínculos sociales mediante su escucha. Y estos vínculos constituyen, desde cierto punto de vista, elementos de agregación y pertenencia. Pero la comprensión pasa primero por el reconocimiento de los significantes acústicos y de las características formales que los singularizan, como de los contextos específicos de producción y escucha.

Así, sonidos, silencios, emociones, sentimientos de identidad y pertenencia, son objetos de percepción vividos en la inmediatez por los participantes a través de su experiencia perceptiva. En relación a esto Pelinski plantea lo siguiente:

Si, por ejemplo, en una comunidad rural española, la ejecución pública, generalmente ritual, de “su danza” típica es capaz de suscitar un sentimiento de identidad comunitaria, es porque la experiencia directa de dicha ejecución tiene el poder de condensar, generalmente de manera tácita, prelingüística, y preconceptual, la experiencia identitaria que aglutina a audioespectadores y danzantes en una “com-unidad” (Pelinski, 2015: 16)

Como en el caso de la danza española citada por Pelinski, la sonorización con tambores, matracas, “música sacra”, cantos, etc., en los actos performativos de la Semana Santa, tiene el poder de condensar en la inmediatez de la vivencia, la experiencia identitaria que congrega y unifica. Así, la feligresía parece cohesionarse mediante la escucha y las significaciones emocionales vividas a través de ella. Le Breton nos dice al respecto de la relación emociones y vínculos sociales:

Las emociones son modos de afiliación a una comunidad social, una forma de reconocerse y de poder comunicar juntos, bajo un fondo emocional próximo. A través de los signos que traducen a los demás, las emociones informarán mutuamente a los actores en presencia sobre sus sentimientos mutuos (o lo que dan a ver) y son así vectores esenciales de la interacción (Le Breton, 2012: 73)

Los feligreses conocen los códigos de las expresiones emotivas, lo que les ayuda a interactuar y vincularse con los otros, ocasionalmente, de forma simbiótica. David Le Breton le llama “simbiosis afectiva” a la reciprocidad de experiencias emotivas, la cual parece originar sentidos de pertenencia a un colectivo. Hacer comunidad mediante la producción y la escucha de sonidos rituales es una forma de regenerar los vínculos sociales. Finalmente la escucha colectiva y la expresión de emociones congregan, incluyen e identifican.

Conclusiones

La importancia de estudiar el corpus de expresiones sonoro-musicales con el que se sonoriza la Semana Santa en San Bartolo Coyotepec radica en que éste codifica, intensifica y regula emociones derivadas de la representación de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Las experiencias emocionales asociadas a tales expresiones sonoro-musicales están socialmente orientadas por normas morales y valores sociales que se articulan con lo político y lo religioso.

El conocimiento de las expresiones sonoro-musicales y la participación en los contextos rituales genera, como vimos, vínculos sociales y sentidos de pertenencia. Así, mediante su escucha se comparten significaciones emotivas que se vivencian en colectivo. Si bien los feligreses gestionan sus emociones a partir de la evaluación de las situaciones sociales –matizándolas–, la fuerza moralizante de lo social incita a los participantes a que ajusten sus emociones a la situación conmemorada.

Finalmente la escucha colectiva, la experiencia de vivencias emocionales compartidas, la adhesión a grupos religiosos, el acatamiento de las normas y valores sociales, constituyen en conjunto mecanismos sociales que aglutinan a las personas en los actos performativos de la Semana Santa, dinamizando de este modo la vida social en San Bartolo Coyotepec.

Conclusiones generales

En los relevamientos etnográficos de las Semanas Santas mi propósito fue comprender las relaciones del siguiente tipo: sonido-rito, “música sacra”-Cristo, tambor-pasión, matracas-“judíos”, sonidos-emociones, etc. Como he intentado mostrar a lo largo de este trabajo, tales relaciones constituyen un complejo de elementos articulados. La etnografía del sonido y de sus modalidades de escucha aquí realizada, tuvo como objetivo introducirme en la comprensión de este complejo.

El planteamiento inicial de este estudio fue el siguiente: el corpus de significantes acústicos con los que se sonorizan la Semana Santa funciona como un sistema comunicativo. Un dato recurrente en los discursos de las personas fue que ciertos sonidos “anunciaban” la pasión y muerte de Cristo. Con el tiempo, y gracias a la escucha, la observación y participación en campo, constaté que se trataba de una escucha codificada. En varias ocasiones, por ejemplo, el sonido del tambor congregaba a la hermandad del Santo Entierro de Cristo y a los feligreses. Esto me hizo preguntarme: ¿Qué comunica este sistema sonoro y cómo funciona? ¿Por qué es importante para los feligreses sonorizar la Semana Santa? ¿De qué manera se articulan signos acústicos no verbales, signos musicales, ocasiones performativas, emociones y valores socio-religiosos?

Estas expresiones sonoras son importantes para los feligreses, pues su producción y escucha permiten: 1) identificar y demarcar las fases del proceso ritual; 2) codificar, intensificar, encauzar, regular emociones; 3) experimentar y expresar emociones; 4) reforzar valores y normas sociales; 5) vigorizar el sistema cívico-religioso; 6) forjar sentidos de pertenencia colectiva.

Identificar y demarcar las fases del proceso ritual. Gracias al reconocimiento de estos marcadores sonoros los feligreses se ubican espacial y temporalmente en el proceso ritual.

Codificar, intensificar, encauzar, regular emociones. Tocante a las expresiones afectivas enunciadas por los feligreses destacan: la tristeza ocasionada por la muerte de Cristo y la alegría suscita por su resurrección. Además, fueron patentes otras vivencias religiosas como las siguientes: recogimiento, duelo, devoción, respeto, aflicción y

arrepentimiento. Estos son algunos de los aspectos que la escucha de los signos sonoro-musicales codifica.

Para dar cuenta de estas experiencias emocionales fue necesario considerar las vivencias de los feligreses como datos de primera mano. De igual manera, se tomaron en cuenta los *léxicos afectivos* que identifican a sonidos rituales o repertorios específicos (cantos “dolorosos”, toques “de pasión”, música “alegre”, etc.). Estos léxicos son proyecciones verbales de las posibilidades afectivas de los creyentes.

Mi hipótesis fue: “el sistema comunicativo sonoro intensifica las experiencias afecto-religiosas de los feligreses, derivadas de la representación de la pasión, muerte y resurrección de Cristo”. No obstante, como se he mostrado, estos sonidos rituales no sólo intensifican las emociones de los participantes sino que también las encauzan y regulan.

Esta sociedad gestiona sus emociones conforme a un complejo de normas y valores sociales que los rige y unifica. En virtud de ello, tales experiencias del mundo de lo sensible intensificadas, encauzadas, ajustadas, se enmarcan en un espacio y tiempo socialmente aceptados para vivirlas: la Semana Santa. Aquí, la comunidad de católicos puede reconocer y vivir sus emociones pública y colectivamente sin ser sometida a juicios sociales. Este recurso permite sentir, emocionarse y vincularse entre sí.

La intensificación ritual de ciertas emociones permite deducir que hay un grado de contención emocional previa y posterior a este intervalo temporal. La emocionalidad es sin duda un hecho cotidiano, pero en la Semana Santa sucede una exacerbación emocional. Por otro lado, los feligreses encauzan sus experiencias afectivas de acuerdo a los momentos de pasión, muerte y resurrección, respondiendo de este modo a expectativas sociales y ajustando sus emociones –o bien, actuándolas– conforme a las normas y valores locales.

Experimentar y expresar emociones. Vinculado al punto anterior, la evidencia etnográfica permite plantear la recurrencia de esquemas y gestos corporales que traslucen las emociones de los feligreses. Así, en esta etnografía tales esquemas funcionaron como índices de experiencias religiosas y emotivas. Experiencias emocionales como tristeza, duelo, dolor y aflicción, se ligan a gestos corporales como estar en silencio, miradas fijas, genuflexiones y caminar lento y en introspección.

Vimos que los significantes sonoros participan muy prominentemente en la detonación de tales experiencias emocionales y consiguiente recurrencia de los esquemas

corporales. Así, los toques “de pasión” de los tambores, del clarín, el ruido de las matracas y los martillos, la “música sacra” de la banda de alientos-metal y los cantos “de pasión”, “dolorosos” y penitenciaros, detonan emociones asociadas al dolor. Por otro lado, experiencias como gozo y alegría, se ligan a gestos corporales como bailes, aplausos y risas.

Todas estas vivencias se relacionan con la escucha con el cuerpo, la experiencia vivida a través de él y gracias a lo que los sonidos suscitan en los feligreses. Y esta vivencia establece lazos sociales entre las personas, mediante el sonido y las emociones.

Reforzar valores y normas sociales. La producción y escucha de los sonidos estudiados, la participación en los ritos, la gestión y vivencia de las emociones, las maneras de expresarse, las formas de estar y comportarse, son aspectos atravesados por valores y normas sociales. Estas convenciones socio-religiosas contribuyen a la óptima realización de los actos rituales, favorecen la convivencia y promueven la empatía entre los participantes. El sistema sonoro ritual aquí estudiado codifica y refuerza valores como la participación comunitaria, el respeto, el perdón, la compasión, la piedad, la caridad, el arrepentimiento y el respeto a lo sagrado.

Vigorizar el sistema cívico-religioso. Durante la Semana Santa sucede, como vimos, una suerte de reactualización de los poderes municipales. Dicha reactualización es atravesada por lo sagrado, pues el regreso de los bastones de mando a las manos de los alcaldes y el presidente municipal, pasa por la representación ritual de la resurrección de Cristo. Pérdida y regreso están en gran medida marcados por signos acústicos no verbales.

Forjar sentidos de pertenencia colectiva. Un hecho que me permitió vislumbrar la relación sonido, emociones y pertenencia colectiva, fue la pregunta que me hizo Adelina S. en una entrevista (abril 2013), mientras me platicaba sobre la “procesión del silencio”: “...la mayoría de la gente se van con Cristo... jóvenes y, todos con Cristo... ¿por qué?” No lo había pensado, pero la respuesta inmediata que ella dio a su propia pregunta fue: “Porque ahí va la música...”, y eso me hizo reflexionar: ¿Por qué la música congrega a las personas? Porque las personas gustan de ella y de vivenciar las emociones que detona. Y la escucha colectiva forja lazos sociales y sentidos de pertenencia colectiva. Y la producción de estas sonoridades, musicales y no musicales, hace que, para la comunidad de escuchas católicos, la Semana Santa figure como una secuencia estructurada.

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

En una sociedad sensible a la comunicación mediante estímulos sonoros no verbales, el sonido guarda mayor prominencia frente a otros estímulos sensoriales; este parece ser el caso de San Bartolo Coyotopec, al menos en el proceso ritual aquí estudiado. A pesar de que en este proceso ritual germina toda una matización afectiva, el sonido se revela como un recurso social mediante el cual se forja una emocionalidad colectiva.

Finalmente, este trabajo es en realidad el preámbulo para un estudio futuro de mayor profundidad. Mi reflexión sobre la relación sonido, emoción y sociedad, como una forma de conocer las experiencias del mundo sensible, queda abierta. Hay mucho que recorrer y escuchar. Que la lectura de este escrito invite a escuchar con “oídos reflexivos” lo que sigue después de su punto final, las sonoridades del entorno, la voz del que está al lado, el silencio.

Bibliografía

- ATALLI, Jacques (1995 [1977]), *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México.
- AUGOYARD, Jean-François y Henry Torgue (eds.) (2005), *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*, McGill-Queen's University Press, Canadá.
- BÁEZ Jorge (2011), *Debates en torno a lo sagrado. Religión popular y hegemonía clerical en el México Indígena*, Universidad Veracruzana, México.
- BIELETTO Bueno, Natalia (2017), "Noise, Soundscape and Heritage: Sound Cartographies and Urban Segregation in 21st Century Mexico City", en *Journal of Urban Cultural Studies* (en prensa), vol. 04, USA.
- BRABEC de Mori, Bernd (2014), "Rituals", en William Forde Thompson (ed.), *Music in the Social and Behavioral and Sciences: An Encyclopedia*, SAGE Publications, USA. [En línea] https://www.researchgate.net/publication/321151267_Rituals
- CAILLOIS, Roger (2004), *El hombre y lo sagrado*, Trad. Juan José Domenchina, FCE, México.
- CAMACHO Díaz, Gonzalo (1996), "El sistema musical de La Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla", en Jesús Jáuregui (et. al)(coord.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*, CIESAS / UAM, México.
- _____ (2011), "Los universos sonoros en las culturas matriciales de México", en CONACULTA, *Arte indígena y diálogo cultural. La independencia y la Revolución Mexicana desde la memoria estética*, CONACULTA / Dirección General de Culturas Populares, México. Pp. 11-19.
- CAMBRÓN, Miguel Alonso (2009), "Etnografía sonora. Reflexiones prácticas (I)", en *Revista de Humanidades Sarasuati*. [En línea] http://www.sarasuati.com/wp-content/uploads/downloads/2012/04/Sarasuati.2010.04.FINAL_.pdf
- CAMPOS Velázquez, Roberto (2016), *Sonidos símbolo: una etnografía del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo del Mar*, UNAM, Colección Posgrado UNAM, México.

- CANDAU, Jôel (2013) (et.al.) (coord.), *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Comité des travaux historiques et scientifiques, Francia.
- CARPENTER, Edmund (1960) (et. al), *Explorations in Communication. An Anthology*, Beacon Press, USA.
- CHAMORRO Escalante, J. Arturo (1984), *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán/ Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México.
- _____ (1990), "Mediación semiótica y vehículos de significado en la cultura sonora de los purépechas: hacia una interpretación de los símbolos y los signos audibles" en, *Relaciones*, vol. XI, núm. 44, El Colegio de Michoacán, México, pp. 75-117.
- _____ (1994), *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*, El Colegio de Michoacán, México.
- _____ (1998), "El entorno sonoro de la fiesta: la performance tradicional, la vida doméstica y las discrepancias participatorias", en Herón Pérez Martínez (ed.), *México en fiesta*, El Colegio de Michoacán, México, pp. 471-484.
- _____ (2010a), "Fundamentos de la antropología lingüística, la etnomusicología, la semiótica, la biocústica y la etología entorno a los lenguajes de sustitución", en Chamorro Escalante, J. Arturo y Fabiola Margarita Z. Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Universidad de Guadalajara, México, pp. 83-117.
- _____ (2010b) "Uso y función del tamboreo en el teponastle-membranófono del contexto festivo tlaxcalteca", en Jorge Arturo Chamorro Escalante y Fabiola Margarita Zúñiga Vargas (coords), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Universidad de Guadalajara, México, pp. 257-274.
- _____ (2013), "La nueva etnomusicología: el estudio del entorno sonoro y los sustitutos del lenguaje verbal", en María Luisa De la Garza y Cicerón Aguilar (coords.), *La música como diálogo intercultural. Actas del primer encuentro de etnomusicología*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / CESMECA / Red Napiniaca, México, pp. 11-31.

- CHAMORRO Escalante, J. Arturo y Fabiola Margarita Z. Vargas (2010) (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Universidad de Guadalajara, México.
- CRUCES, Francisco (2002), “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”, en *Trans Revista Transcultural de Música*, núm. 06, Sociedad de Etnomusicología, España.
- DE LA MORA Pérez Arce, Rodrigo Alberto (2010), “Señales audibles y simbolismo del awa, aerófono para el llamado de los jicareros wixaritari”, en Arturo Chamorro y Fabiola Margarita Z. Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Universidad de Guadalajara, México, pp. 219-240.
- DÍAZ Cruz, Rodrigo (1998), *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- DOMÍNGUEZ Ruiz, Ana Lidia (2007), *La sonoridad de la cultura. Cholula, una experiencia sonora de la ciudad*, Universidad de las Américas Puebla/Porrúa, México.
- _____ (2014), “Vivir con ruido en la Ciudad de México. El proceso de adaptación a los ambientes acústicamente hostiles”, en *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 29, núm. 01, pp. 89-112.
- _____ (2015), “Ruido y cultura en México: consideraciones, riesgos y recomendaciones para legislar en materia de ruido”, en *Ixaya. Revista Universitaria de Desarrollo Social*, núm. 09, Universidad de Guadalajara, México.
- DUBRAWKA, Joanna (2008), *Música en las celebraciones de Semana Santa en San Bartolo Coyotepec (Oaxaca, México)*, Universidad de Varsovia, Polonia.
- ECO, Humberto (2000 [1976]), *Tratado de semiótica general*, Lumen Editorial, España.
- ELLIADÉ, Mircea (1981), *Lo sagrado y lo profano*, Trad. Luis Gil, Guadarrama / Punto Omega, España.
- ERLMANN, Veit (ed.) (2004), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*, Berg Publishers, New York.

- FELD, Steven (1982), *Sound and Sentiment. Birds, Weepings, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, USA.
- _____ (1984), “Sound Structure as Social Structure”, en *Ethnomusicology*, vol. 28, núm. 03, USA, pp. 383-409.
- _____ (2003), “A Rainforest Acoustemology”, en Michael Bull y Les Back (eds.) *The Auditory Culture Reader*, Berg Publishers, New York, pp. 223-240.
- _____ (2005), “Places Sensed, Sensed Places: Toward a Sensuous Epistemology of Enviroments”, en David Howes (ed.), *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Berg Publishers, New York, pp. 179-191.
- _____ (2013), “Una acustemología de la selva tropical”, en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 49, núm. 01, enero-junio, Isntituto Colombiano de Antropología e Historia, Colombia, pp. 217-239.
- GALÍ Boadella Montserrat (coord.) (2013), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal: Puebla, siglos XVI-XIX*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego"/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- GALINIER, Jacques (1990), “Fiestas y peregrinaciones católicas”, en *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista, México, pp. 251-288.
- GARCÍA Castilla, Jorge David (2015a), “El rugido de Calibán: ruido, cultura y subversión en tiempos de Próspero”, en *AusArt. Arte Ikerkuntzarako Aldizkaria. Journal for Research in Art. Revista para la Investigación en Arte* (vol. 03, núm. 02) [En línea: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/ausart/article/view/15968/14194>]
- _____ (2015b), *Música vs Kaos. Impuro Pinche Ruido*, Edición independiente. [En línea: https://ia800308.us.archive.org/10/items/orejaincultura-antropologia-sonora/25.Garcia_Musica%20vs%20Kaoss.pdf]
- GENNEP, Van (2008 [1969]), *Los ritos de paso*, Alianza Editorial, España.
- GRANADOS Sevilla, Alan E. (2018), *La sonoridad de los movimientos sociales. Expresividad, performance y praxis sonora en las marchas de protesta en la*

Ciudad de México (tesis doctorado), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

- HERRENSCHMIDT, O. (2008 [1991]), “Religión”, en Pierre Bonte (et. al), *Diccionario Akal de etnología y antropología*, Akal, España, pp. 629-634.
- HORNBOSTEL, Erich, Curt Sach (1961[1914]), “Classification of Musical Instruments”, en Anthony Baines y Klaus P. Wachmann (trad.), *The Galpin Society Journal*, vol.14, Galpin Society, Oxford.
- INGOLD, Tim (2000), “Stop, look and listen! Vision, hearing and human movement”, en Tim Ingold, *The Perception of the Enviroment: Essays of livelihood, dwelling and skill*, Roudledge, London-New York, pp. 243-287.
- JÁUREGUI, Jesús (1986), “El mariachi como elemento de un sistema folklórico”, en Jesús Jáuregui e Yves-Marie Gourio (ed.), *Palabras devueltas. Homenaje a Claude Lévi-Strauss*, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Instituto Francés de América Latina / Centre D’Etudes Mexicaines Et Centramericaines / Secretaría de Educación Pública, México, Pp. 95-126.
- LE BRETON, David (1999), *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Argentina.
- _____ (2006), *El silencio*, Sequitur, Madrid.
- _____ (2012), “Por una antropología de las emociones”, en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, año 04, núm. 10, pp. 69-79.
- MEDINA García-Rivas, Esteban (2010), “La kampa como instrumento de aleatoriedad tamboreada de la Semana Santa en la Sierra Tarahumara”, en Arturo Chamorro y Fabiola Margarita Z. Vargas (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Universidad de Guadalajara, México, pp. 241-255.
- NAVARRETE Pellicer, Sergio (2001), “Las capillas de viento en Oaxaca”, en *Heterofonía. Revista de investigación musical*, vol. XXXIII, núm. 124, Enero-Junio 2001, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, México, pp. 09- 27.
- OCHOA Gautier, Ana María (2014), *Aurality: Lintening and Knowledge in Nineteenth-Century*, Duke University Press, USA.

- PELINSKI, Ramón (2005), “Corporeidad y experiencia musical”, en *Trans Revista Transcultural de Música*, núm. 09, Sociedad de Etnomusicología, España.
- RODYS, Ryszard (2015), *Indígena zapoteco Juan Matías (ca. 1618-1665) Maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca*, Fundación Harp Helú Oaxaca/ Fonoteca Juan León Mariscal, México.
- RUBEO, Veneranda (2001), “Cuando muere Cristo. Desorden cósmico y ruptura social durante la Semana Santa entre los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca”, en *Anales de Antropología* 2000, vol. 34, Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM. México, pp. 161-200.
- RUIZ Medrano, Ethelia (2011), “Un breve recorrido bibliográfico por la historia de los pueblos zapotecos de Oaxaca”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 52, mayo-agosto, pp. 57-80.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1945 [24ed]), *Curso de lingüística general*, Trad. Amado Alonso, Losada, España.
- SAMUELS, David W. (2010) (et. al.), “Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology”, en *The Annual Review of Anthropology*, núm. 21, pp. 329-345.
- SCHAFER, Murray R. (1977), *The Tuning of the World*, Knopf, New York.
- SCHAFFER, Pierre (1966), *Tratado de los objetos musicales*, Éditions du Seuil, París.
- SEEGER, Anthony (2004 [1987]), *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, University of Illinois Press, USA.
- _____ (2015), “El oído etnográfico”, en Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy, Miguel García (eds.), *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, Ibero-Amerikanisches Institut, Alemania.
- SMALL, Christopher (1999), “El Musicar: Un ritual en el espacio social”, en *Trans Revista Transcultural de Música*, núm. 04, Sociedad de Etnomusicología, España.
- SMITH, P. (2008 [1991]), “Rito”, en Pierre Bonte (et. al), *Diccionario Akal de etnología y antropología*, Akal, España, pp. 639-642.
- STERNE, Jonathan (2012) (ed.), *The Sound Studies Reader*, Routledge, Inglaterra.
- TRUAX, Barry (1984), *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Corporation, EUA.
- TURNBULL, Colin (1962), *The Forest People*. Simon and Schuster, EUA.

TURNER, Víctor (1988 [1969]), *El proceso ritual. Estructura, antiestructura*, Taurus/Altea/Alfaguara, España.

_____ (2002 [1986]), “La antropología del performance”, en Magdalena Uribe e Ingrid Geist (trads.), *Antropología del ritual. Víctor Turner*, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 103-144.

VIDAURRE, (2010), “Sustitutos acústicos del lenguaje verbal en el cine” en Chamorro Escalante, J. Arturo y Fabiola Margarita Z. Vargas (2010) (coords.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Universidad de Guadalajara, México, pp. 29- 42.

WESTERKAMP, Hildegard (1988), *Listening and soundmaking: a study of music-as-environment*, University of British Columbia, Canadá.

Entrevistas

Abraham Mateo[†], 2013 (Músico “de antes” del pueblo)

Adelina Sosa, 2013. (Servidora en la iglesia)

Amador Simón[†], 2013 (Músico “de antes” del pueblo)

Amando Mateo, 2013 (Representante de la hermandad del Santo Entierro de Cristo)

Angélica Calderón, 2013. (Habitante de la comunidad, madre de uno de los integrantes de la hermandad del Entierro).

Antonio Eurípides Pedro, 2013 (Ex integrante de la hermandad de la Virgen de la Soledad).

Bruno Castillo[†], 2013 (Huehuete del pueblo, o “viejo que sabe”)

Carlomagno Pedro, 2013 (Alcalde constitucional de San Bartolo durante el periodo 2013-2014).

Cliserio Ortiz[†], 2016 (Tamborero de la hermandad de la virgen de la Soledad)

Efrén Gómez, 2013 (Músico de la comunidad).

Eleazar Pedro, 2016 (Habitante de San Bartolo Coyotepec).

Eloy Cruz, abril 2013 (Integrante de la hermandad del Sto. Entierro de Cristo)

Florencio Hernández, 2016 (Chirimitero y clarinetero de la comunidad de San Martín Lachilá, Ejutla, Oaxaca.)

Gabino García, 2013 (Varón de la hermandad del Santo Entierro de Cristo)

Padre José Rentería (Homilía de la misa Domingo de Ramos, 20 marzo 2016)

Petra Reyes, 2013 (Habitante de la comunidad, creyente que participa en la Semana Santa)

René Castillo, 2013 (Cantor-rezador de la hermandad del Santo Entierro de Cristo)

Verónica Mateo, 2013 (Cantora-rezadora de la hermandad de la Virgen de la Soledad)

Sonido, emoción y sociedad: los signos acústicos no verbales de la Semana Santa en una comunidad zapoteca de los Valles Centrales de Oaxaca (México).

Nota final: Las fotografías aquí mostradas son de mi autoría a excepción de las especificadas con el nombre del autor al pie de las mismas. La fotografía de la portada fue realizada por Cecilia Morales (Domingo de Resurrección, 2016). Con respecto a los audios, todos ellos grabados en campo, en algunos de ellos colaboraron conmigo: Juan C. León y Anelli Castellanos.