

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MÚSICA Y CANCIONES ISTMEÑAS COMO SENTIDO AJENO

**TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO
DE LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA**

PRESENTA:

ALEJANDRA FLORES TAMAYO

ASESORA:

DRA. MA. REYNA CARRETERO RANGEL

ABRIL, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Ti, Principio y Fin de la Historia
Con todo mi amor y gratitud

Agradecimientos

Este trabajo es resultado de un largo proceso de aprendizaje y reflexión. Estudiar música y sociología simultáneamente fue una tarea difícil y no la hubiese podido llevar a cabo sin el amor, la motivación y el apoyo de muchas personas, a las cuales agradezco con todo mi corazón y a quienes quiero dedicar esta tesis.

Con todo mi amor para mis padres, Rosa María y Francisco, gracias por su cariño y apoyo, porque sé lo complejo que resultó la comprensión de mi camino, por sus enseñanzas, sus esfuerzos y por la paciente espera, gracias por ser una luz en mi vida. En especial a mi madre, por su inteligencia y valentía, gracias por ser una mujer de lucha. A mi padre “mi genio”, por su ternura, por todas sus atenciones, por su ayuda y por alentarme siempre a seguir adelante.

Para mi querido abuelito Don Frank, gracias por su dulzura, por todo el cariño, por cada sonrisa, por sus oraciones y por haberme elegido como nieta.

Con mucho cariño para mis tíos Homero y Lety y para mis primos Shedar y Bach, por todos los momentos que juntos hemos compartido. Homerín, gracias por introducirme al mundo de la ciencia, por tu cariño, por creer en mí y por apoyarnos en momentos difíciles. Tía Lety, gracias por tu cariño, por abrirme siempre las puertas de tu casa, haciendo de ella un espacio familiar.

Gracias Shedar por ser mi amiga y demostrarme que cualquier meta es posible si se lleva a cabo con determinación, recuerda siempre la gran mujer que eres.

Gracias a Bach, Lore, Bryan y Samy por todo el cariño y por mantenerse cerca a pesar de la distancia.

Con todo cariño para mi asesora, la Dra. Ma Reyna Carretero, a quien agradezco profundamente, gracias Reyna por todas tus enseñanzas, por tu infinita paciencia, por tu gran calidad humana, por tu ejemplo y congruencia, por las motivantes conversaciones que nos llevaban a un análisis sociológico de tantas cosas..., por creer en este tema, por tu cariño y apoyo incondicional, esta tesis también es tuya. Para César García por ser tu apoyo constante y por su amistad.

Con afecto para la Dra. Guadalupe Valencia, la Mtra. Amelia Coria y la Mtra. Marcela Meneses, muchas gracias por ser lectoras de esta tesis, por su interés, sus comentarios y observaciones que enriquecieron el resultado final. Con cariño para la Mtra. Claudia Bodek, por las excelentes clases de teoría sociológica, por su disposición, por su compromiso y por todo su apoyo en mi proceso de titulación.

Para Betty Zanolli Fabila con muchísimo cariño, gracias por enseñarme a amar la música más allá de las notas, por tu ejemplo, por tu paciencia, por tu ayuda incondicional, por tu confianza, por tu presencia amorosa en mi vida, por ser una maestra, una amiga y una hermana.

Con mucho cariño para Tere López Cao, muchas gracias por ayudarme a discernir mi vocación, por la fe compartida, por todas tus enseñanzas y tu ejemplo de vida, por tu entrega y servicio a los demás, por tu apoyo, por tu cariño y amistad, por darme siempre ánimos y por estar unidas en la oración.

Para mi Julia preciosa con gran cariño, gracias por tu escucha ilimitada, por tener siempre la palabra oportuna, por tu sabiduría, por tu fortaleza, por nuestra amistad y por la luz que traes a mi vida. Tú también sos un tesoro.

Para mis queridísimos amigos del Conservatorio: Vero, Enrique, Lilia, Lesdy, Hezel, Kary, René, Marú y José Manuel, gracias a todos ustedes, porque a pesar del tiempo y de haber tomado caminos distintos nuestra amistad permanece. Gracias por los momentos inolvidables transcurridos en el conser, las sobremesas en las que reflexionábamos sobre tantas cosas, los recitales y conciertos, gracias por su apoyo en las buenas y en las malas, por todo su cariño, por su talento y por la alegría que dan a mi vida. Los quiero mucho.

A mis maestros y amigas del IPAE, lugar donde viví momentos maravillosos y adquirí muchos de los valores que hasta hoy me guían. Con todo cariño para Paty González, gracias por estar siempre ahí, por ser una gran amiga, por toda tu ternura, por tus palabras de aliento y de fe, por confiar en mí y por haberme enseñado las cosas verdaderamente importantes en la vida.

A Araceli de Dios, gracias por acercarme a la música, por creer en mí e impulsarme a lograr mi sueño, por enseñarme a tocar el piano y a nunca desistir. Gracias también a José Luis por su cariño, apoyo y amistad. A ustedes con cariño.

A Rebeca y a Paola, con mucho cariño, por su escucha paciente, por su ayuda, por las experiencias compartidas, por todos los momentos de alegría y sufrimiento, por su entrañable amistad, por darme ánimos y por su presencia continua, las quiero mucho.

A Laura Edith con cariño, por el reencuentro, porque parece que el tiempo no hubiese pasado, por toda tu ayuda en las tareas, por los momentos compartidos y por tu amistad.

Para Karla, porque aunque los años pasen nuestra amistad y conexión permanece, gracias por ser como una hermana para mí, con mucho cariño.

Con gran cariño para Elenita por ser una gran amiga en la fe y compañera de equipo, por enseñarme que las diferencias no son una barrera para la amistad, que lo verdaderamente importante es la esencia de cada persona, por todo tu afecto, por tu espera siempre alegre y tu bondad.

Para mi muy querido GAP 51, gracias por haber crecido juntos, por demostrarnos que cualquier cosa es posible y que somos una fuente generadora de milagros para el mundo, a cada uno por su entrega, apoyo y alegría, los momentos vividos con ustedes han sido de los más felices de mi vida. A Lizzy, por toda tu entrega, por tu apoyo incondicional, por tu sonrisa en cada momento, por tu fuerza, por tu compromiso con la vida y por tu cariño, recuerda lo mucho que te quiero.

Para Alfonso Sánchez, con todo cariño, por su amistad y apoyo incondicional, por todo su afecto, por su lealtad, por enseñarme el valor de la amistad, por sus oraciones y por creer siempre en mí. A la memoria de su querida esposa Alicia.

Con cariño para Gloria y a Rosalía, por todo su afecto, por su espera, por sus oraciones, por su sabiduría, por la ternura que me inspiran y por ser para mí un ejemplo de vida.

Para Ana y Alejandra, por ser compañeras de aventuras en una nueva etapa de mi vida, por su escucha paciente, por todos los momentos compartidos, por las enriquecedoras conversaciones, por sus enseñanzas y apoyo, con mucho cariño para ustedes.

Para mis muy queridas hermanas MIC, a Simone y Marie Paule, gracias por mantenernos unidas en la fe que atraviesa distancias, por recibirme con los brazos abiertos en su país, por las oraciones constantes, por su afecto y por trabajar a favor de Latinoamérica, con todo cariño les dedico este trabajo.

Con mucho cariño al Mtro. Aurelio y a la Mtra. Amalia, por todas sus gentilezas, por su afecto, por su amistad y por su compromiso con la cultura de México

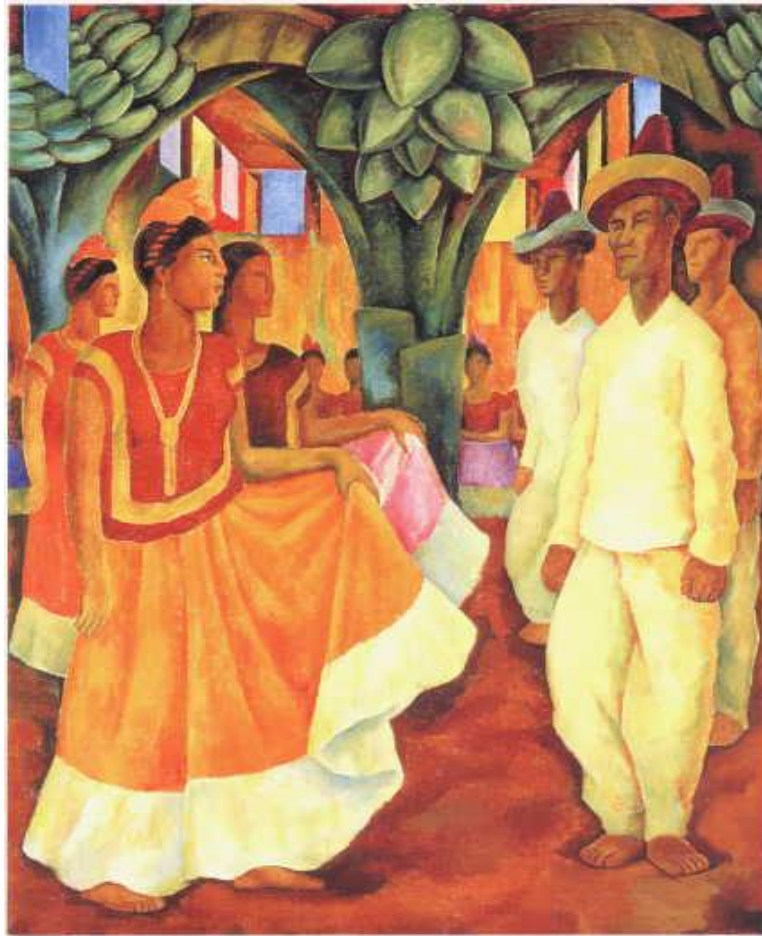
Con sumo cariño para mis compañeros y maestros de la maestría en etnomusicología de la Escuela Nacional de Música, gracias a Marce, Vilka, Polito y Jorge, por haber formado desde el principio un equipo solidario y apasionado por el conocimiento, gracias porque ustedes junto con la maestría ayudaron a resignificar mi vida, gracias por su amistad y apoyo. Gracias al Dr. Gonzalo Camacho por ser un académico comprometido con su profesión, sus enseñanzas también ayudaron mucho en el proceso final de revisión de esta tesis, gracias por abrir mis oídos a toda música y a tener un respeto absoluto por todo lo que pueda parecernos distinto, gracias por su excepcional calidad humana, usted es columna fundamental del posgrado en música de la UNAM.

Con amor para los habitantes de la comunidad de “San Felipe El Porvenir”, por abrirme su corazón y acercarme a su maravillosa cultura, por su lucha, por su ejemplo y por su entrega.

A los zapotecos istmeños de Juchitán, San Blas y Tehuantepec, así como a los migrantes zapotecos en la ciudad de México, fuente de inspiración de esta tesis, gracias a todos los entrevistados por compartir su experiencia sobre la música istmeña. Un agradecimiento especial para Antonio Santos, Carlos Robles y Roque Robles Álvarez quienes me proporcionaron valiosa información, la cual contribuyó al desarrollo de este trabajo, gracias por toda su cooperación y por el firme compromiso que tienen con su cultura, así como por su profundo respeto a la música istmeña.

A Alejandra por ser una mujer comprometida, apasionada y generosa.

Con todo mi amor para Tete, Feli y Lolek (*In Memoriam*) por su ejemplo de vida, por su lucha incansable, por su fe inquebrantable, por todo su amor, gracias de todo corazón porque lo que hoy soy se debe en gran medida a lo que de ustedes aprendí.



¡Ay!, didxazá, didxazá,
diidxa' rusibani naa,
naa nanna zanítlu',
dxi guiniti gubidxa cá.

¡Ay! Zapoteco, zapoteco
lengua que me das la vida
yo sé que morirás
el día que muera el sol.

Gabriel López Chiñas, **Diidxazá**.

ÍNDICE

	Páginas
Preludio	10
Obertura	
La música como experiencia social	
<i>Andante.</i> La relación dialógica música-sociedad a través de la historia	23
<i>Allegro.</i> Música y sociedad en México	50
Sonata A	
La música como identidad	
El Istmo de Tehuantepec	76
La música como identidad	82
Lo comunitario frente al individualismo de la modernidad	87
Música para nacer y para morir La música en la vida cotidiana	92
El mantenimiento de las tradiciones y la transmisión de costumbres. Los sones istmeños	99
La <i>Sandunga</i> , himno istmeño	112
La música istmeña en las velas	116
Sonata B	
La música como sentido ajeno	122

La música istmeña frente a la globalización	127
La música istmeña frente a la migración	142
La añoranza del lugar de origen	150
¿Hacia dónde va la música istmeña?	155
Cadencia Final	164
Anexo 1.1 Mapa del Istmo de Tehuantepec	169
Anexo 1.2 Glosario de terminología musical	170
Anexo 1.3 Cuadro de bailes prohibidos	172
Anexo 1.4 Guías de entrevistas	177
Bibliografía	180
Hemerografía	188
Textos en Internet y páginas web	190
Discografía recomendada	191

Preludio

La música es el supremo misterio de las ciencias del hombre, aquel contra el que chocan, y que esconde la clave de su progreso.

C. LÉVI-STRAUSS¹

En la presente investigación me propongo realizar un estudio sobre la música tradicional en México, en particular de la música y canciones² de la parte zapoteca del Istmo de Tehuantepec.

Como preludeo y en mi calidad de estudiante de sociología es oportuno mencionar que mi interés por la música como tema sociológico proviene en gran medida de mi formación musical como pianista y musicóloga, lo que me ha permitido observar que la música tiene varios usos y funciones en la sociedad que están más allá del goce estético; a lo largo de diez años como maestra de piano —de alumnos con un rango de edad que va de los tres a los setenta años³— he podido constatar que el sentido musical está presente en todas las personas independientemente de su sexo, edad o condición socioeconómica, ciertamente, esta capacidad musical puede desarrollarse en mayor o menor medida⁴, pero está presente, hasta hoy no he conocido a ninguna persona que no pueda disfrutar⁵, producir o reproducir⁶ la música, incluso puedo decir junto

¹ Epígrafe citada por Hennion, Antoine en *La pasión musical*, España, Paidós, 2002, pág. 15.

² Se hace una distinción entre música y canciones istmeñas para poder separar la música meramente instrumental de la música vocal o con texto.

³ En estos años he impartido lecciones de piano a más de cien personas de manera individual, y aproximadamente a 500 personas en clases grupales de apreciación musical.

⁴ Varios de mis alumnos se han dedicado a la música de forma profesional, otros más la practican como amateurs y otros tantos son ahora grandes melómanos.

⁵ Mediante la escucha pasiva o la escucha activa, que conlleva al baile o simplemente al movimiento cadencioso del cuerpo.

⁶ Ya sea tocando algún instrumento, cantando, tarareando o marcando el ritmo con las palmas o con los pies.

con el etnomusicólogo John Blacking que la música es una conducta humana universal⁷ y que al unísono con el lenguaje y la religión podría considerarse un rasgo humano específico debido a la abundancia en su producción y a su presencia en todas las culturas, esto aunado a que “los procesos esenciales fisiológicos y cognitivos que generan la composición musical bien pueden ser heredados, y por lo tanto presentes en cada ser humano”⁸.

Los postulados de Blacking fueron comprobados hasta cierto punto en una investigación sobre la capacidad humana de crear melodías. El estudio confirma la hipótesis de sus autores Maria Sági e Iván Vitányi, en la que sostienen que "cualquier persona, ya sea músico o no, es capaz de componer el verso musical de una canción, sirviéndose del modelo musical y de las estructuras musicales a su alcance (radio, televisión, canciones, etc.)"⁹. En dicha investigación (en la que intervinieron desde campesinos hasta estudiantes universitarios) se descubrió que "la mayoría de personas compone música durante una o dos horas al día. Canturrean canciones de lo conocido o combinan diversas canciones a su gusto"¹⁰. Igualmente, se afirma que si se tiene en cuenta la música ambiental que oímos a diario, se puede

⁷ De la misma forma, Georg Simmel planteó en sus primeros escritos que “todos somos músicos preexistentiales que interpretamos la música de nuestras sensaciones”, referido por Vernik, Esteban, “Música y Nación en la ópera prima de Georg Simmel”, en *Acta Sociológica*, Número 37, enero-abril del 2003, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. pág.105.

⁸ Blacking, John, *How musical is man?* Seattle y Londres, University of Washington Press, 1973, pág. 7. Citado en Reynoso, Carlos, *Antropología de la Música. De los géneros tribales a la globalización*, Argentina, Editorial SB, 2006. pág. 130.

⁹ Sági Maria y Vitányi Iván. *Experimental Research into Musical Generative Ability*, en *Generative Process in Music*, John A. Sloboda (comp.), Oxford, Clarendon Press, 1988, pág.184. Citado en Storr, Anthony. *La música y la mente .El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, España, Paidós, 2002, pág. 160.

¹⁰ *Ibidem*.

concluir que "la música está presente en la actividad mental de la mayoría de las personas"¹¹.

El resultado de estas investigaciones coincide con un estudio anterior realizado por Philip Tagg en el que expone que "el cerebro del occidental promedio pasa aproximadamente el 25% de su vida registrando, monitoreando y decodificando fenómenos musicales"¹². Tal como lo señala Rafael Figueroa, este hecho podría parecer exagerado, sin embargo, no lo es si pensamos en la cantidad de música que de manera voluntaria o no escuchamos a diario, ya sea en el transporte, el supermercado, la radio, los centros comerciales, los restaurantes, en la televisión, en las oficinas públicas, en los puestos ambulantes o en el cine¹³.

Aunque las premisas anteriores, así como los resultados de las investigaciones puedan considerarse solo de manera parcial¹⁴, podemos asumir que la música es un arte, una práctica social y un medio de comunicación que desde sus orígenes tuvo un desarrollo y un fin comunitario. El arte de Euterpe¹⁵ ha permitido a los hombres de distintas épocas expresar sentimientos, intenciones y concepciones; su escucha evoca lugares, personas, situaciones, además de provocar reacciones físicas y psíquicas. Asimismo, la música ayuda a

¹¹ *Ibíd.*

¹² Tagg, Philip, *Analysing popular music: theory, method and practice*. Popular music 2 (*Theory and Method*), Inglaterra, Cambridge University Press, 1982. Citado en Figueroa, Rafael, *Cumbias borrascosas, un modelo de análisis sociológico, para armar*. Tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM-FCPyS, 2001. pág. 25.

¹³ Como señala Anthony Storr "estamos tan acostumbrados a escuchar música durante una película que un breve período de silencio produce un efecto chocante", en Storr, Anthony, *Op. Cit.*, pág. 47.

¹⁴ Debido a que no se ha hecho un estudio exhaustivo por el cual podamos concluir que todos los seres humanos tienen la capacidad de componer o decodificar la música y que pasan gran parte de su vida relacionados con la actividad musical.

¹⁵ Musa griega de la música. Sobre las musas ver Publio, Ovidio, *La metamorfosis*, Libro V, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979.

formular y expresar identidades individuales y colectivas, siendo al mismo tiempo una forma de crítica social. Así, de entrada, tal como lo plantea Enrico Fubini “La música se nos revela [...] como algo eminentemente social, como un arte [...] provisto de una dimensión social colectiva”¹⁶.

Los anteriores planteamientos pueden hacernos suponer que la sociología como ciencia que pretende entender e interpretar la acción social¹⁷ —en este caso la música— cuenta con numerosos estudios sobre música, sin embargo, la realidad es muy distinta y a la fecha existen escasos trabajos sociológicos de este arte. Hace ya casi setenta años que Elie Siegmeister señalaba lo asombroso que le parecía que se hubiera estudiado tan poco el papel de la música en la sociedad, al decir en su libro *Música y sociedad*:

Es sorprendente el hecho de que, en estas fechas recientes, el lugar de la música dentro de la sociedad y la influencia de los valores sociales en su desarrollo, hayan sido tan poco estudiados. En los últimos años, el análisis social ha arrojado nueva luz sobre el significado y el desarrollo de la literatura y de la pintura, las ciencias y la tecnología, la religión y en casi todos los aspectos de la cultura humana, aunque, en lo tocante a una interpretación de las funciones de la música en la sociedad y su relación con la vida de su tiempo, apenas si ha empezado¹⁸.

En nuestros días esta situación ha cambiado muy poco, puesto que la música ha sido relegada del discurso sociológico, habiendo muy pocos trabajos sobre sociología de la música o sobre música y sociedad, entre los

¹⁶ Fubini, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, España, Alianza Música, 1994, pág. 163.

¹⁷ Ver definición de Weber sobre la sociología en Garduño Guillermo y Silva, Gilberto (comp.), *Antología Teoría Sociológica Clásica. Max Weber*, México, UNAM-FCPyS, 1998, pág. 115.

¹⁸ Siegmeister, Elie, *Música y Sociedad*, Editorial Siglo XXI, México, 1980, pág. 3. [primera edición en inglés, 1938].

que destacan los realizados por Max Weber¹⁹, Georg Simmel²⁰, Theodor Adorno²¹, Alphonse Silberman²², Pierre Bourdieu²³, Antoine Hennion²⁴ y Simon Frith²⁵, por lo que respecta a autores europeos, además de los trabajos de sociólogos latinoamericanos como Ángel G. Quintero²⁶ y Pablo Vila²⁷.

En el caso concreto de México, no existe aún un consenso sobre sociología de la música y es muy poco lo que se sabe de ésta; hecho que se ve reflejado en su ausencia tanto en los planes de estudio de las distintas universidades que imparten la carrera de sociología, como en los contenidos

¹⁹ Ver Weber, Max, “Los fundamentos racionales de la música” en *Economía y sociedad*, Vol. II, México, FCE, 1969. En este apartado, Weber aborda el proceso de *racionalización* que sufrió la música a partir del siglo XVII. Un resumen muy accesible de los planteamientos de Weber sobre la música, se encuentra en el primer capítulo del libro *Salsa, sabor y control* de Ángel Quintero, ver “Del Canto, el Baile...y el Tiempo”, en *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México, Editorial Siglo XXI, 2005 [tercera edición]. Pp. 40-56.

²⁰ Ver Simmel, George. *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*, en *George Simmel Gesamtausgabe*, edición general de Otthein Rammstedt, tomo 1, editado por Klaus Christian Köhnke, Frankfurt, Suhrkamp, 1999, los planteamientos de Simmel sobre música también se ven reflejados en Simmel, George, *Intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísica*, Buenos Aires, Altamira, 2002. Ambas obras son referidas por Esteban Vernik, en Vernik, Esteban, *Op. Cit.*

²¹ El cual realizó diversos escritos y libros que se inscriben dentro de la sociología de la música, entre ellos destacan: *Filosofía de la nueva música*, *Moments musicaux*, *Escritos musicales I y II*, *Impromptus*, así como *Introducción a la sociología de la música*.

²² Silberman, Alphonse, *Estructura social de la música*, Madrid, Taurus, 1962.

²³ Autor que no cuenta con trabajos específicos sobre la música, pero que la aborda como parte de la vida social en su texto *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002.

²⁴ Sociólogo contemporáneo que se ha interesado especialmente por estudiar la sociología de la pasión musical. Ver Hennion, Antoine, *La pasión musical*, España, Paidós, 2002.

²⁵ Frith ha realizado varios trabajos en los que discute sobre el papel de la música en la sociedad, particularmente sobre los usos que tiene la música popular. Al respecto, véase Frith, Simon “Hacia una estética de la música popular”, en Cruces, Francisco (coordinador), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001, Pp. 413-435.

²⁶ Autor de diferentes libros y artículos que se inscriben dentro de la sociología de la música, siendo el más destacado: *Salsa, sabor y control*, *Op. Cit.*

²⁷ Sociólogo argentino que ha trabajado el tema de la identidad que genera la música, específicamente, el papel del tango en la construcción de la identidad. Ver Vila, Pablo, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones, en *Revista Transcultural de Música*, No. 2, 1996, www.sibetrans.com.

de las diversas materias que integran el mapa curricular de la misma. Nuestro país cuenta con un acervo musical rico en géneros, sonoridades y significados, sin embargo, tanto la música popular²⁸, la música tradicional²⁹ y la música culta³⁰, carecen de estudios sociológicos, es cierto que existe una amplia bibliografía sobre distintos géneros musicales mestizos como el *son*, el *corrido*, el *jarabe*, el *huapango* o la *canción romántica*, sin embargo, estos trabajos son de carácter antropológico, histórico y musicológico, exceptuando el trabajo elaborado por Lourdes Turrent *La Conquista Musical de México*³¹, el cual puede considerarse el único trabajo editado sobre música realizado por una socióloga mexicana³².

En este sentido, la música indígena³³ ha corrido la misma suerte, siendo marginada del discurso sociológico y estudiada sólo desde el punto de vista folklórico, etnomusicológico y antropológico³⁴. La preocupación de

²⁸ Este término es muy ambiguo, y sobre el profundizaré en la *Obertura*, por el momento, la música popular se entenderá como aquella que recibe tal denominación por la popularidad que le posibilitan los medios masivos de comunicación, además de estar ligada generalmente a tradiciones populares, como es el caso de la cumbia o de la salsa. Cfr. Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Argentina, Paidós, 2004, pág. 29. También podemos llamarla música comercial para diferenciarla de la música popular que es nombrada así por ser del pueblo o de dominio popular.

²⁹ Cuya principal característica es ser transmitida principalmente por tradición oral.

³⁰ “Música culta” o “música clásica”, es el nombre (impreciso) con que se ha designado a la música académica, es decir, cuyos compositores e intérpretes tienen una formación musical escolar. Dentro de esta música se han desarrollado formas musicales como los conciertos, el lied, la ópera, los oratorios y las sonatas, entre otros.

³¹ Turrent, Lourdes. *La Conquista Musical de México*, FCE, México, 1996. Este libro, —que tuvo su origen en una tesis de licenciatura en sociología— aborda la música prehispánica de los aztecas y los embates que sufrió tras la llegada de los españoles.

³² También podemos hacer mención de la tesis de Maestría en Estudios Políticos y Sociales de Rubio, Margarita, *El campo de la música en México, primeras aproximaciones*, UNAM, México, 2004.

³³ Considerada como música tradicional.

³⁴ Aunque también desde estas perspectivas es poco lo que se ha investigado y publicado, por lo que podemos decir que gran parte del acervo musical de los grupos indígenas mexicanos continúa inexplorado.

diversos estudiosos en estos campos –como Vicente T. Mendoza, Rubén Campos o Robert Stevenson– por preservar las manifestaciones musicales indígenas, los llevaron a realizar una serie de grabaciones *in situ* de un gran valor histórico³⁵, que salieron al mercado posteriormente a través de una serie de cassettes y Cd´s, gracias a los cuales podemos escuchar música de los indígenas seris, yaquis y mayos del norte del país, de los huicholes, los purepechas, los otomíes, los náhuatl, huaves, coras, mazatecos, mixes, tzotziles, tzetzales y también de los zapotecos, entre otros.

Por otro lado, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS), la música ha sido abordada especialmente en las tesis de los comunicólogos³⁶, quienes la han considerado desde diferentes perspectivas, como estructura discursiva (Higuera, 1983), (Pérez Dávila, 1988), (García Villegas, 2001); como oferta mediática (Chávez Posadas, 1993), (Cruz Cebreros, 2002) y como factor ideologizante (Sandoval Peralta, 1995), (Valdez García, 1997)³⁷. No obstante, las tesis que plantean la música sociológicamente son escasas, pudiendo citar solamente las de Lourdes Turrent (1991), Rafael Figueroa (2001), Jorge García Ledesma (2004) y Margarita Muñoz Rubio (2004).

³⁵ Siendo apoyados por Institutos como el Nacional de Antropología e Historia o el Instituto Nacional Indigenista (hoy Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas)

³⁶ Cabe mencionar que también en la Facultad de Filosofía y Letras se han escrito distintas tesis sobre música, de ellas podemos destacar las que discuten la filosofía de la música como las de José Luis Curiel (1945) y Carlos García (2006), las que abordan la música mexicana de la época colonial, Raúl Torres Medina (1997), María Isabel Rojas (2006), además de otras que plantean la relación de la música con la construcción de la identidad, en esta categoría se encuentran los trabajos de Roberto Campos Velázquez (2003) y la notable tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos realizada por Juan Rogelio Ramírez (2005), ver referencia completa en la bibliografía.

³⁷ La información anterior fue compilada por el comunicólogo Benjamín Muratalla, ver Muratalla, Benjamín, *La chilena de la costa chica como representación simbólica de procesos*, tesis de maestría en comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas, UNAM, 2005, Pp. 12 y 13.

Es esta ausencia en la investigación sociológica sobre la música en México la que me impulsó a realizar un estudio sobre la música tradicional que me permitiera abordar la relación *dialógica*³⁸ entre música y sociedad.

Asimismo, mis estudios musicológicos me han posibilitado reflexionar sobre el estrecho vínculo que existe entre las manifestaciones musicales y su contexto social, es decir, la música es mucho más que un conjunto de notas plasmadas en una partitura, ya que responde a necesidades sociales, poseyendo características “extramusicales”³⁹ que la definen. Es por las razones anteriores que como estudiosa de la música y de la sociología, resulta de mi mayor interés unir estas dos disciplinas a través de la sociología de la música.

Por otra parte, tengo una fuerte inclinación hacia el estudio de la música tradicional debido a la estrecha relación que encuentro entre esta música y la identidad, creo junto con Simha Arom que los miembros de una colectividad confirman su identidad común en la música, pues esta es un acto de construcción intencional⁴⁰ y que por ello “cada grupo social posee una música, al menos, a la que considera como propia”⁴¹. Asimismo, considero que la música tradicional es una música propositiva y dinámica que contribuye a trascender las costumbres y tradiciones de sus pueblos, a

³⁸ Entendida como diálogo de ida y vuelta, como penetración mutua.

³⁹ Con este término me refiero a las características de la música que están fuera de sus elementos característicos: ritmo, melodía y armonía, es decir, lo que no se expresa en sonidos o silencios, como el contexto social, la ideología del compositor, la significación de la música para sus oyentes, entre otros.

⁴⁰ Arom, Simha, “Prolegomena to a biomusicology”, en Wallin, Merker y Brown (compiladores), *The origins of music*, The MIT Press, Cambridge, 2000. Citado en Reynoso, Carlos, *Op. Cit.*, pág. 61.

⁴¹ Nettl, Bruno, “An ethnomusicologist contemplates universals in musical sound and musical culture”. En Wallin, Merker y Brown (compiladores), *The origins of music*, Cambridge, The MIT Press, 2000. Citado en Reynoso, Carlos. *Op. Cit.*, pág. 69.

contracorriente de lo que sucede con la música comercial actual, mucha de la cual exalta la violencia, el hedonismo y el consumo extremo.

El presente estudio sociológico sobre la música tradicional se desarrolla en la parte zapoteca del Istmo de Tehuantepec⁴², región donde gran parte de los trabajos que se han realizado hasta la fecha son meramente descriptivos de los usos y costumbres de sus comunidades⁴³ y en los cuales la explicación de la música se centra de manera particular en las *velas*⁴⁴.

Mi interés por Oaxaca tuvo su origen en mi trabajo como misionera durante cinco años en la sierra norte, la convivencia con comunidades zapotecas me acercó definitivamente a la cultura indígena. Mi encuentro con Oaxaca fue muy revelador, al ser un estado con una enorme riqueza cultural (que procede en gran medida del conjunto de etnias indígenas que cohabitan en él), desde entonces ha ejercido sobre mi una especie de seducción, lo que explica que mi estudio sociológico sobre la música se desarrolle en este estado. De 1999 al año 2004, realicé distintas estancias en Oaxaca, las cuales favorecieron un mayor acercamiento a lo zapoteco.

Dentro de la gran diversidad musical existente en Oaxaca, elegí la zona del Istmo de Tehuantepec por ser una región caracterizada desde hace largo tiempo por su vitalidad cultural, misma que se ve reflejada de manera

⁴² Al sur de Oaxaca, en los municipios más representativos de los distritos de Juchitán y Tehuantepec. Ver Anexo 1.1.

⁴³ Este es el caso del libro *“El Folklore musical del Istmo de Tehuantepec”* del Doctor Alberto Cagíjas, ver, Cagíjas, Alberto, *El Folklore Musical del Istmo de Tehuantepec*, México, Imprenta Manuel León Sánchez, 1961.

⁴⁴ Fiestas tradicionales istmeñas.

particular en la música⁴⁵. Además, considero —a partir de la investigación documental y del trabajo de campo realizado en esa zona y fuera de ella⁴⁶— que la música del istmo zapoteco es un elemento substancial que posibilita el mantenimiento de la *identidad comunitaria*, así como un *sentido ajeno* a los discursos homogenizadores como la globalización.

De acuerdo a los planteamientos anteriores, la presente investigación se divide en tres grandes secciones nombradas con formas musicales, de las cuales, la *Obertura*⁴⁷, titulada “La música como experiencia social” se divide a su vez en dos partes, en la primera de ellas, “La relación dialógica música y sociedad a través de la historia” planteo a la música como un elemento inseparable de la vida social del hombre, entendiéndola como una experiencia social que a través de la historia ha transformado y mantenido sus usos y funciones, exponiendo la relación de la música con la sociedad desde la prehistoria hasta nuestros días. Dada la complejidad del fenómeno musical, en esta sección se recupera y discute información procedente de diversos campos de la investigación: la historia, la filosofía, la psicología, la estética, la musicología y por supuesto la sociología. La finalidad es proporcionar al lector los elementos necesarios para la comprensión de la relación dialógica que existe entre música-sociedad, lo que a su vez servirá como preludeo al estudio de la música en la sociedad istmeña, tema central de esta tesis.

⁴⁵ Mi participación en las velas, el paseo del estandarte, la lavada de olla, la regada de fruta, la calenda y el cambio de mayordomía—costumbres istmeñas que son explicadas en la *Sonata A* de la presente tesis— me permitieron constatar la importancia de la música istmeña en la vida social.

⁴⁶ El trabajo de campo en la zona del Istmo se realizó en el mes de agosto de los años 2004 y 2005, mientras que el trabajo con migrantes zapotecos de la ciudad de México tuvo lugar en mayo y junio del 2006 y en marzo y junio del 2007. Los instrumentos utilizados fueron la entrevista y la entrevista a profundidad. Ver el guión de entrevista y entrevista a profundidad en Anexo 1.4.

⁴⁷ Ver Anexo 1.2 de terminología musical.

La segunda parte de la *Obertura* lleva por título “Música y sociedad en México”, aquí se continuará exponiendo este diálogo de la música con la sociedad, pero explicando específicamente los usos y funciones sociales que la música ha tenido en nuestro país desde la época prehispánica hasta nuestros días. Para el desarrollo de esta sección retomó lo expuesto por la socióloga Lourdes Turrent sobre “la conquista musical de México”, de manera particular en lo concerniente a la vida musical prehispánica y los primeros años de la vida colonial. Respecto al período virreinal, he puesto especial atención a la música perseguida por el tribunal del Santo Oficio, por lo que recuperé escritos de distintos investigadores (musicólogos e historiadores) que se han dedicado al estudio de este tema. En lo referente al período de la Independencia y la época moderna, la información proviene sobre todo de musicólogos mexicanos como Gabriel Saldívar y Guillermo Orta Velásquez.

Por su parte, la *Sonata A* “La música como identidad en la sociedad istmeña”, nos lleva al estudio sociológico de este tema, para lo cual, primero ubico geográficamente la zona zapoteca del Istmo de Tehuantepec, hablo de su historia y de los grupos indígenas que cohabitan con los zapotecos, para después plantear —en la segunda parte de la *Sonata*— el tema de la música istmeña como identidad, exponiendo en principio la noción de identidad⁴⁸ y explicando posteriormente la manera en que esta identidad comunitaria se contrapone al individualismo derivado de la modernidad. En el apartado “La música en la vida cotidiana”, expongo las formas en que la música istmeña está presente en la vida cotidiana de los zapotecos istmeños, reflexionando también sobre la participación de la música en la *socialización*. Además, en “El mantenimiento de las tradiciones y la transmisión de costumbres. Los

⁴⁸ La cual proviene de Gilberto Giménez, ver Giménez, Gilberto, *La moda de las identidades. Identidades y conflictos étnicos en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 1999.

sones istmeños” expongo lo relativo a los *sones*⁴⁹: su origen, adaptación al medio istmeño y su importancia social, ya que, a través de sus letras y uso específico se transmiten tradiciones y costumbres istmeñas; en esta sección profundizo sobre la *Sandunga*, al ser esta el himno del Istmo oaxaqueño. La explicación de los *sones* no podría estar completa sin hablar del espacio donde estos cobran una gran relevancia, es decir, en las velas, por ello en “La música istmeña en las velas” hablo de estas fiestas istmeñas y la presencia indispensable de los *sones*, pues éstos marcan el ritmo de la celebración. Asimismo, en la *Sonata A* presento algunos de los datos arrojados por el trabajo de campo, relacionados con la música y la vida cotidiana de los zapotecos istmeños.

Finalmente, en la *Sonata B* “La música como sentido ajeno” explicaré la música istmeña como un *sentido otro* que —de acuerdo a los planteamientos de Emma León⁵⁰— es una referencia de sentido distinta a la realidad cultural hegemónica dictada desde los ámbitos mundiales de poder. La música istmeña brinda a los zapotecos istmeños referencias de sentido alternas a las propuestas por los discursos homogeneizantes derivados de la globalización, por lo que en el apartado de “La música istmeña frente al discurso musical de la globalización” se hablará de distintos géneros de la música que la globalización ha difundido (pop, rock, World Music) para realizar una comparación —sobre todo en el contenido de sus letras— con la música istmeña, aquí se exponen y analizan letras de canciones de artistas de moda, nacionales e internacionales. Puesto que entiendo a la música istmeña como un *sentido ajeno*, hablaré también del papel que juega esta música entre los migrantes zapotecos, considerándola como un puente

⁴⁹ Género musical de mayor trascendencia en el Istmo zapoteco.

⁵⁰ Ver, León, Emma, *Sentido ajeno. Competencias ontológicas y otredad*, España, Antrophos, 2005.

vinculatorio entre éstos y su comunidad de origen, en el apartado “La música istmeña frente a la migración” expongo distintas letras de canciones istmeñas que hablan de la añoranza por el pueblo natal y de la experiencia de la migración, además, relato la experiencia de varios de los entrevistados en relación a su apreciación de la música istmeña fuera de su tierra. Conjuntamente, planteo a la música como un recuerdo que coadyuva en la construcción de la *memoria colectiva* de los migrantes. Para concluir, reflexiono acerca de lo que sucede actualmente con la música istmeña, la cual ha trascendido fronteras gracias a la difusión de un grupo de mujeres istmeñas o ligadas al Istmo, entre las que se encuentran: Susana Harp, Claudia Martínez, Natalia Toledo, Margarita Chacón y Martha Toledo. Actualmente, la música istmeña presenta nuevas formas, incluso los sones se han adaptado a instrumentos modernos, por lo que analizo este tema en ¿Hacia dónde va la música istmeña?, apartado con el que concluyo —sólo de momento— mis planteamientos sobre la música istmeña, tema que me apasiona y me sigue conduciendo cada vez más por caminos insospechados.

Esta investigación pretende acercar al lector a la música desde una perspectiva social, además de mostrarle una pequeña parte —aunque muy representativa— del rico acervo musical de México, invitándolo a conocer el repertorio musical istmeño, en el que seguramente encontrará la forma de expresar una extensa gama de sentimientos y concepciones del mundo.

Vayamos, pues *allegro ma non troppo*⁵¹ a conocer la música istmeña.

⁵¹ Esta es una expresión de carácter en la música, usada para pedir un tiempo alegre pero no tanto, es decir vayamos rápidamente pero sin agitarnos.

Obertura¹

La música como experiencia social.

Andante, La relación dialógica música-sociedad a través de la historia.

A través de la historia, la *música* ha sido un elemento intrínseco de la sociedad, permitiendo a los hombres de distintas épocas expresar su percepción del mundo social mediante los sonidos. Música y sociedad están estrechamente relacionadas, siendo la música *constituyente* y *constitutora* de la sociedad; constituyente porque es un elemento de la misma y constitutora porque incide en la conformación del imaginario social² al expresar una *concepción del mundo*.

“La música es un elemento presente en todas las culturas descubiertas hasta ahora”³, por lo que la relación música-sociedad ha existido desde tiempos muy remotos, así lo expresa Darwin en sus escritos:

Sea o no que los progenitores semi-humanos del hombre poseyeran [...] la capacidad de producir y sin duda de apreciar notas musicales, tenemos toda razón para creer que el hombre poseyó estas facultades en un período muy remoto, pues el *canto* y la *música* son artes extremadamente antiguos.⁴

¹ La *Obertura* que nombra esta primera sección de la tesis es una obertura francesa (ver Anexo 1.2), la cual servía de introducción a la ópera, así como este apartado nos introducirá a la relación música-sociedad. Este tipo de obertura se divide en dos partes: *Andante* y *Allegro*, al igual que esta sección. El *Andante* de nuestra obertura corresponde a “La relación dialógica música-sociedad a través de la historia” y el *Allegro* a “Música y sociedad en México”.

² La conformación del imaginario social se da particularmente a través de la letra o texto presente en la música vocal. La letra de las canciones expresa modos de ser en el mundo, percepciones y críticas de lo social, al tiempo que refleja la manera en que nos pensamos y pensamos a los otros. Cabe señalar que también la música meramente instrumental, (como la música nacionalista o la música religiosa) coadyuva a la formación del imaginario colectivo.

³ Storr, Anthony, *Op. Cit.*, pág. 18.

⁴ Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Londres, Muray, 1871, pág. 878. Citado en Reynoso, Carlos, *Op. Cit.*, pág. 21. Subrayado mío.

Además de las observaciones de Darwin, otras ciencias como la arqueología apoyan la afirmación anterior, pues el instrumento musical más antiguo descubierto por esta disciplina es una *flauta* del paleolítico medio esloveno, cuya antigüedad se remonta a unos 44,000 años⁵. Lo anterior nos permite plantear que desde la prehistoria la música (instrumental y vocal) estuvo presente en la vida del hombre.

Contrario al planteamiento de Pierre Bourdieu en el que expone que “la música no dice nada y no tiene nada que decir”⁶, la historia de la música se revela como un importante indicador del mundo social. Si bien es cierto que la música puramente instrumental no contiene en sí misma un mensaje unívoco, y por tanto “no dice nada” textualmente, las formas musicales (vocales e instrumentales) entendidas desde su contexto tienen mucho que comunicarnos sobre la sociedad, podría incluso afirmar —basándome en mi investigación y práctica de la música— que ésta es una fuente muy significativa de conocimiento sobre lo social.⁷

La importancia de la música en el estudio de la vida social es bien expresada por el etnomusicólogo John Blacking al decir:

La música no es, por lo tanto, un condimento opcional que sólo puede afrontarse cuando hay excedentes económicos; es uno de los fundamentos esenciales de la sociedad humana (...) [E]l estudio del cambio musical es de vital importancia para el futuro de los individuos y las sociedades porque puede revelar no sólo de qué

⁵ Ver, Reynoso, Carlos, *Op.Cit.*, pág. 26.

⁶ Bourdieu señala que “La música es el arte ‘puro’ por excelencia, la música no dice nada y no tiene nada que decir; al no tener nunca una función expresiva, contrasta con el teatro que, incluso en sus formas más depuradas, sigue siendo portador de un mensaje social”, en Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002, pág. 16.

⁷ Fuente que ha sido poco explorada.

manera la gente cambia su música, sino cómo, a través del medio musical, la gente puede cambiarse a sí misma de maneras inesperadas (...)⁸.

Esta aseveración da cuenta de la relación dialógica música-sociedad, al permitir concebir la música como una *práctica social* por excelencia que ha cumplido múltiples usos y funciones desde sus orígenes, de los cuales algunos se han preservado hasta nuestros días, mientras otros se han ido transformado.

El concepto de uso y función musical aquí utilizado se retoma de lo expuesto por Alan Merriam, quien define los usos de la música de la siguiente manera: “Cuando hablamos de los usos de la música, nos referimos a las formas en que la música se emplea en la sociedad humana, a la práctica habitual o al ejercicio de costumbre de la música”⁹, mientras que la función es concebida como “la efectividad específica de la música en tanto ella satisface los requerimientos de la situación, o en tanto responde a un propósito objetivamente definido”¹⁰. Esta distinción me permite desmarcarme de la escuela funcionalista —a la que se suele remitirse cuando se habla de función social— y al mismo tiempo, abarcar de manera más amplia lo referente a la música y la vida social¹¹. Sin embargo, para los fines de esta tesis, las nociones de uso y función de Merriam serán utilizadas indistintamente. Una vez aclarado lo anterior, daré inicio a la reflexión

⁸ Blacking, John, *Affect, intellect and the arts (graduation adress)*, Totnes, Dagninton College. Pp. 21-23. Citado en Reynoso, Carlos, *Op. Cit.*, pág. 138.

⁹ Merriam, Alan, *The anthropology of music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964. pág. 210. Citado en Reynoso Carlos. *Op. Cit.*, pág. 118.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ De acuerdo con esta perspectiva las funciones de la música se expresan en usos, según Merriam “La música se *usa* en ciertas situaciones y se convierte en parte de ellas, pero esto puede o no tener una función”, Citado en, Ramírez, Juan Rogelio, *Identidades sociomusicales en la ciudad de México. El caso del high energy music*, tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, México, UNAM-FFyL, 2005.

música-sociedad, para lo cual me remontaré hasta las sociedades primitivas y tradicionales¹².

Hoy en día nos resulta difícil imaginar que la música formaba parte de la vida de los primeros hombres, ya que ésta es un *arte temporal*¹³ y por tanto requiere de mediaciones para ser producida, tales como un instrumento musical y un intérprete, los cuales existieron en el período prehistórico, según consta por los instrumentos descubiertos en distintas civilizaciones antiguas y por las pinturas de hombres ejecutándolos o bailando, sin embargo, sólo la notación musical desarrollada a partir de la Edad Media¹⁴ hizo posible la conservación de la música que los hombres ejecutaban, es por ello que prácticamente no existe información sobre la música prehistórica y que la atención en el arte primitivo se ha centrado en la pintura.

Tal como plantea Anthony Storr "la música o los sonidos musicales de algún tipo están tan presentes en la vida humana que, con seguridad, jugaron un papel en la prehistoria más importante del que pueda determinarse jamás"¹⁵. Conocer la presencia de la música desde la época prehistórica nos lleva a entender que su evolución ha acompañado el desarrollo de las sociedades.

¹² Entendidas en los términos de Emile Durkheim, en donde la conciencia individual y la conciencia colectiva es la misma, ver Durkheim, Emile, *La división del trabajo social*, traducción de Carlos G. Posada, Madrid, Akal, 1995, pág. 152.

¹³ Es un arte temporal porque sus formas existen en el tiempo, requiere una duración para su desarrollo y conclusión, a diferencia de la pintura o escultura que son artes espaciales, permaneciendo estáticas después de ser creadas.

¹⁴ Los primeros documentos musicales escritos datan de los siglos VIII y IX. Ver Cattin, Giulio, *Historia de la música. El Medioevo* (primera parte), Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, pág. XVII.

¹⁵ Storr, Anthony, *Op. Cit.*, pág. 17.

Desde sus orígenes, la música ha sido ante todo una *actividad grupal* con una finalidad comunitaria, tal es el caso de la música para rituales religiosos o la música bélica (cantos de guerra). En las primeras sociedades, la música era un factor omnipresente, formando parte esencial de los actos públicos importantes, mágicos, rituales, ceremoniales y de trabajo¹⁶, además de estar estrechamente unida a la danza y el canto, de acuerdo con el sociobiólogo E.O. Wilson, en las culturas primitivas "el canto y la danza sirven para agrupar a las personas y para controlar sus emociones"¹⁷.

Con el paso del tiempo, aunque algunas funciones y usos de la música originados en tiempos primitivos se conservaron, como es el caso de la música ceremonial, la medicinal¹⁸ o la música para arrullar (canciones de cuna), otras se fueron transformando en correspondencia con las necesidades objetivas de la sociedad.

Avanzando en la historia, llegamos hasta la Antigua Grecia (considerada cuna de la civilización occidental) en donde la música era un elemento tan omnipresente como importante, estando presente en las fiestas domésticas, banquetes, rituales religiosos e incluso en los concursos atléticos, pues estos incluían la celebración de concursos musicales¹⁹, por lo anterior podemos decir que la música estaba "ligada en la trama de la vida emocional, intelectual y social de los griegos"²⁰.

Para los helenos, el estudio del canto y la lira junto con las matemáticas, la retórica y la gimnasia era parte fundamental en la educación

¹⁶ Ver Siegmeister, Elie, *Música y Sociedad*, México, Editorial Siglo XXI, 1980, pág 3.

¹⁷ Citado en Storr, Anthony, *Op. Cit.*, pág.40.

¹⁸ Ahora bajo el nombre de musicoterapia.

¹⁹ Storr, Anthony, *Op.Cit.*, Pp. 32 y 33.

²⁰ Fleming, William, *Arte, Música e Ideas*, México, Mc Graw-Hill, 1989, pág.31.

de los niños. En esta civilización, la música fue considerada un fenómeno ético-estético-psicológico, por lo que diferentes filósofos como Platón y Aristóteles debatieron acerca de su relevancia, planteándola desde diferentes perspectivas.

Los griegos de la época de Platón opinaban que cierto tipo de música, era un instrumento educativo que podía transformar la personalidad de los que la estudiaban, induciéndolos a alcanzar la armonía y el orden interior. En *La República*, Platón habla de este tema, exponiendo que la música permitía a los jóvenes adquirir las cualidades del bien y de lo bello, según se lee en el siguiente fragmento de la citada obra:

La música, es así, Glaucón, proseguí, educación soberana. Y lo es en razón de que el ritmo y la armonía se insinúan más que otra cosa, hasta el fondo del alma de la cual se apoderan como máximo vigor y la tornan bella, por la belleza que lleva consigo, siempre que esta educación haya sido dada como conviene, porque si no, produce el efecto contrario²¹.

Y continúa diciendo en otro pasaje:

Afirmo, por tanto Glaucón, que la formación musical es un elemento más poderoso que cualquier otro porque el ritmo y la armonía, encuentran lugar en los internos lugares del alma, donde pueden imprimirse. Así transmite gracia y dignifica el alma de aquel que este educado como es debido o hacen desgraciada el alma de aquel que no éste educado como es debido²².

Por los textos anteriores, podemos decir que la música era considerada una herramienta muy poderosa para la regulación de las emociones de los jóvenes, podía inclinar a estos hacia la virtud pero también hacia el vicio sino era usada correctamente. El poder concebido a la música se extendía hasta

²¹ Platón, *La República*, México, UNAM, 1971, pág. 95.

²² Platón, *La República*, Madrid, Alianza, 1998. Citado en Storr, Anthony, *Op. Cit.*, pág.66.

los aspectos del Estado, Sócrates consideraba —según lo escrito por Platón— que la música no debía cambiar pues sus cambios resultaban un peligro para el Estado:

[...] Es necesario que la música y la gimnasia se conserven en su forma original: no debe realizarse innovación alguna [...], pues cualquier innovación esta llena de peligros para todo el Estado, por ello debe prohibirse. Así me lo ha manifestado Damon y yo confío en sus palabras. Damon afirma que cuando los modos de la música cambian, las leyes fundamentales del Estado siempre cambian con ella.²³

Esto significa que para los griegos, el uso de distintos modos en la música exaltaba sentimientos y transmitía mensajes, los cuales eran capaces incluso de transformar las leyes del Estado. Por otra parte, no debemos olvidar que en la antigua Grecia la poesía y la música eran inseparables, por ello el uso de ciertos modos resaltaba aun más lo expresado por la poesía; entendida así la, música decía muchas cosas a la sociedad griega.

La tradición musical greco-romana se vio interrumpida a causa de la superposición de un nuevo universo cultural, el *cristianismo*, por lo que la música comenzó a crearse en función de los ritos cristianos²⁴, sirviendo como un elemento vinculatorio entre las primeras comunidades.

El hecho de que la música fuera utilizada en la construcción de los ritos cristianos se debió a la herencia oriental del cristianismo, pues la música es una constante en la alabanza judaica²⁵, sin embargo, la

²³ *Ibidem*. Pp. 67-68.

²⁴ Ver Cattin, Giulio, *Op. Cit.*, Pág. XVII.

²⁵ Así lo demuestran distintos pasajes del Antiguo Testamento como los *Salmos 9, 11, 66, 87, 96, 98*. Para mayor referencia cito algunos fragmentos del salmo 98: “*Cantad a Yahvéh un cántico nuevo porque a hecho maravillas; su diestra nos ha salvado y su santo brazo*” [...]“*Cantad salmos a Yahvé con arpa; con arpa y voz de cántico*” “*Aclamad con trompetas y sonidos de bocina delante del rey Yahvé*”. Subrayado mío

explicación va más allá, como hemos visto, desde la época primitiva la música era utilizada en los actos religiosos y ceremoniales, ya que ésta provoca “el efecto de intensificar y subrayar el sentimiento que evoca un acontecimiento en especial”²⁶, coordinando los sentimientos de un grupo de personas, en este caso los de la comunidad religiosa²⁷; la música provoca respuestas similares simultáneas en diversas personas, induciendo a la reunión de un grupo y creando sensación de unidad, misma que es independiente a la forma en que la música es apreciada por cada oyente²⁸.

Volviendo a la música cristiana, debemos decir que hacia el año 313 d.C, el cristianismo se constituyó en la religión oficial del Imperio Romano, por lo que pudo extender su fe junto con sus ritos a distintas latitudes. La nueva religión intentó demarcarse de la cultura greco-romana en diferentes ámbitos, en materia musical, la primera diferencia que se impuso fue la prohibición de utilizar instrumentos durante la liturgia, así lo expresa un pasaje de las *Questiones et responsiones ad Orthodoxos*, redactadas hacia el año 370:

Si bien los cánticos han sido inventados por los gentiles para la tentación, se les ha permitido conservarlos a causa de su pueril estado espiritual: pero aquellos que han recibido la gracia ¿por qué tienen en sus iglesias cantos semejantes a los de esas gentes pueriles? Pues lo propio del estado infantil no es cantar en sí, sino cantar con acompañamiento de instrumentos sin alma, y el danzar y el patear. Por eso se han abolido en las iglesias los cantos con acompañamiento de instrumentos, y otros añadidos pueriles y se ha conservado sólo el canto puro. Pues la canción despierta el alma a un ardiente anhelo, después del cual, lo que en la canción está expresado dulcifica las crecientes pasiones de la carne.²⁹

²⁶ Storr, Anthony, *Op. Cit.*, pág. 45.

²⁷ Los sentimientos que las comunidades religiosas buscan provocar en sus devotos a través de la música son: respeto, solemnidad e incluso éxtasis.

²⁸ Ver, Storr, Anthony, *Op. Cit.*, pág. 45.

²⁹ Blaukopf, Kart, *Sociología de la música*, Madrid, Real Musical- España, 1988, pág. 11.

Mediante esta prohibición podemos observar que la música fue utilizada por la Iglesia como una forma de vigilancia y catequización de los pueblos que habían sido incorporados a su poder; al ordenar el uso exclusivo del “canto puro”, esta institución tuvo pleno control sobre los textos que se cantaba en los templos, en los cuales sólo se difundían y defendían las verdades de la fe católica.

Con el paso de los siglos, el poder alcanzado por la Iglesia —ahora denominada católica (universal)— la llevó a erigirse durante el amplio período que abarca la Edad Media³⁰ como el centro de la organización de la sociedad³¹ y es en esta sociedad medieval donde podemos diferenciar dos tipos de música: la música religiosa y la profana.

En cuanto a la música religiosa, debemos señalar que el axioma fundamental de la estética cristiana consideraba que la música era un arte sirviente, y por ello había de servir exclusivamente a los intereses de la Iglesia³². La escucha y la práctica de la música dentro de la liturgia por parte de los fieles comenzó a ser una cuestión complicada para la iglesia, pues, si por un lado ésta reconocía el enorme beneficio de la presencia de la música en las misas (debido a los efectos que anteriormente describimos), por otra parte, los religiosos se preguntaban si la música no distraía a los laicos de la esencia de la celebración y si éstos no asistían al templo sólo por escuchar música y participar de ella; tales preocupaciones son muy bien expresadas en dos pasajes de las *Confesiones* de San Agustín:

³⁰ Época que comprende del siglo V al siglo XV.

³¹ Blaukopf, Kurt, *Op. Cit.*, pág. 11.

³² Ver, Hermann, Abert, *La concepción musical de la Edad Media y sus fundamentos*, Halle, 1905, pág. 125. Citado en Blaukopf, Kurt. *Op. Cit.*, pág.11.

Siento que nuestros corazones son instigados a una devoción más ferviente si las palabras son cantadas y menos movilizados si las palabras son sólo pronunciadas; que todos nuestros temperamentos tienen una capacidad específica que les es propia y a la cual corresponden determinadas melodías en canción y voz. Esta relación secreta es la que nos afecta. Pero, sin embargo, me siento sobrecogido por el placer de los sentidos.³³

San Agustín reconoce que la palabra pronunciada es distinta a la cantada; el canto induce a la devoción, no obstante, le angustia el placer que la música en forma de canto puede producir, al decir:

Así me debatía entre el peligro que subyace en la gratificación de los sentidos y los beneficios que, tal como sabía, podían derivarse de los cánticos. Sin comprometerme con una opinión irrevocable, me siento obligado a aprobar la costumbre de cantar en la iglesia, puesto que, al regalar los oídos, las almas más débiles pueden sentir devoción. Pese a ello, en los momentos en que el cántico me parece más conmovedor que la verdad que transmite, incurro en un pecado grave y, en esas ocasiones, preferiría no escuchar al cantante.³⁴

La lectura de estos pasajes nos indica que los padres de la Iglesia como San Agustín, prefirieron conservar el canto dentro del culto pese al desconcierto que la complejidad de la música les provocaba, esto se debió a que como hemos visto, la música en forma de canto era una excelente herramienta dentro de la liturgia, al provocar sentimientos de devoción y sentidos de pertenencia en los creyentes.

Aunque la Iglesia ejercía una enorme influencia en todos los aspectos de la vida medieval, no se le puede responsabilizar por completo de la actividad musical, por lo que —como dijimos precedentemente— durante este

³³ San Agustín, *Confesiones*. 10.49, citado en Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996, pág. 93.

³⁴ San Agustín, *Confessions*, libro 10. Harmondsworth, Penguin, 1961, pág. 239. Citado en Storr, Anthony, *Op. Cit.*, pág. 43.

período también se desarrolló la *música secular*, dentro de la cual se encuentra por un lado la música distinguida de los señores feudales³⁵ que era cultivada por los trovadores³⁶, troveros³⁷ y minnestigers³⁸ y por otro, la música del pueblo³⁹ (ejecutada por juglares y ministriles⁴⁰) que como en los tiempos primitivos seguía acompañando a los hombres en distintas actividades cotidianas, especialmente en el trabajo, así lo menciona en el siglo V el arzobispo de Constantinopla Juan Crisóstomo, al decir en su *Exposición del salmo XLI* lo siguiente:

El poder ligado a la música de endulzar el espíritu se extiende a otros usos aparte del religioso: hombres y mujeres, agricultores y marineros, procuran aliviar la fatiga que les produce su trabajo con un canto, ya que el espíritu soporta más fácilmente las asperezas y dificultades si escucha una melodía o un canto.⁴¹

Este texto de la alta Edad Media nos permite observar que había una conciencia de los usos y funciones que la música tenía además de acompañar los servicios religiosos, en este caso se reconoce el alivio que representa la música ante las fatigas del trabajo.

³⁵ Los cuales la empleaban como señal de prestigio social.

³⁶ Músicos-poetas de los siglos XII y XIII del sur de Francia, pertenecientes generalmente a las clases dominantes. Su nombre en provenzal era *Trobador*.

³⁷ Músicos poetas del norte de Francia, surgieron a finales del siglo XII imitando el movimiento iniciado por los trovadores provenzales. Randel, Michael, *Diccionario Harvard de la música*, México, Editorial Diana, 1995, pág. 511.

³⁸ Nombre con el que se conocieron los poetas-músicos alemanes. Ver Giulio, Cattin, *Op.Cit.*, pág. 141.

³⁹ La música popular (del pueblo) se desarrolló ampliamente durante la Edad Media, especialmente en los siglos IX y X, esto a pesar de las prohibiciones eclesiásticas que la declaraban como obra del demonio; dichas interdicciones nos demuestran que el uso de la música por parte del pueblo era temido por la Iglesia, pues en los diversos cantos populares las personas tenían la posibilidad de criticar las rígidas formas establecidas por la Iglesia católica.

⁴⁰ Músicos instrumentistas empleados en las casas feudales.

⁴¹ Protréptico a los Griegos, Texto de San Clemente de Alejandría. Citado en Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, España, Alianza Editorial, 2002, pág. 84.

Prosiguiendo con lo relativo a la a la música secular, hay que decir que a través de ella los hombres medievales pudieron expresar su percepción del amor, del trabajo, de las batallas (cantares de gesta), de las relaciones sociales y de la vida cotidiana, entre otros temas; además este arte fue utilizada como medio de crítica a la codicia, corrupción y abusos que ejercía la Iglesia⁴², así como a los vicios de los barones feudales⁴³, hecho que denota que desde hace siglos la música además de ser usada por el poder dominante (en este caso la Iglesia) ha servido como un elemento de oposición a éste mismo.

Posteriormente, la cooperación entre las autoridades reales y la gran burguesía frente a los barones feudales, trajo como consecuencia la consolidación del Estado-Nación y la monarquía absoluta y con esto la creciente influencia desde el siglo XIV de las capillas principescas y reales⁴⁴ en el desarrollo de las formas musicales, lo cual nos revela el impacto de la función social de la música sobre estas formas, mismas que comenzaron a transformarse para ser escuchadas fuera del ámbito religioso, pues en este período la música comienza a considerarse como un arte autónomo de la poesía y de la liturgia.

La nueva época en que surgieron estos cambios fue el Renacimiento, el cual implicó “una etapa de secularización veloz, cambio social, elevada movilidad y desarrollo tecnológico”⁴⁵, además de traer una fresca explosión

⁴² Especialmente durante los siglos XIII y XIV se compusieron los “seventesios” o canciones satíricas anticlericales.

⁴³ Diatriba que realizaron particularmente los troveros burgueses de la ciudad comercial de Arras que en sus canciones satíricas criticaban al clero y a la nobleza por igual.

⁴⁴ Consistentes en grupos de cantores, de orquestas y de compositores que ejecutaban y componían especialmente para las cortes reales.

⁴⁵ Rowell, Lewis. *Op. Cit.*, pág. 103.

de energía artística. La música se transformó, y en las cortes reales los músicos profesionales no sólo componían música religiosa, sino también música para divertir a los aristócratas, así como elegantes melodías empleadas por los nobles como signo de refinamiento frente a otros aristócratas y frente al pueblo.

En contraste con la música litúrgica de la Edad Media que se basaba en la unidad de músicos y oyentes⁴⁶, en el Renacimiento comienza a acentuarse la separación entre compositores y oyentes. La aparición de la figura del compositor es acorde a la concepción estética renacentista, la cual colocaba en primer plano los efectos del arte en el interior del ser humano, oponiéndose a la concepción religiosa de un efecto de cohesión de la música⁴⁷.

Los cambios que experimentó la música son manifestados por el primer gran teórico renacentista: Johannes Tinctoris, cuando dice “en esta época (...) las posibilidades de nuestra música han crecido tanto que parece ser un arte nuevo, si lo puede decir así”⁴⁸. Asimismo, Tinctoris en su *Complexus effectuum musicarum* reconoce diferentes efectos que la música es capaz de producir en sus escuchas, además del fervor religioso:

Agradar a Dios. Embellecer las alabanzas de Dios. Amplificar los gozos de los santos. Parecerse a la Iglesia Militante y triunfante. Preparar para recibir la bendición divina. Estimular los ánimos de la piedad. Arrojar la tristeza. Ablandar la dureza del corazón. Poner en fuga al diablo. Provocar el éxtasis. Elevar la mente terrenal. Modificar

⁴⁶ Ya que, el cantor cantaba con la comunidad, “para sí y para la comunidad”. Blaukopf, Kart, *Op.Cit.*, pág. 54.

⁴⁷ Ver *Ibidem*.

⁴⁸ Dedicatoria del tratado *proportionale musicarum* (ca. 1476), en Oliver Struck, *Source Reading*, pág. 195. Citado en Rowel, *Op. Cit.*, pág. 104.

la mala voluntad. Sanar a los enfermos. Suavizar los esfuerzos. Incitar al combate. Atraer al amor. Aumentar la alegría del convite. Glorificar a los expertos en ella. Santificar las almas.

En este listado se reconoce la relación de la música con otros campos aparte del religioso como la enfermedad, el amor, la batalla o la fiesta y por tanto es un planteamiento de la estrecha relación de la música con diferentes actividades de la vida social. Lo anterior es muy significativo porque aunque —como veremos enseguida— la *música religiosa* siguió teniendo un papel relevante dentro de la sociedad, la *música profana* — presente en la vida cotidiana de los hombres— empezó a desarrollarse apresuradamente, de tal manera que para muchos miembros de la sociedad renacentista, la música se convirtió en un asunto de recreo, placer o relajación⁴⁹.

El texto de Tinctoris nos lleva a decir al mismo tiempo que, en esta época la música religiosa seguía teniendo gran importancia en la liturgia católica, ahora haciendo uso de la polifonía⁵⁰ desarrollada desde la Edad Media y con formas musicales como la *misa* y el *motete*, procedentes de ese período.

En el Renacimiento surge conjuntamente otro tipo de música religiosa diferente a la católica: la *música protestante*. Es bien sabido que en 1517 con las 95 tesis⁵¹ de Wittenberg, Martín Lutero da inicio a lo que hoy conocemos como reforma protestante, siendo la música uno de sus

⁴⁹ Ver Blaukopf, Kart, *Op. Cit.*, pág. 54.

⁵⁰ Música que combina simultáneamente varias líneas musicales de diseño individual, cada una de las cuales retiene su identidad como línea hasta cierto grado. Ver Randel, Michael. *Op. Cit.*, pág. 394.

⁵¹ Tesis en las que protesta contra la venta de indulgencias y otros aspectos corrompidos de las prácticas religiosas católicas.

principales aliados, ya que Lutero la considera como lo más importante después de la teología al expresar “La música es un don de Dios y después de la teología le concedo el lugar más destacado”⁵². Asimismo Lutero tenía claro que en su nueva propuesta religiosa, la música no podía quedar excluida, pues constituía un factor de continuidad con los antiguos cristianos, así lo dice en *Wittemberg Gasanbuch*:

No es desconocido para ningún cristiano, que el canto de himnos espirituales es bueno y agradable a Dios, pues no sólo el ejemplo de los profetas y los reyes en el Antiguo Testamento...sino también la costumbre especial de cantar salmos ha sido conocida por todo el mundo y por toda la cristiandad desde el comienzo (...) Por eso entre yo y otro hemos compuesto un número de cánticos espirituales, para extender el Santo Evangelio⁵³.

Además de la continuidad, Martín Lutero percibió que la música era un excelente medio para reunir a las multitudes, por lo que para él era necesario que todos los fieles participarán en el servicio religioso a través del canto de los himnos, prueba de esto es lo que escribió en 1524:

Me propongo, ante el ejemplo de los profetas y de los primeros Padres de la Iglesia, escribir para el pueblo himnos en alemán y canciones espirituales, de manera que, con la ayuda del canto la palabra de Dios permanezca en ellos⁵⁴.

Lutero se preocupó porque estos himnos fueran cantables y de fácil aprendizaje (contrario a los cantos gregorianos y la polifonía de la Iglesia Católica), por ello transformó cualquier melodía que sirviera a sus propósitos, utilizando una gran cantidad de canciones provenientes de la música

⁵² Citado por Casares, Emilio, *Música y actividades musicales*, Madrid, Editorial Everest, 1988, pág. 52.

⁵³ *Ibidem*, pág. 54.

⁵⁴ Citado por Dickinson, Helen, *Excursions in the history of music*, pág. 130. *Apud* en Siegmester, Elie, *Op. Cit.*

profana, sustituyendo sus palabras y modificando su ritmo, lo que dio como resultado que en las celebraciones religiosas los fieles no sólo participaran cantando los himnos en su propio idioma, sino en un lenguaje musical familiar, facilitando en gran medida la consolidación de las congregaciones protestantes⁵⁵.

Tenemos así, que los usos de la música pueden verse modificados ante las necesidades de cierto grupo, en este caso la música popular (las canciones caballerescas y amorosas) que había servido principalmente para la diversión, se transformaron para servir como medio de vinculación a los miembros de la nueva religión protestante.

Los requerimientos musicales de la Iglesia protestante influenciaron durante 150 años a una larga línea de compositores (Schein, Schütz, Pachelbel, Schedt, Böhm y Buxtehude, entre otros), estas exigencias provocaron el surgimiento de nuevas formas musicales instrumentales como el *preludio*, así como las formas vocales de *cantata* y *pasión*, las cuales desarrollaban un papel funcional en el servicio religioso⁵⁶. La forma más destacada fue el *coral*⁵⁷, porque gracias a éste la asamblea de fieles en pleno podía participar de la música.

⁵⁵ La importancia de la música en las celebraciones protestantes ha subsistido hasta nuestros días en la ahora llamada “música cristiana” o “alabanza cristiana”.

⁵⁶ Ver, Siegmeister, Elie. *Op. Cit.*, pág. 55.

⁵⁷ “El coral es un canto muy simple, a voces, pero no contrapuntísticas, sino acordales, donde el ritmo, muy marcado, y la melodía, muy sencilla y bella, sirven para aclarar el texto que se canta y permiten al mismo tiempo darle importancia y destacarlo”, en Casares, Emilio, *Op. Cit.*, pág. 52.

Es durante la época barroca⁵⁸ cuando estas formas musicales alcanzan su mayor esplendor con compositores como Händel y J.S.Bach, cayendo en desuso hasta 1750 (año de la muerte de Bach), pero, no sólo la música religiosa protestante inicia su declive, también lo hace la católica, pues ahora las grandes formas de la música aristocrática (música del ámbito profano) empiezan a ganar terreno, destacando entre éstas: la *sonata*, el *cuarteto* y la *sinfonía*.

La proliferación de estas nuevas formas musicales está ligada en gran medida a los recursos cada vez mayores que las cortes invertían en sus capillas musicales y en el mecenazgo de ciertos músicos. La música era para las cortes —como lo fue para los señores feudales— un elemento de *prestigio social*; además de que el cuestionamiento por parte del pueblo de la supuesta “superioridad” de la nobleza, junto con el creciente poder económico de la burguesía orillaron a los nobles a demostrar su supremacía cultural y espiritual, a través del arte que se producía en sus cortes, especialmente por medio de la música.

La gran producción musical para las cortes reales tiene un auge relevante en el período clásico, en el cual, las formas citadas anteriormente (sonatas, cuartetos y sinfonías) se desarrollan con verdadera maestría por compositores como F.J. Haydn y W.A Mozart, sin embargo, durante esta misma etapa, las ideas de los enciclopedistas ilustrados comenzaron a invadir las ciudades europeas y bajo su influencia algunos músicos decidieron romper la relación de padrinazgo con sus protectores, Mozart es quizá el caso más relevante, al abandonar el servicio del arzobispo de Salzburgo convirtiéndose así en un artista “independiente”, que trabajaba

⁵⁸ Período de la música que comprende del siglo XVII a mediados del siglo XVIII.

dando conciertos o componiendo según sus convicciones, este cambio fue significativo pues ahora los músicos no componían para los gustos de los nobles, sino de acuerdo a su propia percepción del mundo social.

Retomando el ejemplo de Mozart, tenemos que es justo en esta etapa independiente en la que escribe dos de sus más grandes óperas: *Las bodas de Fígaro* y *Don Juan*, en la primera, Mozart hace una severa denuncia de la podredumbre y degeneración de la clase aristocrática, mientras que en *Don Juan* realiza un atractivo retrato de un librepensador individualista que desafía a la religión y al fuego eterno⁵⁹. Bajo el mecenazgo del arzobispo de Salzburgo estos dos argumentos hubiesen sido inconcebibles, pues criticaban tanto a la religión como a la aristocracia. Hacia el final de su vida, el “genio de Salzburgo” escribe *La Flauta Mágica*, obra que contiene en su argumento y en su música numerosos símbolos masónicos, sirviendo la música en forma de ópera a los fines de la masonería, una ideología prohibida por el poder dominante de la época⁶⁰.

Poco a poco, el movimiento ilustrado fue expandiéndose por Europa e impactando fuertemente las prácticas musicales, los ideales de fraternidad, igualdad y libertad se vieron reflejados en las formas musicales. Con el movimiento revolucionario francés, la monarquía fue derrocada del poder en Francia y en varios países europeos que siguieron su ejemplo, lo que implicó que numerosos músicos que seguían al servicio de la nobleza perdieran su principal fuente de trabajo.

El detrimento del poder de los patronos de los músicos (nobles y alto clero) tuvo varias consecuencias, por un lado, algunos músicos comenzaron a

⁵⁹ Ver Siegmeister, Elie, *Op. Cit.*, pág. 69.

⁶⁰ Para profundizar sobre el caso de Mozart como artista independiente, consultar Elías, Norbert, *Mozart, Sociologie d'un génie*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

trabajar al servicio de un nuevo amo: el Estado, escribiendo marchas, sinfonías, himnos, odas de júbilo o cantatas⁶¹ que exaltaban el *nacionalismo* y por otro lado surgieron himnos patrióticos y cantos militares de la gente del pueblo, los cuales incitaban el espíritu revolucionario y el sentimiento de unidad, por tanto, tal como describe Siegmeister: “con una función enteramente nueva, la música cobró nuevas formas, nuevas estructuras y nueva orquestación; se convirtió en el instrumento de la vida nacional, una representación y un arma en las manos del estado burgués revolucionario”⁶².

Todo lo anterior nos revela nuevamente la relación dialógica que existe entre música y sociedad, ya que, la música se redefinió a partir de movimientos sociales como la *revolución francesa* y el *enciclopedismo*, es decir, fue influida por la sociedad, al tiempo que impactó en la misma, coadyuvando a la conformación de un imaginario colectivo nacional a través de géneros como las canciones patrióticas, las marchas y los himnos.

La nueva función de la música contribuyó a la conformación de un período diferente en su historia: el *Romanticismo*. La música romántica difería de la clásica por varias razones: el sistema de padrinazgo se había ido eliminando gradualmente y por tanto los compositores tenían mayor libertad para expresar su concepción social, ya no escribían música para entretener a la nobleza, ahora sus propios sentimientos cobraban fuerza, su vida subjetiva podía plasmarse en sus obras. Los músicos como el resto del pueblo eran “hombres libres” y la música era un medio para expresar esa libertad, no en vano, las formas características del romanticismo fueron: *fantasías*,

⁶¹ Cfr. Siegmeister, Elie. *Op. Cit.*, pág. 72.

⁶² *Ibidem*.

*impromptus, rapsodias, nocturnos y poemas sinfónicos*⁶³, cuyo solo nombre denota el cambio de concepción que sufrió la música.

Sin embargo, pese a esta libertad, además de expresar la subjetividad de los compositores, la música también se utilizó para complacer a un nuevo tipo de público: *la burguesía*⁶⁴; ahora eran los burgueses los que estaban en estrecha relación con la música (anteriormente la música “académica” estuvo prácticamente restringida a la aristocracia), pues podían pagar los boletos de los conciertos ofrecidos por los intérpretes⁶⁵; recitales en los que se exaltaba la subjetividad de los burgueses, por lo cual se usaban distintos medios para ensalzar las emociones, tales como, una gran cantidad de instrumentos en las orquestas⁶⁶ o la realización frecuente de pasajes virtuosísticos⁶⁷ para el piano o para el violín. Todo con tal de asegurar la asistencia de los burgueses a los conciertos, mismos que eran una fuente de recursos (aunque limitada)⁶⁸ para compositores e intérpretes. Debe señalarse que durante esta época el piano se volvió un instrumento

⁶³ Ver Anexo 1.2 de terminología musical.

⁶⁴ Desde el siglo XVI, la burguesía europea comenzó a adquirir importancia en la sociedad por su vinculación con el comercio, lo que la llevó a consolidarse poco a poco en el poder hasta que a finales del siglo XVIII logró conquistarlo, olvidándose de su papel revolucionario y rompiendo con los intereses del pueblo con el cual antes se identificaba. Sobre este tema ver, Marx y Engels, “Manifiesto del Partido Comunista”, en *Obras Completas*, Moscú, Ed. Progreso, 1971, Pp. 12-50 y Coutinho, Nelson, *Estructuralismo y la miseria de la razón*, México, Ed. Era, 1973, Pp. 16-46.

⁶⁵ De acuerdo con Michael Hurd, el *York Buildings de Villiers Street* en Londres, fue la primera sala de conciertos pública de Europa. Este edificio fue construido en 1678. Hurd, Michael, “Concert”, en Denis Arnold (comp.), *The New Oxford Companion to Music*, Oxford, Oxford University Press, 1983, Vol. I. Pp. 452-453. Citado en Storr, Anthony. *Op. Cit.*, pág. 93.

⁶⁶ Podemos citar las sinfonías de H. Beriloz como representativas del uso extensivo de la orquesta.

⁶⁷ Respecto al virtuosismo, Claude A. Debussy comentaba “la atracción que siente el público hacia el virtuoso de la música es muy parecida a la que siente en las actuaciones circenses. Siempre existe la esperanza de que pueda ocurrir algo peligroso”, en Debussy, Claude, *El señor corchea y otros escritos*, Madrid, Alianza Música, 1987. Citado en Storr, Anthony. *Op.Cit.*, pág. 54.

⁶⁸ Puesto que los más beneficiados eran los empresarios musicales.

sumamente importante, pues permitía sobre todo a los burgueses disfrutar y practicar la música en casa, de hecho se puede considerar que durante el siglo XIX, éste instrumento se convirtió “en parte del mobiliario fundamental de la casa burguesa”⁶⁹.

Entre los años 1848-1850 se dio el ascenso al poder de Napoleón III en Francia, Alejandro II en Rusia y Bismarck en Alemania, lo que coartó en mucho la libertad de la pequeña burguesía y de la clase trabajadora, entonces, la música se convirtió en un medio de compensación y escape ante el ambiente de pesimismo y desesperación que se vivía, “a semejanza de la literatura se retomaron temas como el amor frustrado, la muerte prematura y la actitud de heroísmo”⁷⁰, esto significó que el músico se volvió sobre sí mismo, alejándose de las masas que en un principio lo habían inspirado, dando como resultado una música sumamente individual, la música romántica de las últimas décadas del siglo XIX.

En esta misma época, pero en Francia, surgió un movimiento musical particular que encontraba su parangón en la pintura y literatura: el *impresionismo*, encabezado por Claude A. Debussy, este nuevo estilo —como su nombre lo indica —evocaba en sus escuchas la impresión del momento, sensaciones aisladas, breves y efímeras, para lo cual recurría a recursos de alta expresividad que se apartaban en mucho de la tradicional forma de componer. La música impresionista se convirtió entonces en un arte intensamente individual, que podía ser entendida por unos cuantos.

⁶⁹ Quintero, Ángel, *Salsa, sabor y control (...)*, Op. Cit., pág. 41.

⁷⁰ Siegmeister, Elie, Op. Cit., pág. 88.

La individualidad de la última música romántica y de la música impresionista no es una casualidad, sino el resultado de la creciente individualización propugnada por la modernidad y que encontrará su máxima expresión en el siglo XX, de la misma forma y aunque pareciera paradójico, es en el siglo XX cuando la relación dialógica entre música y sociedad surgida desde la época antigua se ve claramente evidenciada.

La revolución tecnológica que caracteriza el siglo XX y “la aparición de los *mass media* —es decir, de las técnicas de reproducción múltiple de un mensaje—no han provocado en ningún otro sector artístico efectos tan amplios y tan profundos como en la música”⁷¹ y es que, como habíamos expuesto, la música a diferencia de la pintura, la escultura o la literatura no permanece estática en el tiempo después de ser creada, pues aunque exista la partitura, no podemos hablar de música hasta que ésta es ejecutada. Debido a la ausencia del sonido grabado, todavía hacia finales del siglo XIX y principios del XX la mayor parte de la música producida (música de concierto, óperas, operetas, zarzuelas o música de cámara) estaba restringida a un pequeño grupo, es decir, las personas que pudieran pagar un boleto de acceso al espectáculo musical.

Esta situación cambió gracias a la invención del disco que fue “el acontecimiento de mayor repercusión en la vida musical del siglo XX”, ya que, éste permitió la reproducción del sonido más allá del momento y del lugar de ejecución⁷², con el disco (y posteriormente con el CD) la música “de objeto destinado exclusivamente a un deleite de tipo ‘estético’ según los cánones románticos de escucha, ha encontrado nuevamente una funcionalidad más

⁷¹ Lanza, Andrea, *Historia de la música. El siglo XX, tercera parte*, Madrid, Turner Libros y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, Pág. 3.

⁷² *Ibidem.* pág. 10.

directa, entrando en la esfera de lo cotidiano, de lo existente”⁷³, es decir, en el siglo XX se multiplicaron las ocasiones de escucha, así como la percepción sobre la música, ésta dejó de ser el arte de unos cuantos privilegiados, para convertirse en un objeto más de consumo.

En cuanto al *consumo musical* promovido por la industria cultural, debemos decir que los diversos géneros populares surgidos en el siglo XX (jazz, rock, pop, música electrónica, música de baile) son los más difundidos por esta industria, a la cual le interesan los productos que generen cuantiosas ganancias. Adorno y Horkheimer señalan que en la industria cultural existe “la común determinación de los poderosos ejecutivos, de no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficas, a su concepto de consumidores y, sobre todo, a ellos mismos”⁷⁴, es por ello, que tanto la música tradicional⁷⁵ como la música “cultura”⁷⁶ están relegadas de la producción discográfica. La grabación y distribución de este tipo de música se enfrenta a numerosas dificultades, siendo el público una de las principales, ya que la industria discográfica se ha encargado de formar el gusto musical del mismo conforme a sus intereses, esta industria ha invadido con la música comercial todos los canales que están a su alcance: radio, televisión, cine, formando un numeroso público al que otras manifestaciones musicales como la música tradicional o la música académica le son ajenas.

La importancia sociológica de la conformación del gusto colectivo a manos de la industria discográfica se relaciona con los “ídolos” musicales

⁷³ *Ibidem*, pág. 14.

⁷⁴ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. “La industria cultural” en *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, SUR, 1969, pág. 167.

⁷⁵ Como había dicho en el *preludio*, con este término me refiero particularmente a la música transmitida por tradición oral, especialmente en comunidades autóctonas.

⁷⁶ Ver nota al pie número 30 del *preludio* de la presente tesis.

que esta misma industria crea, pues gracias a ellos se influye a través del poder de seducción hacia modos de comportamiento, formas de vestir y percepciones del mundo social. Esta música ya sea pop, rock, jazz o electrónica, está estrechamente ligada con la conformación de la identidad, principalmente de los jóvenes, de hecho, “generaciones enteras se han reconocido en ciertas canciones tomadas como bandera”⁷⁷.

Las ocasiones de escucha se multiplicaron de una manera radical, ahora, muchos géneros de música —incluyendo la llamada clásica o culta— se ha convertido en el fondo musical de diversas actividades cotidianas (comer, conducir, bañarse, estudiar, trabajar, etc.), lo que me permite plantear que pese a lo criticable que puede ser el consumo musical al que contribuyen las radiodifusoras, la música es un gran soporte para el individuo moderno paradójicamente cada vez más aislado de su sociedad, debido al individualismo propugnado por ésta.

El filósofo Schopenhauer atribuye la presencia de la música en distintas escenas de la vida a la relación de ésta con la naturaleza de las cosas, al decir:

La estrecha relación que tiene la música con la verdadera naturaleza de las cosas puede explicar que, cuando se interpreta de forma apropiada para ambientar alguna escena, acción, evento o entorno, nos descubra su significado más secreto y ser la reflexión más precisa y nítida sobre sí misma [...] Por consiguiente, podemos considerar la expresión de la música como la expresión de la voluntad. Éste es el motivo por el que la música realza el significado de todas las imágenes, incluso de todas las escenas de la vida real o del mundo; y

⁷⁷ Lanza, Andrea, *Op. Cit.*, pág. 20.

esto, por supuesto, ocurre en mayor grado cuanto mayor es la analogía entre la melodía y el espíritu interno de los fenómenos⁷⁸.

Ciertamente, la presencia constante de la música en nuestro entorno posibilita que muchas de nuestras actividades como el trabajo cobren un sentido diferente gracias a ella. Las canciones en el trabajo atenúan el aburrimiento y permiten conformar una estructuración distinta del tiempo.

Retomando lo referente a la música en el siglo XX, debemos decir que en la segunda década del mismo surgió un tipo de música distinta a la popular, me refiero a la *música de protesta*, la cual se opone al sistema, ya sea el capitalismo, las dictaduras o el neoliberalismo. Esta música denuncia la situación existente y clama por una salida, por ejemplo, la *nueva canción latinoamericana*⁷⁹, movimiento que surgió en Brasil, Uruguay, Argentina, Chile y Cuba⁸⁰, mediante el cual, distintos cantautores⁸¹ se opusieron con su música a las dictaduras militares de América Latina, además de rendir homenaje con sus canciones a los héroes populares, exaltando los éxitos alcanzados por los movimientos revolucionarios.

La canción de protesta permite decir que los usos y funciones de la música pueden ser ambiguos, pues tenemos de una parte a la *música pop* que es uno de los géneros usados por el mercado para propagar en sus canciones modos de vida homogeneizados y por otra parte, a la música de protesta, la cual hace una dura crítica al sistema político incluso al neoliberalismo; sin embargo, esta ambigüedad revela la relación estrecha

⁷⁸ Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation*, Nueva York, Dover, 1966, Vol I. Pp. 262-263. Citado en Storr, Anthony. *Op. Cit.*, pág. 179.

⁷⁹ Llamada así en los años cincuenta.

⁸⁰ En cada país el movimiento respondió a la realidad que se estaba viviendo, por ello no es un movimiento homogéneo.

⁸¹ Tales como Mercedes Sosa, Daniel Viglietti, Violeta Parra y Chico Buarque.

entre música y sociedad, pues los grandes cambios sociales que se han vivido en el siglo XX impactaron de forma directa a la música, al tiempo que los distintos géneros de música permiten que el hombre además de divertirse, reflexione sobre su mundo social y sus interacciones.

En el campo de la música académica⁸², podemos decir que a principios del siglo XX —tal como lo refiere Theodor Adorno— las nuevas condiciones tecnológicas llevaron a la conversión de una obra de arte en mercancía, además de que el endurecimiento de las relaciones entre los hombres (debido a acontecimientos tan impactantes como la primera guerra mundial) propició que en este género de música surgieran principalmente dos corrientes, cuyos representantes son *Igor Staviwnsky* y *Arnold Schoënbërg*. La música del primero refleja la angustia y deshumanización de la sociedad contemporánea, mientras que la de Schoënbërg, (el dodecafonismo) rompe por completo con los cánones musicales cultivados durante siglos⁸³, rebelándose contra su tiempo y pretendiendo con esta “nueva música”⁸⁴ contrarrestar los efectos de los mass media y salvaguardar la autenticidad de la obra de arte, protegiéndola del riesgo de convertirse en mercancía.

Tenemos así que en este período la música fue capaz de reflejar en su propio lenguaje los vertiginosos cambios que la sociedad estaba viviendo a causa de la revolución tecnológica. Como bien lo señala Margarita Rubio “El siglo XX podría ser analizado y comprendido a partir de las expresiones musicales que a lo largo de cien años sonaron en el mundo social”⁸⁵.

⁸² Con este término prefiero denominar a la llamada *música culta* o *música clásica*.

⁸³ El principal rompimiento es el abandono de la tonalidad.

⁸⁴ Como fue llamada por Adorno en su ensayo del mismo nombre. Véase Adorno, Theodor, *Filosofía de la Nueva Música*, España, Akal, 2003.

⁸⁵ Rubio, Margarita, *El campo de la música en México*, *Op. Cit.*, pág. 1.

Gracias a este recorrido sociomusical, podemos concluir que la música es un arte típicamente social, que se ha ido gestando a lo largo de su historia conforme a exigencias de carácter extramusical. Desde el canto popular hasta la música de concierto, el arte musical se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez nuevas relaciones entre los hombres⁸⁶, pues es capaz de transmitir dos tipos de información: una que corresponde al mundo de las ideas o conceptos y otro que corresponde al mundo de las emociones.

⁸⁶ Ver Fubini, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, Alianza Música, 1994, pág. 163.

Allegro. Música y sociedad en México.

La relación dialógica entre la música y la sociedad tuvo evidentemente una configuración distinta en México que en Europa, para abordarla me remitiré hasta la época prehispánica, aunque, dado el amplio período temporal que ésta abarcó y la diversidad de culturas que existieron, debo aclarar que hablaré solamente de las cuestiones que considero más relevantes⁸⁷ para los fines de este trabajo, sin situarme en una fecha determinada.

Como señala Samuel Martí: “La música formaba parte esencial de las ceremonias y ritos mágicos, religiosos y civiles de las civilizaciones prehispánicas”⁸⁸, prueba de esto son los instrumentos musicales pertenecientes a esta época (esparcidos en los museos de diferentes puntos del territorio nacional⁸⁹), la iconografía prehispánica (murales, códices, decoraciones de objetos votivos y de uso cotidiano), así como esculturas de piedra y barro referentes al tema⁹⁰, además del testimonio de cronistas como Bernal Díaz del Castillo, Fray Bernardino de Sahagún , Fray Juan de

⁸⁷ Muchas de las cuales pertenecen a la cultura azteca, al ser ésta dominante a la llegada de los españoles.

⁸⁸ Martí, Samuel. “La música mesoamericana” en *La musicología en Latinoamérica*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984, pág. 231.

⁸⁹ Entre los que destaca el Museo Nacional de Antropología e Historia.

⁹⁰ Sagredo, José Luis. *La confluencia de culturas musicales presentes en las sonoridades actuales de los pueblos indígenas de México*. Seminario de Culturas Musicales (2004-2005), Coordinador Dr. Gonzalo Camacho Díaz, México, ENM, No editado.

Torquemada, Fray Toribio de Motilinia, Fray Pedro de Gante y Fray Diego Durán⁹¹ entre los más importantes.

Gracias a estas fuentes, hoy sabemos por ejemplo, que los aztecas poseían una estructura musical muy bien organizada tanto en lo civil como en lo religioso, teniendo a su servicio a cantores y poetas llamados *cuyapique*, además de diferentes supervisores que se encargaban de todo lo referente al canto, tales como el *Tlapicatzin* que tenía el deber de enseñar, regir y enmendar el canto que habían de entonar para honrar a sus dioses.

En el ámbito religioso, existían sacerdotes comisionados especialmente para realizar los cantos sagrados, llamados *tlamazque cuicamine*⁹². La música religiosa era utilizada en las alabanzas que durante todo el día se llevaban acabo en los templos, y tal como sucedía en Europa, la música era parte fundamental del culto, al respecto Fray Juan de Torquemada narra que cada amanecer, los mexicas hacían fiesta al sol utilizando flautas a manera de cornetas y unos caracoles que sonaban como bocinas y que con estos instrumentos también “llamaban para las horas que se cantaban en el templo de Día y de Noche”⁹³.

Otro de los usos que se le daba a la música entre las culturas mesoamericanas era el *bélico*, la utilización de este arte era muy importante durante las batallas, de hecho, los enfrentamientos (al igual que en otras culturas) solían iniciarse con el soplido de cuernos y la percusión de atabales

⁹¹ Para profundizar en el tema de la música precolombina y en el testimonio de los distintos cronistas arriba mencionados, puede consultarse a Martínez, Enrique, *La música precolombina un debate cultural después de 1492*, España, Paidós, 2004.

⁹² Ver Orta Velázquez, Guillermo, *Breve Historia de la Música en México*, México, Porrúa, 1970, Pp. 59-60.

⁹³ Martí, Samuel, *Op. Cit.* pág. 233, Citando a Torquemada.

(tambores), las órdenes se comunicaban por medio del sonido del caracol, el cual podía percibirse a grandes distancias, mientras que las señales de combate eran anunciadas por el *tlacatecuhtli* mediante un tamborcillo⁹⁴. Esta “música guerrera” servía por una parte para estimular su agresividad en el combate —dándoles ánimo durante el transcurso del mismo— y por otra parte para atemorizar al enemigo, así lo relata Bernal Díaz del Castillo en distintos pasajes de su *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, por ejemplo cuando habla del tercer viaje que realizó con Hernán Cortés a Tabasco describiendo:

En toda la costa no había sino indios de guerra con todo género de armas que entre ellos se usan, tañendo *trompetillas* y *caracoles* y *atabalejos* [...], y luego comenzaron valientemente a flechar y hacer sus señas con *tambores*⁹⁵.

En un fragmento distinto, Díaz del Castillo narra el disgusto que a los españoles les provocó el sonido del *Huéhuetl* durante el sitio a la ciudad de México:

Volvamos a decir (que) como nos íbamos retrayendo oíamos tañer del cu mayor, que donde estaban sus ídolos Huichilobos y Tezcatepuca, que señorea el altor dél a toda la gran ciudad y también un *atambor*, el más triste sonido, en fin, como instrumento de demonios, y retumbaba tanto que se oyera dos leguas, y juntamente con él muchos *atabalejos* y *caracoles* y *bocinas* y *silbos*.

[...] Y digamos agora cómo los mejicanos cada noche hacían grandes sacrificios y fiestas en el cu mayor de Tatelulco, y tañían su maldito *atambor* y otras *trompas* y *atabales* y *caracoles*, y daban muchos *gritos* y *alaridos*.

⁹⁴ Cfr. Saldívar, Gabriel. *Historia de la Música en México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México. Edición facsimilar de la de 1934, 1980, pág. 40.

⁹⁵ Moreno, Salvador, *La música en la Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, Ediciones Mundo Hispánico, 1961, pág. 203.

[...] Digamos ahora lo que los mejicanos hacían de noche en sus grandes y altos cues, y es que tañían el maldito *atambor*, que digo otra vez que era el más maldito sonido y más triste que se podía inventar, y sonaba lejos tierras, y tenían otros peores instrumentos y cosas diabólicas, y tenían grandes lumbres y daban grandísimos *gritos* e *silbos*⁹⁶.

Es importante señalar que la música dentro de la sociedad azteca no sólo estaba ligada a las necesidades guerreras o rituales, sino que cumplía un relevante papel dentro de la educación, pues en los dos colegios que funcionaban principalmente: el *cálmecac*⁹⁷ y el *tepochcalli*⁹⁸ se enseñaba canto y baile, así lo expresó Bernardino de Sahagún al escribir:

[...] Otros se iban a la casa de canto y baile a deprender a cantar y bailar, otros al juego de pelota. También les enseñaban todos los versos de canto que se llamaban divinos, que estaban escritos en sus libros por sus caracteres⁹⁹.

El lugar mencionado por Sahagún, donde se reunían los jóvenes mexicas para aprender canto y baile se llamaba *cuicalli*, faltar a esta institución “implicaba sanciones graves porque los cantos que se entonaban durante la estancia en el cuicalli tenían por objeto enseñar por vía oral las historias y proezas del pueblo mexica, de sus dioses y de sus grandes personajes”¹⁰⁰. Además se aprendían cantos y bailes en honor de las divinidades, esto puede corroborarse nuevamente con lo escrito por Sahagún:

⁹⁶ Citado en Moreno, Salvador, *Op. Cit.* Pp. 205-206.

⁹⁷ “Dedicado a Quetzalcoátl, cuya finalidad era impartir la mejor educación heredada de la tradición tolteca”, allí “se preparaban los futuros funcionarios, militares de alto rango y los sacerdotes”, en Turrent, Lourdes, *La conquista Musical de México, Op. Cit.*, pág. 54.

⁹⁸ Lugar “en donde se preparaban los futuros guerreros espiritual, corporal y militarmente”, *Ibidem*.

⁹⁹ Kobayashi, *La educación como conquista*, México, El Colegio de México- Centro de Estudios Históricos, 1975, pág. 63. Cita a Sahagún. *Apud* Turrent, Lourdes, *Op. Cit.*, Pág 55.

¹⁰⁰ Turrent, Lourdes, *Op. Cit.* Pp. 55-56.

Estos indios de Anáhuac, en sus libros y maneras de escritura tenían escritos los vencimientos y, victorias que de sus enemigos habían habido y los cantores de ellos sabíanlos y solemnizábanlos con bailes y danzas¹⁰¹.

De igual forma, el cronista indígena *Ixtlilxóchitl* da cuenta de la transmisión de conocimientos que se llevaba a cabo mediante el canto, al relatar que:

Los filósofos y sabios que tenían entre ellos, estaba a su cargo pintar todas las ciencias que sabían y alcanzaban, y enseñar de memoria todos los cantos que observaban sus ciencias e historias¹⁰².

Esta función particular que tenía la música nos revela su gran conexión con lo social, al coadyuvar en la construcción de la memoria colectiva de la sociedad mexicana; los recuerdos que eran cantados permitían a sus integrantes identificarse desde el presente con el pasado del cual eran herederos. Todo lo anterior permite evidenciar el importante papel que la música jugaba en el imperio azteca, de hecho “la apreciación de la música era tan grande que aún aquellos vendidos como esclavos alcanzaban mayor precio en el mercado si sabían cantar y bailar bien”¹⁰³. Lourdes Turrent apunta que incluso los tratantes de esclavos contrataban a músicos profesionales para que enseñaran a los esclavos a cantar y a tañer el teponaztli¹⁰⁴.

La información precedente me lleva a plantear que no en vano la música fue uno de los fundamentos de la *conquista espiritual* de México, la

¹⁰¹ Sahagún, Bernardino de, *Historia General de Las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1969, tomo II, pág. 143. Citado en Turrent Lourdes, *Op. Cit.*, pág. 56.

¹⁰² Garibay, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1987, vol. I Citando a Ixtlilxóchitl. *Apud.* Turrent, Lourdes, *Op. Cit.*, pág. 58.

¹⁰³ Orta, Guillermo, *Op. Cit.*, pág. 62.

¹⁰⁴ Turrent, Lourdes, *Op. Cit.*, pág. 62.

cual en un principio se llevó a cabo por un grupo de eclesiásticos¹⁰⁵ empeñados en difundir la doctrina cristiana entre los pobladores indígenas del “Nuevo Continente”, estos religiosos aprovecharon la familiaridad de los indígenas con la música para utilizarla como uno de los principales medios en la *evangelización*. La música fue por tanto un canal de comunicación entre personas pertenecientes a culturas distintas¹⁰⁶, las cuales pudieron reconocerse similitudes en el medio sonoro.

Para los franciscanos, los primeros años después de su llegada no fueron satisfactorios en materia de evangelización, pues los indígenas “se negaban a aceptar su derrota y continuaban luchando”¹⁰⁷ y realizando sus sacrificios y antiguas celebraciones, que eran combatidas por los religiosos con ayuda de los niños indígenas que instruían, sin embargo, dentro de este combate contra la “idolatría” la música quedó salvaguardada, en 1526 un memorial sobre asuntos del buen gobierno decía en materia de música “que no prohíban a los indios sus bailes y placeres, si no fueren a sus ídolos”¹⁰⁸, gracias a que no se arremetió contra las manifestaciones musicales y dancísticas, los frailes fueron atrayendo a los indígenas mediante las formas externas del culto, principalmente a través de la música.

Una evidencia de lo anterior nos la proporciona Fray Pedro de Gante en un escrito —localizado en el Códice Franciscano—donde relata el festejo de su primera Navidad en América (1528):

¹⁰⁵ “Los primeros religiosos fueron 12 franciscanos que llegaron a nuestro territorio en 1524.”, en Turrent, Lourdes, *Op. Cit.*, pág. 116.

¹⁰⁶ Lo que nos ayuda a comprender la forma en que los primeros misioneros se comunicaron con los indígenas pese al desconocimiento de los indígenas del español y de los misioneros del náhuatl y otras lenguas existentes en Mesoamérica.

¹⁰⁷ Motolinia, Toribio. *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1941, pág. 24. Citado en Turrent, Lourdes, *Op. Cit.* pág. 119.

¹⁰⁸ Turrent, *Op. Cit.*, pág. 120.

Más por la gracia de Dios empecéles a conocer y entender (a los indios) sus condiciones y quilates, y como me había de haber con ellos, y es que toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos, porque cuando había que sacrificar algunos por alguna cosa, así como para alcanzar victoria de sus enemigos, o por temporales necesidades, antes de que los matasen, habían de cantar delante del ídolo; y como yo vi esto y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y de la fe.¹⁰⁹

Este pasaje nos descubre que cuando Pedro de Gante comprendió la enorme importancia que la música tenía para los indígenas, decidió enseñarles la doctrina cristiana a través de ésta, hecho que confirma años más tarde, en una carta escrita el 23 de junio de 1558 a Felipe II (rey de España), en donde le dice:

Considerando que antes de convertirse estos indios no cesaban de bailar y cantar en sus ceremonias religiosas, he compuesto versos en que como Dios se hizo hombre para salvar al mundo, cómo nació de la virgen María, concebido sin mancha de pecado, y donde aprenden también los mandamientos de ese Dios que los salvo (sic)¹¹⁰.

Además de los versos de canciones para evangelizar, varias oraciones fueron trasladadas al náhuatl y cantadas para hacerlas más accesibles, mientras que pasajes bíblicos eran escenificados acompañados con música, todo con el fin de catequizar. Respecto a la enseñanza de oraciones, Fray Toribio de Motolinía refiere que:

Los religiosos buscaron mil modos y maneras para atraer a los indios en conocimiento de un solo Dios verdadero, y para apartarlos del error de los ídolos diéronles muchas maneras de doctrina. Al

¹⁰⁹ Orta Velásquez, Guillermo, *Op. Cit.*, pág. 147.

¹¹⁰ Citado en Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México .Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes medicantes en la Nueva España de 1523-24 a 1572*, traducción de Ángel María Garibay K, México, 1947, Editorial JUS, pág. 220.

principio, para les dar sabor enseñáronles el *Per signum vía*, el *Pater Noster*, *Ave María*, *Credo*, *Salve*, todo cantado de un tono muy llano y gracioso. Sacáronles en su propia lengua de Anáhuac los mandamientos en metros y los artículos de la fe, y los sacramentos cantados, y aún hoy [1540] los cantan en muchas partes de la Nueva España¹¹¹.

Los frailes pudieron comprobar que los *naturales* tenían una marcada habilidad para la música, lo que posibilitó el fácil acceso de los indígenas a una formación musical occidental. Se les enseñó la escritura musical y las técnicas de composición desarrolladas en Europa¹¹², surgiendo durante el período colonial varios músicos indígenas de renombre como *Hernando Franco* y el zapoteco *Juan Matías*. La destreza de los indígenas tanto para componer como para construir Instrumentos sorprendió en muchas ocasiones tanto a los a los españoles como a otros extranjeros.

Como se ha mencionado arriba, aparte de intérpretes y compositores, también se formaron constructores de instrumentos de buena calidad, los cuales generaron una producción muy abundante, Torquemada da cuenta de lo anterior al escribir:

Una cosa puedo afirmar con verdad, que en todos los reinos de la cristiandad (fuera de Indias) no hay tanta copia de *flautas*, *chirimías*, *sacabuches*, *trompetas*, *orlos*, *atabales*, como en sólo este reino de la Nueva España. *Organos* también los hacían casi todas las iglesias donde hay religiosos. Y aunque los indios (por no tener caudal para tanto) no toman el cargo de hacerlos, sino maestros de España, los indios labran todo lo que es menester para ellos, y ellos los tañen en nuestros conventos. Los demás instrumentos, que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares, los indios hacen todos y los tañen. *Raveles*, *guitarras*, *discantes*, *vihuelas*, *arpas* y *monocordios*, y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan¹¹³.

¹¹¹ Turrent, Lourdes, *Op. Cit.*, pág. 121. Subrayado mío.

¹¹² Esta labor se desarrolló en las escuelas anexas a los monasterios, principalmente en "los dos grandes proyectos educativos franciscanos: San José de los Naturales y el Imperial Colegio de Indios de Santiago Tlatelolco", *Ibidem*, pág. 133.

¹¹³ Saldívar, Gabriel, *Op. Cit.*, Pp.181-182. Subrayado mío.

La enseñanza de la laudería no estuvo a cargo de los religiosos, sino de los ministriles llegados de España y tal como sucedió con la teoría musical, los indígenas asimilaron prontamente el arte de la construcción de instrumentos, Motolinía comenta que:

[...] e yo vi afirmar a estos ministriles españoles, de los que estos naturales deprendían en dos meses no lo deprendían en España españoles en dos años, porque en dos meses cantaban muchas magnificats, motetes, etcétera¹¹⁴.

Poco tiempo después de la llegada de los ministriles, hubo una gran abundancia de instrumentos contruidos por los naturales, Mendieta describe que en esa época:

No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien las misas y vísperas en canto de órgano, con sus instrumentos de música. Ni hay aldea, apenas por pequeñas que sean, que dejen de tener siquiera tres o cuatro indios que canten cada día en su iglesia las horas de Nuestra Señora [...]. No hay género e música en la Iglesia de Dios que los indios no la tengan y usen en todos los pueblos principales, y aun en los no principales, y ellos mismos lo labran todo [los instrumentos], que ya no hay que traerlo de España como solían¹¹⁵.

La proliferación de instrumentos (y su ejecución dentro del templo) fue vista con malos ojos por la Iglesia, hecho que muy probablemente se debió al conflicto que le causaba a esta institución la utilización de instrumentos, al considerar que distraían a los fieles y podían exaltar sus pasiones. La resolución de la Iglesia de la Nueva España fue restringir el uso de instrumentos, recomendando sobre todo la utilización del órgano y del canto

¹¹⁴ Motolinía, Toribio, *Memoriales o Libro de las Cosas de la Nueva España y de los Naturales de Ella*, México, UNAM, 1971, pág. 214. Citado en Turrent, Lourdes *Op.Cit.*, pág. 129.

¹¹⁵ Mendieta, Gerónimo, *Historia Eclesiástica Indiana*, México, Ed. Salvador Chávez Hayhona, 1945, Vol. III, pág. 64. Citado en Turrent, Lourdes, *Op. Cit.*, pág. 130.

llano, así lo ordena en 1555 (tan sólo 34 años después de la caída de Tenochtitlán) en el Primer Concilio Provincial Mexicano:

El exceso grande, que hay en nuestro Arzobispado y provincia, quanto de los instrumentos musicales de *chirimías*, *flautas*, *vihuelas de arco* y *trompetas*, y el gran número de *cantores* e indios, que se ocupan de tañer y en cantar, nos obliga a poner remedio y limitación en todo lo sobredicho. Por lo cual S.A.C. mandamos y ordenamos, que hoy no se tañan trompetas en las Iglesias en los Divinos oficios, ni se compren más de las que se han comprado, las cuales solamente servirán en las procesiones que se hacen fuera de las iglesias, y no en otro oficio eclesiástico; y en quanto a las *chirimías* y *flautas*, mandamos que en ningún pueblo las haya, sino es la cabecera, las cuales servirán a los pueblos sujetos a los días de fiesta de sus santos y las *vihuelas de arco* y las otras diferencias de instrumentos, queremos que del todo sean estirpadas, y exhortamos a que todos los religiosos y ministros trabajen que en cada pueblo haya órganos, porque cesen los estruendos y estrépitos de los instrumentos y se use en esta nueva iglesia el órgano, que es el instrumento eclesiástico; y asimismo encargamos a todos los religiosos y clérigos de nuestro Arzobispado y Provincia, que señalen y limiten el número de los *cantores*, que encada pueblo donde residen pueda haber, de manera que no queden, ni haya, sino los muy necesarios, y éstos canten bien el *canto llano*, y éste se use y modere, y ordene el *canto de órgano* al parecer del Diocesano, y todo lo contenido en este capítulo¹¹⁶.

Me he permitido escribir todo el fragmento relativo a la música, pues es mucho lo que de éste puede inferirse; primeramente se evidencia una preocupación de parte de la Iglesia no tanto por la abundancia de instrumentos sino por la numerosidad de indios que podían tañerlos además de cantar, esta inquietud provenía posiblemente de que los religiosos sabían —por su experiencia en Europa— que la música era un excelente medio de crítica y oposición a la Iglesia, misma que se podía expresar aún de forma clandestina en el canto litúrgico, por ello era mejor evitar a tiempo que esto sucediera en la Nueva España. La hipótesis anterior está vinculada con la

¹¹⁶ Saldívar, Gabriel. *Op. Cit.*, pág. 183.

prohibición de usar dentro de los templos otros instrumentos que no fuera el órgano, mismos que podían exaltar a los fieles y conducirlos a estados de agitación que se salieran fuera del control de los sacerdotes, por lo cual se recomendaba el uso del órgano, cuyo sonido lleva al apaciguamiento.

Frente a este veto, los clérigos franciscanos escribieron en 1560, justificándose por la utilización de elementos de culto externo como la música:

Toda esta armonía¹¹⁷, es grandísimo provecho entre los indígenas para su cristiandad, y muy necesario el ornato y aparato de las iglesias para levantarles el espíritu y moverlos a las cosas de Dios. Porque su natural es tibio y olvidadizo de las cosas interiores, ha menester ser ayudado con la apariencia exterior¹¹⁸.

Los religiosos consideraban que los elementos exteriores eran necesarios y provechosos para atraer a los indígenas a las celebraciones litúrgicas y fomentar su cristiandad, por ello continuaron utilizándolos pese a las interdicciones, provenientes de España o del clero secular mexicano¹¹⁹.

Después de todos los datos presentados, puedo decir coincidiendo con Lourdes Turrent¹²⁰ que la música fue el medio propicio que atrajo a los indígenas a la nueva religión, el obispo Zúmarra tuvo muy claro lo anterior, al escribir en 1540:

¹¹⁷ Refiriéndose a la música.

¹¹⁸ Citado en Turrent, Lourdes, *Op. Cit.* pág. 130.

¹¹⁹ El *clero secular* es hasta la fecha el regido directamente por la Arquidiócesis. Este clero se oponía a las prácticas evangelizadoras de las órdenes religiosas (como los franciscanos) o *clero regular*.

¹²⁰ Turrent, Lourdes. *Op. Cit.*, pág. 130.

Porque el canto de órgano suple las faltas de los absentes, y la experiencia muestra cuando se edifican en ello los naturales que son muy dados a la música. Y los religiosos que oyen sus confesiones nos lo dicen, que más que por las predicaciones, se convierten por la música. Y los vemos de partes remotas por oír y trabajar por la aprender y salir con ello¹²¹.

No obstante, la música no sólo les fue útil a los religiosos, sino también a los indígenas a quienes les permitió conservar mediante las manifestaciones musicales algunos de sus ritos, melodías y bailes, siendo uno de los medios que favoreció el *sincretismo*, definido como la tendencia a identificar aquellos elementos de la nueva cultura —la española en este caso— con elementos semejantes de la vieja cultura —la indígena— “lo cual permite la conservación de rasgos de ésta de forma muy cercana a la original”¹²². Este planteamiento puede corroborarse con lo escrito por el fraile dominico Diego Durán a finales del siglo XVI:

Y digo que continúan las costumbres antiguas, porque antes cada barrio tenía su ermita y Dios particular, como abogado de aquel barrio, y el día de la fiesta de aquel ídolo se convidaban unos a otros para la celebración de él. Y comían y gastaban los del barrio cuanto tenían para que no faltase y cayesen en falta; a la letra se hace hoy sin faltar punto en las solemnidades. También piden que las fiestas se muevan a distinto día, buscando que coincidan las del santo y del ídolo o nacimiento del mandoncillo, y así la solemnizan juntos. Y es cierto que no miento, que he oído en semejantes días cantar en el areito unos cantares de Dios y del santo, y otros mezclados de sus metáforas y antiguallas que el demonio se las enseñó y sólo él las entiende¹²³.

¹²¹ Cuevas, Mariano, *Documentos inéditos del siglo XVI*, México, Porrúa, 1975, pág. 99. Citado en Turrent, Lourdes, *Ibidem*.

¹²² Pérez, Rolando, *El son jarocho como expresión musical afro-mestiza*, México, UNAM-ENM, 2005, pág. 43. Este autor retoma los planteamientos hechos por Melville J. Herskovits sobre el sincretismo.

¹²³ Durán, Diego, *Historia de los Indios de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, México, Porrúa, vol. II, pág. 235. Citado en Turrent, Lourdes *Op. Cit.* pág. 169.

Además del testimonio de Durán, los cronistas también relatan sobre los numerosos cantores y tañedores indígenas que se formaron en las escuelas anexas a los monasterios, quienes al concluir su formación, en la mayoría de los casos se ponían al servicio de la Iglesia, resultando muy probable que además de tocar la música europea que habían aprendido, ejecutarán también sus antiguas melodías y cantos.

Hasta aquí hemos visto que en las primeras décadas de la colonia, la música se ligó estrechamente al culto religioso. Como señalamos anteriormente, al pueblo se le instruyó para cantar las principales oraciones, así como la alabanza al “Santísimo Sacramento” y también se le acostumbró a entonar mañanitas, saluciones y despedidas¹²⁴. Además, durante la colonia la devoción a la “natividad de Jesús” fue extendida por los franciscanos, los cuales trajeron numerosos villancicos y cantares españoles que acompañaban esta fiesta.

Al igual que en Europa, la presencia de la música en el ámbito religioso fue de suma importancia para exaltar el fervor, pero además, en la Nueva España, este hecho daba continuidad a las prácticas musicales rituales de las que antiguamente participaban las culturas mesoamericanas, por tanto, la música sirvió como puente entre el pasado prehispánico politeísta y la nueva configuración católica.

Conjuntamente a la música religiosa se desarrolló una música popular (del pueblo) profana. Los migrantes españoles trajeron consigo mucho del folklore de sus provincias: *canciones de gesta, romances, arrullos, canciones*

¹²⁴ Costumbre que permanece hasta nuestros días en diferentes comunidades indígenas.

*infantiles*¹²⁵, estos géneros musicales se fueron mezclando con ritmos y melodías de la música indígena¹²⁶, así como con música que provenía de otras latitudes¹²⁷.

Uno de los espacios donde esta música popular cobró gran importancia durante la colonia fue la *fiesta*, tanto la del Santo Patrón como las celebraciones seculares. Las primeras de ellas eran “grandes fiestas con procesiones, andas, ropas, comida, flores y adornos, danzas y músicas”¹²⁸ cuya organización recaía frecuentemente en cantores indígenas, por lo que con el paso del tiempo “su funcionamiento se independizó de los religiosos”¹²⁹, convirtiéndose en una celebración con origen religioso pero con una estructura secular¹³⁰.

En la segunda mitad del siglo XVII, la población negra asentada en la Nueva España¹³¹ realizaba otro tipo de fiestas sincréticas a las que llamó *oratorios* y *escapularios*, pudiéndose definir como “reuniones de negros

¹²⁵ Las cuales aún hoy pueden reconocerse, entre ellas están: *Doña Blanca*, *San Serafín del Monte*, *La víbora de la mar*, *La mano de la negra*, *La pata del conejo*, *Los maderos de San Juan*, entre otras.

¹²⁶ Algunos de los cuales pudieron subsistir por tradición oral gracias al sincretismo religioso, el cual permitió —como señalé anteriormente— la interpretación de melodías, cantos y danzas indígenas prehispánicas.

¹²⁷ Las florecientes artes indígenas novohispanas (entre ellas la música) “combinaron sus herencias indígenas con préstamos europeos medievales...además de los elementos africanos y asiáticos”, en Robles, José A, “Cantar, bailar y tañer: Nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”, en *Archivo General de la Nación: Ingenio Musical*. Boletín No. 8, Abril-Junio del 2005, México, pág. 45.

¹²⁸ Turrent, Lourdes, *Op. Cit.* pág. 190.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Hecho que puede observarse hasta la actualidad en celebraciones de distintas comunidades indígenas, tal es el caso de las *velas*, fiestas tradicionales de los zapotecos istmeños que tienen un origen religioso pero una organización por completo secular.

¹³¹ Los negros fueron traídos con la finalidad de que realizaran el trabajo que los indígenas no podían hacer, esta población se mezcló tanto con indígenas como con españoles, originando diversas *castas*, entre las que podemos mencionar: *lobos*, *mulatos*, *tornatrás*, *chinos* y *zambos*., Cfr. Sagredo, José Luis, *Op. Cit.* pág. 12.

abundantes en sátiras literarias, bailes lúdicos y críticas a la religión imperante¹³²”, en ellas la música jugó un papel muy importante, fungiendo como medio vinculatorio entre culturas distintas (en este caso la española, la indígena y la africana), aparte de ser un instrumento de crítica al poder dominante.

Ya en el siglo XVIII, los bailes que se realizaban en las celebraciones seculares eran de gran regocijo para la población, en éstos, tanto el texto de los bailes como la coreografía¹³³ eran aprovechados por los miembros de las diferentes castas para romper con la monotonía de la vida cotidiana y para sustraerse —al menos en el tiempo de la celebración— de las estrictas normas de comportamiento que marcaban la vida colonial¹³⁴, es por ello que la Iglesia a través del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición estaba muy pendiente de dichas festividades que “atentaban contra la pureza de la fe católica y las buenas costumbres”¹³⁵ dictando frecuentemente censuras y prohibiciones¹³⁶. Antonio Robles Cahero ha localizado sesenta y cuatro expedientes referentes a bailes en el archivo de la Inquisición, entre los más

¹³² *Ibidem*.

¹³³ En este punto es importante señalar que en la sociedad novohispana se cultivaron principalmente dos géneros musicales asociados a la fiesta: “las *canciones*, con un texto poético cantado y acompañado por instrumentos [...] y los *bailes* o *sones*, con un texto poético también cantado y acompañado, además por los movimientos coreográficos de los bailarines”. Robles, José A., *Op. Cit.*, pág. 56. Subrayado mío.

¹³⁴ Ya que tanto las coplas como los movimientos coreográficos estaban cargados de sátira y erotismo.

¹³⁵ Robles, José, A. *Op. Cit.*, pág. 55.

¹³⁶ Cabe aclarar que “aunque las penas estipuladas en los edictos inquisitoriales para los transgresores populares eran severas (excomuni3n, azotes y sanciones pecuniarias) pocas veces se llegaron a aplicar”, ya que, “los burócratas inquisidores se interesaron en perseguir con mayor celo profesional otros delitos religiosos más importantes para ellos [...] (herejía, blasfemia, brujería, judaísmo, etc.)”, *Ibidem*.

recurrentes se encuentran “El Chuchumbé”, el “Pan de manteca”, el “Pan de jarabe” y el “Jarabe gatuno”¹³⁷.

Pese a la numerosidad de los bailes novohispanos prohibidos durante la colonia¹³⁸, retomaré lo referente al “Chuchumbé” por considerar notable su ejemplo. Las primeras noticias que se tienen sobre este baile, aparecen en la denuncia que mediante una carta realizó en 1766 Nicolás de Montero (fraile mercedario) en la cual expresa: “por varias partes de la ciudad, habían sido cantadas unas coplas, con grave daño que causan [...] particularmente entre las mozas doncellas de un canto que se ha extendido por esquinas y calles de esta ciudad que llaman el “*Chuchumbé*”, y que era sumamente deshonesto y borás (sic) sus palabras y modo en que lo bailan, dicho fraile solicitaba la excomunión para “atajar” el escándalo y que se recogieran “los muchos versos que se an (sic) escrito”¹³⁹. Es muy probable que la indignación del fraile se debiera más a la letra del canto que a su celo por las buenas costumbres, aquí presento parte de las estrofas:

En la esquina está parado
un fraile de la Merced
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé

Que te pongas bien
que te pongas mal
el chuchumbé te he de soplar.

Esta vieja santularia
que va y viene a San Francisco
toma el Padre, daca el Padre
y es el Padre de sus hijos.

¹³⁷ Ver, Corona, Antonio, “El documento y la oralidad: Dos fuentes complementarias para reconstruir las prácticas musicales del barroco hispánico”, en *Archivo General de la Nación..Op. Cit.*, pág. 90.

¹³⁸ Ver anexo 1.3. Cuadro de bailes perseguidos por la inquisición.

¹³⁹ Archivo General de la Nación-Inquisición, Vol. 1052, exp. 20, f. 292.Citado en Corona, Antonio, *Op. Cit.*, pág. 92.

[...] Me casé con un soldado
y lo hicieron cabo de escuadra
y todas las noches quiere
su merced montar la guardia

[...] En la esquina está parado
el que me mantiene a mi
él que me paga la casa
y el que me da de vestir.
Y para alivio de las casadas
vivir en cueros, y amancebadas.

[...] Cuando me parió mi Madre
me parió en un campanario
cuando vino la partera
me encontraron repicando.

[...] Repique y repique le han puesto
a vuestra merced
si no se enoja se lo diré.
Cuando se fue mi marido
No me dejo que comer
y yo lo busco mejor
bailando el chuchumbé,

[...] El demonio del Jesuita
con el sombrero tan grande
me metía un zurriago
tan grande como su padre.

Si vuestra merced quisiera,
y no se enojara
la fornicadorita se le quedara¹⁴⁰.

Estas coplas del *chuchumbé*, nos permiten ver que mediante el texto de las canciones y usando palabras entre líneas, las personas hacían una crítica a los sacerdotes y por ende a la Iglesia (las estrofas mencionan a *mercedarios*, *franciscanos* y *jesuitas*), al tiempo que se permitían hablar de temas tabúes para la época como la sexualidad y el adulterio. Gracias a este y muchos otros ejemplos, se puede señalar que la música incide considerablemente en

¹⁴⁰ Archivo General de la Nación-Inquisición. Vol. 1052, ff.292-299r y 302-303. *Apud* en Robles, José A, *Op. Cit.*, Pp. 72-74.

la conformación del imaginario colectivo y por ello ha sido objeto de repetidas prohibiciones hechas por el poder dominante de distintos tiempos.

Los bailes populares y el texto poético de los mismos no sólo preocuparon a la Iglesia colonial, sino también a las autoridades civiles, pues éstos solían estar acompañados de borrachera, desorden y violencia, además de que como se ha mencionado, en su interior se abría un espacio para la crítica hacia las instituciones y también para la sátira (mediante el texto de las coplas de los mismos bailes).

Asimismo, debo señalar que la realización de estas fiestas y bailes populares no se restringía a un grupo social, por el contrario, como apunta Robles Cahero “en los contextos sociales, culturales y geográficos de circulación y consumo de los géneros populares participaron, como intérpretes o espectadores, miembros de los más diversos grupos étnicos: españoles, criollos, mestizos, negros, indios y castas”, lo anterior me permite plantear que la música de baile novohispana y su contenido textual fue el resultado creativo de diferentes sectores de la sociedad virreinal, hecho que se ve reflejado en su uso, ya que, a los bailes —organizados en las plazas o en casas particulares— asistían miembros de los distintos grupos sociales, por lo que el baile —entendido como danza y música— fue un elemento de *interacción social* entre los miembros de estos grupos.

Un testimonio del comisario del Santo Oficio en Puebla¹⁴¹ nos permite dar cuenta de lo anterior, al decir en tono de fastidio “porque cada día me vienen algunos mestizos y mulatos y otras personas de todas especies a que

¹⁴¹ Fechado en 1669.

los absuelva por haber asistido a semejantes oratorios”¹⁴². Años antes (en 1647), la denuncia de otro sacerdote ante el Santo Oficio por la manera en que se festejó a San Antonio de Padua en casa de una mestiza confirma lo anterior, al escribir que entrando en la casa de la denunciada halló “tañendo y bailando muchos mulatos mestizos y negros” y que además encontró “a una muger española”¹⁴³. Como se ve, la participación en fiestas y bailes populares, ya fueran de origen religioso o secular, no se circunscribió a los estamentos bajos de la sociedad virreinal, hecho que permitió además de la interacción social entre diversos grupos étnicos, la conformación de una música —tanto vocal como instrumental— que ya no era ni española, ni indígena, ni africana, sino una mezcla de todas ellas, una *música mestiza*¹⁴⁴ que establecía *rasgos de identificación* entre los habitantes de la Nueva España, quienes lucharían posteriormente por su independencia.

A finales del siglo XVIII, la música colonial concluye con la aparición, desarrollo y florecimiento de la *tonadilla escénica*¹⁴⁵ —cuyo influjo se extiende hasta principios del siglo XIX— la cual jugó un papel fundamental en la transmisión de cantos y bailes españoles¹⁴⁶ que fueron asimilados en México y al mezclarse con la *música mestiza*, dieron como resultado diversos géneros de la música mexicana. Según señala Orta Velásquez “al terminar la colonia se había formado ya la música popular; habíamos adquirido la capacidad para construir instrumentos musicales; se había incorporado la

¹⁴² En Ramos, Maya, “Que esta canalla se abstenga esta de estos bailes”. Una mirada a las danzas populares de los siglos XVI y XVII en *Archivo General de la Nación (...)*, Op. Cit., pág. 151.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 152.

¹⁴⁴ Mestiza porque proviene de la mezcla de diferentes componentes. Esta música fue prefigurando lo que sería la música mexicana.

¹⁴⁵ Cfr. Mendoza, Vicente, *Panorama de la música tradicional de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1956, pág. 12.

¹⁴⁶ La tonadilla escénica fue un género teatral importado de España, principalmente de Cádiz, en la que se presentaban cantos y bailes regionales. Ver *Ibidem*.

técnica musical occidental con todas las limitaciones que imponía la formación de una nueva nación, se habían unido ya los elementos para la integración de nuestra propia personalidad”¹⁴⁷. Gracias a todos estos elementos, surgieron géneros musicales propios como los *huapangos*, los *jarabes*, los *sones*, *corridos*, *alabanzas* y los *sonecitos del país*¹⁴⁸, mismos que se desarrollaron ampliamente durante el siglo XIX en múltiples latitudes del país, siendo parte esencial en festividades tanto religiosas como profanas.

Como sabemos, a principios del siglo XIX, México emprendió una lucha por conseguir su independencia de España, durante este período de guerra, la música tuvo entre otras una función bélica, estando al servicio de los bandos contendientes (realistas e insurgentes), cada uno de los cuales compuso canciones alusivas a sus ideales de lucha, así como himnos y marchas para celebrar los triunfos¹⁴⁹.

El *jarabe* fue uno de los géneros de la música mexicana asociado al ejército insurgente, de acuerdo con José Antonio Cahero, el jarabe fue “el baile favorito de los insurrectos que pelearon en la guerra de Independencia, pues ya se bailaba en las sesiones conspirativas donde se planeó dicha guerra”¹⁵⁰. Incluso, durante la lucha independentista existió una asociación entre éste y el espíritu insurgente, llegándose a decir que esta pieza musical era una composición insurgente, al respecto, Joaquín Ponce de León (cantor de la Catedral de Valladolid, quien estuvo presente en la Conspiración de

¹⁴⁷ Orta Velásquez, Guillermo, *Op. Cit.*, pág. 242, 243.

¹⁴⁸ “Con el nombre de ‘sonecito de la tierra’ o ‘ayre del país’ se fue identificando la mayor parte de la música mestiza”, Pérez, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, 2ª ed., CIESAS-CIDEHM, 2003, pág. 20.

¹⁴⁹ Ver Orta Velásquez, Guillermo, *Op. Cit.*, pág. 237.

¹⁵⁰ Robles, José A, *Op. Cit.*, pág. 63.

Valladolid de 1813)¹⁵¹ comenta, refiriéndose a un baile celebrado por insurgentes que: “se cantó en los mismos términos y además el *jarabe*, cuya composición musical se dice ser insurgente, pero con letra indiferente”¹⁵². La mención del jarabe y su vinculación con los insurgentes no es irrelevante, ya que, durante mucho tiempo este género se consideró como el baile nacional y por tanto uno de los símbolos de la incipiente *identidad mexicana*¹⁵³.

Prosiguiendo con lo referente a la función beligerante que tuvo la música durante la lucha de Independencia, Gabriel Saldívar nos expone que el canto satírico o político era considerado una grave trasgresión a la ley por las consecuencias que acarreaba, el fragmento tomado del proceso contra un insurgente en 1813 (año de la Conspiración) asienta:

[...] propagándola por medio del canto [...] en cuyo caso el precepto de ley es: que el mal que los hombres hacen por escrito o por rimas es peor que aquél que se dice de otra guisa de palabras porque dura la remembranza de ello para siempre, resulta que la sedición por escrito o canto es mayor crimen que el que se comete por palabras¹⁵⁴.

Lo anterior nos permite reiterar que la música también es constitutora de la sociedad pues incide en la conformación de la memoria colectiva. La perturbación que el canto satírico causaba a las autoridades no era infundado, ya que, por un lado, resulta mucho más fácil recordar un texto cantado que escrito o simplemente dicho, aparte de que lo expresado en el canto no sólo impacta a los miembros de la generación en que fue escrito

¹⁵¹ Según consta en los documentos de la averiguación que practicó la Inquisición sobre dicha conspiración. Ver Saldívar, Gabriel, *Op. Cit.*, pág.332.

¹⁵² *Ibidem*, pág. 333. Subrayado mío.

¹⁵³ Sobre la música mestiza, el jarabe y la identidad mexicana, véase, Pérez, Ricardo, *Op. Cit.*

¹⁵⁴ Saldívar, Gabriel. *Op. Cit.*

sino a generaciones subsecuentes, al mundo de los predecesores (*Vorkwelt*) en los términos de A. Schütz¹⁵⁵.

Durante este mismo período independentista pero en el campo de la música ‘cultiva’ se luchaba porque hubiera escuelas de música en el país, así que durante la primera mitad del siglo XIX se hicieron varios intentos por academizar la música en México¹⁵⁶, hasta que en 1866 se fundó el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana—hoy Conservatorio Nacional de Música¹⁵⁷—, el cual ha albergado durante décadas a varios de los músicos más importantes del país. La música cultivada en el Conservatorio, fue utilizada como un signo de *prestigio social* entre las clases altas y medias del país, así, por ejemplo, tocar el piano era un requisito necesario para las señoritas bien educadas de la época y un signo de distinción¹⁵⁸.

Asimismo, en esta etapa se continuó desarrollando una identidad sonora propia y pese a la gran influencia de las escuelas europeas de

¹⁵⁵ Ver, Schütz, Alfred, *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, pág. 69.

¹⁵⁶ Como la Academia Filarmónica Mexicana fundada en 1825 por José Mariano Elízaga o la Escuela Mexicana de Música instituida por Joaquín Beristáin y Agustín Caballero, en Zanolli, Betty. “Orígenes Conservatorianos” en *Programa Conmemorativo por los 140 años del Conservatorio Nacional de Música*, México, CNM, 2006.

¹⁵⁷ Del cual derivaron: la Escuela Nacional de Música y la Escuela Superior de Música, que junto con el Conservatorio son las escuelas profesionales de música más importantes del país.

¹⁵⁸ En el siglo XIX, la publicación de partituras en las revistas de la época se asociaba al gusto femenino, ya que, toda señorita que se preciará de ser bien educada debía tocar el piano. Así lo señala un artículo que aparece en el *Iris* —primera revista literaria del México Independiente— al decir: “La Música es sin duda uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita. Ella refina y perfecciona aquella dulzura de género (sic), buen gusto y sensibilidad que la caracteriza, y que formando el consuelo de la casa paterna, acaba por ser la delicia de un esposo”. Linati, Galli y Heredia, *El Iris, Periódico crítico y literario*, México, 1826, Reproducción Facsimilar, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, UNAM, 1988, Tomo I, núm. 4, sábado 25 de febrero de 1826, pág. 32. Ver más sobre este tema, en Flores, Alejandra, *Ediciones Musicales en el México del siglo XIX*, México, 2007. No editado.

composición, la mayor parte de los compositores académicos de la época poseen obras que se inspiran en melodías del folklore musical mexicano, entre estas composiciones destacan: el *Jarabe nacional* y el *Vals jarabe* de Tomás León, *Miscelánea Yucateca* de José Jacinto Cuevas¹⁵⁹, *Aires Nacionales* de Ricardo Castro¹⁶⁰, así como *Ecos de México* de Julio Ituarte¹⁶¹, de la misma forma podemos mencionar óperas con un argumento referente a México como: *Los dos gemelos* (1816) de Manuel Corral¹⁶², obra que versa sobre temas mexicanos *Un paseo en Santa Anita* (1859) de José Casanova¹⁶³, *Guatimotzin*¹⁶⁴ (1871) de Aniceto Ortega y *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro, éstas últimas de tema indigenista.

Mientras que los liberales y conservadores reñían por el control del país, en la música, tanto tradicional como culta, se expresaban distintas maneras de ser mexicano, creándose melodías que con el paso del tiempo servirían como referentes identitarios a los miembros de los distintos sectores sociales de México.

Situándonos ya en el siglo XX, es importante destacar el papel de los *corridos* en la Revolución Mexicana —primer gran movimiento armado de ese siglo—, ya que éstos reflejan en sus textos la percepción de los

¹⁵⁹ Popurrí sobre temas folklóricos en el cual incluye jaranas, jarabes yucatecos e incluso una antigua melodía maya: los *xtoles*. Castellanos, Pablo, *El Nacionalismo musical mexicano*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1969, Pág. 8.

¹⁶⁰ Pieza virtuosística que emplea sonos tradicionales como *El guajito*, *El atole*, *El perico*, *La pesadita* y el *Jarabe mexicano*.

¹⁶¹ Para escuchar varias de las obras mencionadas se recomienda: Navarrete, Silvia, *Aires Mexicanos. Música para piano del siglo XIX*, México, CONACULTA-FONCA, 2004.

¹⁶² Ópera cómica referida por Escorza, Juan José. “Apuntamientos sobre el jarabe mexicano” en *Revista Heterofonía* No. 111 Julio-Diciembre, México, 1992, pág. 22. En uno de los duetos de esta ópera se intercala un *jarabe* puesto para guitarra, considerado uno de los jarabes más antiguo conservado en partitura.

¹⁶³ Melodrama en el que se incluyeron el *jarabe* y algunos *aires nacionales*. Ver, Orta, Guillermo, *Op. Cit.*, pág. 328.

¹⁶⁴ Cuauhtémoc, como lo conocemos actualmente.

revolucionarios sobre el movimiento armado, sus causas y consecuencias, lo cual en sí mismo es de gran valor sociológico, pudiéndose equiparar de alguna manera con las canciones y corridos relacionados con el movimiento zapatista, por tanto, la música también es una expresión político-ideológica de luchas revolucionarias además de ser —como expusimos previamente—un elemento que posibilita que estas luchas perduren en la memoria colectiva.

Desde el comienzo de la Revolución hubo una gran participación de los intelectuales y artistas, los cuales discutían sobre las vías del desarrollo nacional y la conformación de la identidad. Al término de éste movimiento, el Estado comenzó a consolidarse en medio de fuertes disputas entre los diferentes grupos provenientes de la lucha armada¹⁶⁵, dentro del período posrevolucionario, la exaltación de lo nacional se fue conformando como una política de Estado, misma que dio como resultado grandes obras nacionalistas en los campos de la literatura¹⁶⁶, la pintura¹⁶⁷, la cinematografía¹⁶⁸ y por supuesto la música.

En lo tocante a la música académica, se desarrolló un movimiento estético-ideológico conocido como *nacionalismo musical*, el cual abarcó desde los años treinta hasta finales de los sesenta. Este nacionalismo pretendió contribuir a la unidad nacional a través de una música que se identificara como genuinamente mexicana, para lo cual los compositores recurrieron como fuente de inspiración tanto a la música tradicional mestiza

¹⁶⁵ Brom, Juan, *Esbozo de Historia de México*, México, Editorial Grijalbo, 1998, pág. 300.

¹⁶⁶ Destacando escritores como Ramón López Velarde, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos.

¹⁶⁷ En esta disciplina artística lo más representativo fue el movimiento de los muralistas, entre los que sobresalieron José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Fermín Revueltas y Rufino Tamayo, entre otros. Brom, Juan, *Op. Cit.*, Pp. 283-284.

¹⁶⁸ Con películas como *Vámonos con Pancho Villa*, *Allá en el Rancho Grande*, *Flor Silvestre*, *Janitzio*, *Santa*, *María Candelaria* y *La noche de los mayas*. *Ibíd.*, pág. 294.

como a la música indígena. Entre las obras que mejor ejemplifican esta corriente podemos mencionar: *La sinfonía india* de Carlos Chávez, *Sones de Mariachi* de Blas Galindo, *Huapango* de José Pablo Moncayo y *Sensemaya* de Silvestre Revueltas, todas éstas suelen ser representativas de nuestro país en el extranjero, además de haber sido utilizadas a nivel oficial como elementos identitarios, por ejemplo, el comienzo de la *sinfonía india* fue durante años el tema de “La hora Nacional”. Asimismo, el *Huapango* es una pieza a la que se recurre habitualmente en los programas radiofónicos y televisivos en los que se expone algún tema sobre nuestro país, siendo también una de las composiciones del ámbito académico que más seguidores tiene entre las diferentes clases sociales.

Tenemos así que la música puede ligarse estrechamente a la identidad de un pueblo; los sonidos y silencio agrupados en forma de música pueden representarnos y diferenciarnos frente a otros, dándonos un sentido de pertenencia a una “comunidad imaginada”¹⁶⁹ que en este caso es México.

Una vez expuesta la configuración que ha tenido la relación música y sociedad en México y retomando lo planteado sobre la música como práctica social, concluiré esta *Obertura* diciendo que, ya sea para aliviar las fatigas del trabajo, curar enfermedades, cantarle al amor, perpetuar la historia y las tradiciones, para diferenciarnos de otros, exaltar los rituales religiosos, conferirnos identidad, para expresar sentimientos o posturas ideológicas, para evangelizar, para acompañarnos en las actividades cotidianas, públicas y privadas, para transmitir valores o simplemente para divertirnos, la música

¹⁶⁹ Término tomado del libro homónimo de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2006.

tiene una relación dialógica con la sociedad que se presenta a lo largo de toda la historia, diciendo mucho a las sociedades de cada época.

Después de esta *Obertura* sobre la correlación música-sociedad, en la siguiente *Sonata* abordaré lo concerniente al Istmo de Tehuantepec, para después plantear la importancia de la música istmeña en la conformación de la identidad individual y colectiva de los zapotecos de esta zona.

Sonata A¹

La música istmeña como identidad

El Istmo de Tehuantepec.

Ya que se ha abordado en la *Obertura* la relación de la música con la sociedad, así como los distintos usos y funciones de la música, en esta Sonata y en la subsiguiente expondré lo que constituye el tema central de este trabajo, la relación de la música con la sociedad zapoteca istmeña, no obstante, antes de hablar propiamente de los usos y funciones de la música istmeña se hace necesario plantear, al menos someramente, distintos aspectos histórico-geográficos de los zapotecos y del Istmo de Tehuantepec.

Ubicación geográfica:

El Istmo de Tehuantepec es la parte más estrecha de la República Mexicana, es una franja de tierra con litoral en el Golfo de México por el norte y con litoral en el Océano Pacífico por el sur. Este corredor transísmico es parte de dos estados del país, correspondiendo el norte a Veracruz y el sur a Oaxaca².

El presente trabajo se sitúa en la parte oaxaqueña del Istmo de Tehuantepec³, la cual limita al norte con el distrito de Zacatepec-Mixe y el estado de Veracruz, al sur con el océano Pacífico, al este con el estado de Chiapas y al oeste con la Sierra Juárez y con las regiones de la Cañada. Su

¹ Ver Anexo 1.2. La *Sonata A* se entiende como una de las partes que integran la *Sonata barroca a due*. En este trabajo la *Sonata A* y la *Sonata B* conforman la *Sonata barroca*, ya que ambas se interrelacionan, en ellas, la música istmeña es el hilo conductor.

² Tamayo, Jorge, *Geografía de Oaxaca*, México, Editorial El Nacional, 1981, Pp. 10-20. Citado en, Reyna, Leticia (coord.), *Economía contra Sociedad. El Istmo de Tehuantepec*, México, Nueva Imagen, 1994, pág. 335.

³ Ver mapa en el Anexo 1.1.

extensión aproximada es de 19,875.52 Kilómetros cuadrados, lo que representa el 21% del total del territorio del estado de Oaxaca⁴. Cuenta con dos distritos: *Juchitán y Tehuantepec*, los cuales engloban 41 municipios, 22 correspondientes a Juchitán y 19 a Tehuantepec⁵. Cabe mencionar que la investigación aquí presentada está basada primordialmente en la información proveniente de las ciudades de Juchitán y Santo Domingo Tehuantepec —cabeceras de los distritos antes mencionados—, por ser en estas ciudades donde exista una mayor concentración cultural.

Grupos étnicos:

Históricamente, la región del istmo de Tehuantepec ha tenido una conformación multicultural, en este lugar han convivido —en relación de tensión— varios grupos étnicos bien diferenciados lingüística y culturalmente bajo la hegemonía de los zapotecos. Por lo menos desde hace cinco siglos en esta región coexisten 5 etnias: *zapotecos, chontales, mixes, zoques y huaves*. En la montaña, al noreste del istmo oaxaqueño vive un reducido grupo de zoques, los cuales ligan su economía y cultura al bosque de los Chimalapas, en esta misma franja de la Sierra Atravesada, pero hacia el oeste viven los mixes, cuya economía se basa principalmente en el café; en el litoral habitan los huaves y los chontales con una economía ribereña, mientras que los zapotecos están asentados en toda la zona centro o planicie⁶.

Como se ha dicho desde un principio, este trabajo se centrará en el grupo zapoteco, el cual domina cultural y económicamente a los grupos

⁴ Reyna, Leticia, *Op. Cit.*, pág. 336.

⁵ Miano Borruso, Marinella. *Hombre , Mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec*, Tesis de Doctorado en Antropología Social, México, ENAH, 1999.Pp. 18-19

⁶ Ver, Reyna, Leticia (coord.), *Op. Cit.*, Pp. 335-336.

étnicos arriba citados. La hegemonía de los zapotecas frente a los distintos grupos de la zona ha sido tal que las relaciones interétnicas se han caracterizado por procesos de *zapotequización*⁷, los cuales se ven reflejados en rituales, fiestas, vestimenta y comida que los otros grupos han adoptado de ellos⁸.

Los zapotecos istmeños pertenecen a la etnia zapoteca, la cual es la tercera más numerosa del país⁹ y la más extendida de Oaxaca, donde constituyen el 34.7%¹⁰ de su población. Desde su pasado prehispánico y hasta la actualidad los zapotecos se llaman a sí mismos “Ben’Zaa” o “gente de las nubes”.

Para comprender mejor el desarrollo que han tenido los zapotecos, enseguida, hablaremos brevemente de su historia y de la conformación territorial del Istmo oaxaqueño. Los primeros zapotecas que ocuparon los valles centrales de Oaxaca se remontan al año 10,000 a. C (grupos de cazadores-recolectores). Hacia el año 1,500 a. C se volvieron sedentarios, siendo Teotitlán del Valle su primera ciudad.

En cuanto el Istmo, podemos decir que “hacia 1360 los zapotecas ya habían ocupado Tehuantepec. Conquistando indígenas del Istmo, quienes muy probablemente fueron indios zoques y huaves”¹¹. Alrededor de 1496, Tehuantepec fue reinado por Cosijoesa, estas tierras formaban parte de las

⁷ Término que se ha venido utilizando desde los años treinta del siglo XX.

⁸ Ver, Coronado, Marcela, *Procesos de etnicidad de los zapotecos del istmo de Tehuantepec. Una relación entre la resistencia y la dominación*, Tesis de doctorado en Antropología, México, ENAH, 2004, pág. 70.

⁹ Después de los nahuas y mayas.

¹⁰ Referencia tomada del Censo de Población y vivienda, 2000, México, INEGI.

¹¹ Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, INI, México, 1946, pág. 241.

rutas comerciales de los mexicas hacia Centroamérica, lo que provocó serios enfrentamientos entre mexicas (al mando del rey Ahuizotl) y zapotecas, estos últimos resultaron vencedores gracias a una coalición con Dzahuidanda, rey Mixteca; tiempo más tarde, los aztecas propusieron una alianza al gobernante zapoteca ofreciéndole en prenda a Peléxila, la hija del rey Ahuizotl, la proposición fue aceptada y el enlace matrimonial entre Cosijoesa y Peléxila permitió que se redujeran las diferencias entre zapotecos y mexicas de manera temporal. Hacia 1518 Cosijopíi (hijo de Pélexila y Cosijoesa) fue nombrado primer señor de Tehuantepec.

Años después, los mixtecos rompieron la coalición con los zapotecos, obligando a Cosijoesa a refugiarse en las montañas, invadiendo las tierras istmeñas de Cosijopíi, es justo en estas circunstancias que los zapotecos recurren a Hernán Cortés solicitando su ayuda para combatir tanto a mixtecos como a mexicas o aztecas, Cortés comisionó a Francisco Orozco, él cual inició la conquista de Tehuantepec, los zapotecos comenzaron a prestar obediencia a Cortés. Los frailes dominicos comenzaron la evangelización del los zapotecos istmeños, tanto Cosijopíi como Cosijoeza se bautizaron voluntariamente, el primero con el nombre de Don Carlos Cortés Cosijoeza y el segundo con el nombre de Don Juan Cortés Cosijopíi¹².

A pesar del impacto militar, económico, cultural y social de la conquista española, las estructuras sociales de las comunidades zapotecas se mantuvieron y con ellas sus élites. Los zapotecos continuaran dominando a los otros grupos étnicos de la región: huaves, chontales, quiaviuzas, mixes y zoques, esto se debió por un lado a que la presencia española fue limitada y

¹² Cfr. Chicatti, Daniel, *Tehuantepec. Ayer y hoy*, México, CONACULTA-PACMYC, 2006, pág. 42.

por otro a que la región del Istmo poseía grandes ventajas para la producción agrícola y ganadera, además de ser la mejor comunicada a nivel intrarregional, ubicándose en una zona estratégica para las rutas de comercio, permitiendo a los zapotecos istmeños tener mejores condiciones económicas que otros grupos indígenas¹³.

Debido a la gran actividad comercial istmeña, en el Istmo de Tehuantepec se dieron numerosas rebeliones desde el siglo XVII hasta el siglo XIX en contra de las medidas económicas o políticas del poder colonial que limitaban el comercio de los zapotecas con otros grupos y el control sobre su territorio. En la época “Independiente”, los levantamientos continuaron, a mediados del siglo XIX y principios del XX, pero ahora oponiéndose a los intereses fraccionarios de las elites y a los poderes internacionales como en el caso de la lucha juchiteca contra la intervención francesa¹⁴.

Hoy en día, los zapotecos istmeños siguen participando activamente en la política, conformando organizaciones como la COCEI (Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo), la cual busca tomar poderes locales a través del registro de partidos de oposición, ganando en 1981 por primera vez las elecciones municipales de Juchitán. Es relevante señalar el caso de la COCEI, puesto que esta organización promueve la producción y difusión de la cultura zapoteca, contando incluso con su propia radiodifusora, entre los intelectuales zapotecos ligados a este movimiento se encuentran el pintor Francisco Toledo, la poetisa Irma Pineda¹⁵ y el escritor Víctor de la Cruz¹⁶.

¹³ Ver, Coronado, Marcela, *Op. Cit.*, Pp.70-73.

¹⁴ Cfr. Miano, Marinella, *Op. Cit.*, Pp. 21-22.

¹⁵ Algunos poemas de Irma Pineda han sido convertidos en canciones por Martha Toledo.

Tanto la COCEI como otras organizaciones istmeñas están unidas actualmente para hacer un frente de oposición al Megaproyecto del Istmo, parte del Plan Puebla- Panamá. Este proyecto afectaría tanto la biodiversidad como la cultura de los grupos indígenas que habitan la zona.

Es así como después de conocer —al menos sucintamente— la ubicación geográfica del Istmo, su integración étnica, así como un poco de la historia de los zapotecos istmeños, que ahora expondré lo relativo a la música istmeña como identidad.

¹⁶ Para profundizar sobre el tema de la COCEI y su relación con la cultura zapoteca, puede consultarse Campell, Howard. “La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec” en: *Revista Mexicana de Sociología*, Año LI, Núm. 2 abr-jun, México, 1989.

La música como identidad.

El Istmo de Tehuantepec en su parte zapoteca, es una región del país que se ha caracterizado desde hace largo tiempo por su riqueza cultural¹⁷, en él, la pintura, la poesía, la danza y especialmente la música están presentes en la vida cotidiana de los zapotecos istmeños. Podemos afirmar (basados en el trabajo de campo y el análisis de diferentes fuentes) que de estas artes, la música es un elemento substancial en la conformación de la *identidad* individual y colectiva de sus habitantes.

En el campo de la sociología este concepto ha sido muy debatido, por ello, la importancia de dar una definición acorde a los fines de este trabajo, en el cual la identidad fue concebida en los términos expuestos por Gilberto Giménez como “el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos [...]), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado”¹⁸. Esta enunciación me permite plantear que la música es uno de esos repertorios culturales interiorizados que nos posibilita diferenciarnos frente a otros, al tiempo que reconocernos a nosotros mismos. En el caso de los zapotecos istmeños, la música istmeña les permite delimitar sus fronteras y distinguirse de las otras etnias que cohabitan en el Istmo, siendo uno de los elementos centrales en la conformación de su identidad.

¹⁷ Andrés Henestrosa, Francisco Toledo, Chuy Rasgado, Gabriel López Chiñas y Eustaquio Giménez Girón, son sólo algunos nombres de grandes artistas de esta tierra.

¹⁸ Giménez, Gilberto, *La moda de las identidades: identidades y conflictos étnicos en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 1999.

Continuando con la discusión sobre la identidad, debemos decir que los cambios sociales acentuados de manera particular en las últimas décadas nos llevan a concebirla como un concepto dinámico y por tanto en constante transformación, tenemos así que las representaciones, valores y símbolos de los actores varían continuamente debido a los distintos roles que juegan en la sociedad¹⁹, por tanto no puede entenderse a la identidad como algo fijo, aunque existen elementos constantes que llevan a la autorreferencialidad de los actores sociales, como lo es la música para los zapotecos istmeños.

Podemos preguntarnos ¿Por qué la música es un factor de identidad? ¿Qué elementos le permiten diferenciarnos de otros al tiempo que reconocernos en ellos? Para contestar estas cuestiones es necesario hablar del concepto mismo de música, el cual se ha formulado a través de la historia en múltiples sentidos, sin que hasta la fecha se haya llegado a un consenso. Una de las definiciones más convencionales sobre ella, es la que la concibe como “el arte de combinar sonidos y silencios en el tiempo”, empero, la música supera en sí misma las explicaciones que de ella puedan darse, ya que como plantea Thomas Stranford, la música no sólo es ritmo, armonía, melodía y timbre²⁰, en ella también intervienen características culturales, simbólicas e ideológicas de cada grupo social, por ende, “la música incluye muchos elementos no musicales”²¹ que le permiten tener una estrecha

¹⁹ Situación que es más evidente en las ciudades.

²⁰ Considerados los elementos distintivos de la música.

²¹Stanford, E. Thomas. *La música. Puntos de vista de un etnomusicólogo. Parte I: Planteamiento*. México, D.F., 1992, pág. 14 No editado. Citado en Muños Güemes, Alfonso. *Etnicidad y música. Estudio de caso de una comunidad zapoteca de emigrados en la ciudad de México*, Tesis de licenciatura en Etnología, México, ENAH, INAH, SEP, 1994, pág. 50.

relación con la sociedad²², siendo un factor de identidad entre los sujetos sociales.

Los componentes musicales y “extramusicales” de la música, posibilitan que los sonidos meramente instrumentales o emitidos a través de la voz lleguen a nosotros desatando emociones, evocando lugares y recuerdos, así como estableciendo referencias de pertenencia. Entre la música y cada sujeto social surge una relación que no termina de explicarse por completo en los distintos estudios que se han realizado en torno al tema, esto se debe a que en la interacción música-individuo y/o colectividad intervienen múltiples factores, destacando entre los más importantes la *situación biográfica*²³ y contexto social, por lo que la percepción de una misma música varía de persona a persona, sin embargo, la escucha del mismo material sonoro provoca rasgos de identificación con otros, aun con aquellos que nos parecen totalmente ajenos.

De acuerdo con Stanford, “la música es un medio para la afirmación de la identidad de cada hombre en cada cultura, al escucharla éste está afirmando quien es”²⁴. En el caso de los zapotecos istmeños, la música les permite afirmar su identidad tanto individual como colectiva y aunque cada miembro de la colectividad tenga diversas preferencias musicales, existe una música que comparte con el resto del grupo (música istmeña) la cual le

²² Al preguntarnos desde esta perspectiva ¿qué es música? Deberemos incluir en cada respuesta “todos los elementos que tal o cual grupo hayan concebido como parte de ella, *Ibidem*.”

²³ Concepto que de acuerdo con Alfred Schütz se refiere a que cada persona vive una realidad parcial única e *interpreta* sus vivencias conforme a sus intereses, objetivos, deseos e ideología, “de tal modo, la realidad del sentido común nos es dada en formas culturales e históricas de validez universal, pero el modo en que esta formas se expresan en una vida individual depende de la totalidad de la experiencia que una persona construye en el curso de su existencia concreta”, ver Schütz, Alfred, *Op. Cit.*, pág. 17.

²⁴ Stanford, E. Thomas. *Op. Cit.* Apud en Muños Güemes, Alfonso, *Op. Cit.*, pág. 51.

otorga sentido de pertenencia a su comunidad. La música fortalece la identidad comunitaria de los zapotecos istmeños, pues además de identificarlos entre sí les permite distinguirse de la mayoría mestiza del país, así como de los distintos grupos indígenas de la zona²⁵.

Es importante señalar que esta distinción del *Otro* se aplica también al interior de la etnia zapoteca, ya que los mismos zapotecos istmeños se sienten diferentes de acuerdo al lugar donde habitan, el ejemplo más claro de esto, es la añeja rivalidad que existe entre los zapotecos de Juchitán y los de Santo Domingo Tehuantepec, la cual se ve expresada en la música de cada región.

Alfonso Muños, expone que “la música manifiesta y afianza la identidad grupal a partir de la reproducción de sus valores simbólicos y mágico-litúrgicos, a través de sus usos y funciones consolida los sistemas cosmogónicos de los grupos que la producen”²⁶. Este planteamiento puede aplicarse en su totalidad a la música istmeña, pues como veremos posteriormente, esta música reproduce los valores de los zapotecos istmeños, transmitiendo —por medio de sus letras o de acuerdo a su uso— tradiciones que pasan de generación en generación.

La identidad se relaciona con modos de ser en el mundo, interiorizamos un conjunto de repertorios culturales para actuar en el mundo y diferenciarnos frente a otros, en este sentido, la música ayuda a la construcción de la identidad, puesto que como plantea Pablo Vila “el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado, ofrecen maneras de ser y de

²⁵ Que como se había mencionado anteriormente son: Mixes, Chontales, Huaves y Zoques.

²⁶ Muños Güemes, Alfonso, *Op. Cit*, pág. 52.

comportarse, y por el otro modelos de satisfacción psíquica y emocional”²⁷. Los sonidos de la música instrumental y el texto de las canciones istmeñas, ofrecen a los zapotecos istmeños maneras de ser que les permite identificarse entre sí, tal como lo veremos en páginas posteriores.

Finalmente, puedo decir con Simon Frith que “la música construye nuestro sentido de identidad a través de las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad”²⁸

²⁷ Vila, Pablo, *Recepción artística y consumo cultural*, México, CONACULTA- Juan Pablos editorial, 2000, pág. 339.

²⁸ Frith citado por Vila, en *Ibidem*, pág. 359.

Lo comunitario frente al individualismo de la modernidad.

El sentido de pertenencia comunitaria fomentado por la música istmeña²⁹ se contrapone al individualismo que desde hace siglos la modernidad ha venido propugnando, pero para continuar en esta discusión hablaremos al menos someramente de la *modernidad*, la cual también ha sido largamente discutida en sociología.

La modernidad es un concepto multidimensional y por tanto complejo³⁰. El término moderno viene del latín *modo* que quiere decir *recién* y ha sido usado históricamente como oposición a lo tradicional, y aunque quizá podríamos encontrar los orígenes de la modernidad en la antigua Grecia, en el presente trabajo se asociará modernidad con la *época moderna*, la cual nace en el *siglo XV* y se desarrolla en los siglos subsecuentes. Con la modernidad se da un cambio sustancial en la forma de ver la vida, se pasa de una *concepción teocéntrica* a una *concepción antropocéntrica* del mundo, el hombre ya no es un títere de Dios, sino forjador de su propio destino³¹.

Dentro de la evolución de la modernidad, el siglo XVIII es determinante, en este período se concibe a la *razón* como único camino para lograr la felicidad del hombre, pugnándose por lo ideales de *libertad, igualdad y fraternidad*, asimismo, es en esta época cuando el concepto de individuo comienza a ganar cada vez mayor peso. La *individualización* es uno de los elementos característicos de la modernidad, es decir, la prioridad de lo

²⁹ El cual puede observarse en diversas letras de música istmeña y también pudo corroborarse en las entrevistas realizadas a istmeños durante el trabajo de campo.

³⁰ Aunque para algunos, como los posmodernos (Lyotard o Derrida) ya esté superada.

³¹ A este respecto consultar, Villoro, Luis, *El pensamiento moderno. La filosofía del Renacimiento*, México, FCE/ El Colegio Nacional, 1992.

individual sobre lo comunitario ha sido un proceso que trajo consigo la modernidad. Durante estos siglos se ha luchado por las garantías individuales no así por las colectivas, se han hecho leyes para salvaguardar la propiedad privada y no la comunitaria y se ha fomentado por todos los medios disponibles —especialmente en los últimos tiempos— la búsqueda del bien individual sobre el bien común.

A partir de la industrialización acelerada del siglo XIX, la creciente individualización se relacionó estrechamente con la concepción del hombre como *sujeto de consumo*, hecho que se ha acentuado drásticamente desde las últimas décadas del siglo XX. En el mercado los sujetos esperan poder saciar sus deseos insatisfechos³² y es que ahí no sólo se venden bienes, también se ofrecen ideas, alegría, diversión, arte, religión, cualquier cosa puede ser comercializada y consumida, este “nuevo estilo de vida le permite al individuo escaparse del mundo con la oferta de atracciones y vivencias, en virtud de ser indiferente a toda forma histórica, a toda formación social y a todo recuerdo”³³.

Respecto a la música y su relación con el mercado, debemos señalar que la revolución tecnológica posibilitó la grabación del sonido y con ello la conversión de la música en una mercancía sujeta a las leyes del mercado, donde los empresarios deciden que género musical resulta más rentable. Según esta lógica, y como habíamos señalado en la *Obertura*³⁴, tanto la música tradicional como la música “cultura” quedan generalmente fuera del interés de los empresarios de por grabarla y difundirla, lo que se traduce en

³² Cfr. Kurnistky, Horst. “¿Qué quiere decir modernidad?”, en *La jornada Semanal*, núm. 288, México, 14 diciembre de 1994, pág.26.

³³ *Ibidem*, pág. 28.

³⁴ Ver *Obertura* pág. 45.

un público que prefiere mayoritariamente los géneros comerciales como el pop, la música electrónica, la balada o la salsa.

Mucha de esa música comercial contribuye a fomentar la indiferencia ante la historia comunitaria y personal, al promover en sus letras la violencia, el hedonismo, el consumo extremo, además de motivar a la imitación de los “ídolos musicales” a través de modos de comportamiento, maneras de vestir y concepciones del mundo que estos proponen, todo lo que lleva a la atomización y pérdida de sentido.

Además de los géneros comerciales producidos en el país, en México hay una gran presencia de la música comercial extranjera, lo que implica que aparte de lo planteado anteriormente, las canciones están en un idioma ajeno al español (generalmente inglés) y en el caso de las comunidades indígenas distinto al materno, esto conlleva a la proposición de modelos de vida³⁵ apartados de la realidad nacional y regional.

Es justamente frente a esta música que deriva del proceso de individualización de la modernidad que la música istmeña se proyecta como una música propositiva, al ensalzar en sus textos el amor al Istmo, la admiración por la belleza de la mujer istmeña, el respeto por la lengua zapoteca, la indumentaria y la celebración de las velas³⁶, siendo por ello uno de los principales elementos que contribuye a la conformación de la

³⁵ Los cuales son formas de vestir, de hablar, de escuchar, de comer, es decir, formas de ser en el mundo.

³⁶ Lo que la lleva también a diferenciarse de la música comercial, ya que, el conjunto de repertorios culturales interiorizados a través de la música istmeña, pertenecen a la comunidad, es decir, son representaciones, valores y costumbres propios de ésta, a diferencia de las representaciones y símbolos interiorizados por medio de la música comercial, los cuales provienen generalmente de los modelos dictados por el mercado.

identidad de los zapotecos istmeños, tanto en su territorio como fuera de él. Lejos del Istmo, por ejemplo, en las colectividades zapotecas que se han conformado en la ciudad de México o los Ángeles, las expresiones musicales son trasladadas a estos nuevos lugares de residencia, sirviendo a los istmeños para identificarse y congregarse.

La música istmeña permite a los zapotecos sentirse parte de una “comunidad imaginada” que va más allá de un espacio geográfico definido, prueba de esto es el calendario de velas (fiestas istmeñas) que se realizan en la ciudad de México el cual presentamos a continuación:

Vela o Festividad	Origen	Fecha del evento
San Miguel Chimalapa	San Miguel Chimalapa	15 de enero
Central de Organismos y pueblos Oaxaqueños		12 de febrero
San José	Reforma de P.	18 de marzo
Vela Ixhuatán	Ixhuatán	15 de abril
Sta. Catarina de Siena	Sta. Catarina de Siena	22 de abril
Asunción de María	Ixcaltepec	20 de mayo
Gran vela del Istmo de Tehuantepec	Tehuantepec	Mayo
San Vicente Ferrer	Juchitán	27 de mayo
San Juan Guichicovi	Juchitán	17 de junio
Vela Shunaschi	Tehuantepec	24 de junio
San Pedro Apóstol	San Pedro Huamelula	25 de junio
San Pedro Ixihui	Tehuantepec	1 de julio
Rey Cosijopi	Tehuantepec	15 de julio
Vela Istmeña	Tehuantepec	16-22 de julio
Ixhuatán	Ixhuatán	5 de agosto
Asunción de María	Tehuantepec	19 de agosto
Cruz de los pescadores	Rincón Juárez	Septiembre
Asociación de Ixtepecanos residentes en la Ciudad de México.		7 de octubre
Virgen del Rosario	Espinal	14 de octubre
San Jerónimo Doctor	Asoc. Ixtepecana	21 de octubre
San Judas Tadeo	Salina Cruz	28 de octubre
Asoc. La Ogalla A.C.		18 de noviembre
Vela Unión de Organizaciones istmeñas		3 de diciembre

Como señala Marinella Miano, “en todas las ciudades de la república donde existe un nutrido grupo de zapotecos, la primera forma de agregación étnica es la celebración de una vela”³⁷ y la música istmeña forma parte fundamental de la conmemoración de estas velas, contribuyendo de manera fundamental a la agregación étnica que señala Miano.

³⁷ Ver Miano, Marinella, *Op. Cit.*, n.p. 7, pág. 125.

Música para nacer y para morir

La música en la vida cotidiana

*Niña, cuando yo muera
no llores sobre mi tumba,
canta sonos alegres mamá,
cántame la Sandunga*

ANDRÉS HENESTROSA, *La Martiniana*.

La *vida cotidiana* es el escenario donde los individuos se desenvuelven y realizan sus acciones, en la sociología este tema es estudiado de manera particular por las denominadas microsociologías como la Etnometodología y la Fenomenología. Esta recuperación de lo cotidiano, sin embargo, no es un descubrimiento de la sociología por sí misma, desde hace siglos el arte ha tomado fragmentos de la cotidianidad convirtiéndolos en algo excepcional. Los distintos medios de expresión de las artes: los colores de la pintura, los movimientos de la danza, las palabras de la literatura o los sonidos de la música han permitido a los hombres reflexionar en torno a lo cotidiano; el amor, la lucha, el trabajo, la soledad, el placer, las relaciones humanas, la diversión y la muerte (asuntos que pertenecen a la cotidianidad) han sido temas recurrentes a lo largo de la historia del arte.

Respecto de la relación del arte con lo cotidiano G. Lukács plantea que “ el comportamiento cotidiano del hombre es comienzo y final al mismo tiempo de toda actividad humana [...] puede decirse que de él se desprenden, en formas superiores de recepción y reproducción de la realidad, la ciencia y el arte, se diferencian, se constituyen de acuerdo con sus finalidades específicas [...] para luego, a consecuencia de sus efectos, de su influencia en la vida de los hombres, desembocar de nuevo en la corriente

de la vida cotidiana”³⁸. Conforme a lo arriba citado, podemos decir que la música (como una de las bellas artes) tiene su origen en la vida cotidiana, al tiempo que es en ésta donde se reproduce, influenciando la vida de los hombres³⁹.

La presencia de la música en la vida cotidiana de los sujetos se remonta —tal como expuse en la *Obertura*— a la prehistoria, acentuándose en los últimos tiempos, gracias a la utilización de los mass-media, “el disco, la radio, el hilo musical [...] proveen al hombre actual de una especie de *continuum* musical en el que moverse a lo largo de todo el día”⁴⁰. Ciertamente la música puede acompañar al hombre en todas sus actividades, sin embargo, desde mi perspectiva, esta música proveniente de los mass-media y que por tanto es en su mayoría comercial, evade al hombre moderno de la reflexión sobre él mismo y sobre los otros, ya que la mayoría de las letras o sonidos propuestos sirven para pasar el rato, son efímeros. Las estructuras musicales de la música comercial actual están pensadas para ser consumidas globalmente, careciendo de referencias de pertenencia, la *World music*⁴¹ (hoy tan en boga) es un claro ejemplo de lo anterior.

Frente a este uso de la música comercial como forma de distracción y evasión, la *música istmeña*⁴² cobra un sentido diferente, pues además de

³⁸ Luckács, George, *La estética*, Vol. I, Península, 1980, citado en León Emma, *Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana*, Barcelona, Anthropos-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (UNAM), 1999, pág. 98.

³⁹ En lo tocante a los zapotecos istmeños, la música ejerce una gran influencia en su vida cotidiana, pues —como veremos posteriormente— está siempre presente tanto en sus actos públicos como privados.

⁴⁰ Lanza, Andrea. “La música en la época de su reproducción técnica” en *Historia de la Música. El siglo XX, tercera parte*. Turner libros/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Madrid, 1999, pág.14.

⁴¹ Sobre la cual profundizaré en la *Sonata B*.

⁴² Que en adelante será denominada en distintas ocasiones como **MI**.

servir para la diversión, también está siempre presente en la vida cotidiana de los istmeños, llevándolos a través de los sonidos a la reafirmación de su identidad y por tanto de su pertenencia a la comunidad zapoteca. Esta música empieza a escucharse desde la infancia⁴³, lo que posibilita el surgimiento de rasgos de identificación a partir de la niñez, en esta etapa, los infantes tienen contacto con la música tradicional istmeña y con música zapoteca compuesta especialmente para ellos (arrullos o canciones de cuna), en la cual ya están presentes elementos que conforman la identidad comunitaria como el lenguaje y la mención tradiciones istmeñas⁴⁴.

Para Celso García⁴⁵, integrante de la Banda Princesa Donaji (una de las principales del Istmo) en Tehuantepec “hay una música para todo, para nacer y para morir”, esta afirmación fue compartida por todos los entrevistados durante el trabajo de campo, los cuales respondieron que la música istmeña estaba presente en los diversos aspectos de sus vidas: en el trabajo, las labores de la casa, las celebraciones religiosas, en las bodas, XV años, despedidas de solteras, bautizos, reuniones y entierros⁴⁶, es decir, la música

⁴³ Dato que fue corroborado en las entrevistas realizadas a zapotecos istmeños. La edad promedio en que los entrevistados recuerdan haber empezado a escuchar música istmeña es a los cinco años.

⁴⁴ Como ejemplo podemos citar dos sones dedicados a los niños que están escritos y son cantados en zapoteco: “Gugu Guini” (La Tortolita) y “*Tanguyu*”, el primero de ellos se utiliza principalmente para arrullar, mientras que la letra del segundo nos habla del consuelo que brindan las palabras de una madre a su pequeño hijo; un fragmento traducido de *Tanguyu* dice: “ya no llores hijo mío, mañana te compraré un tanguyu”. El *Tanguyu* es un juguete de barro. Raciél Orozco, director de la Casa de Cultura de la comunidad zapoteca de San Blas Atempa, a quien entreviste en agosto del 2004, me señaló que además de *La Sandunga*, *Tanguyu* era su son preferido pues al escucharlo le recordaba a su madre.

⁴⁵ Tehuano entrevistado en agosto del 2004 en la Casa de cultura de Santo Domingo Tehuantepec. Ver en el Anexo 1.4 la guía de entrevista semiestructurada y entrevista a profundidad que se realizó.

⁴⁶ La presencia de la música en los entierros es muy importante, ya que como señala Eduardo Ruíz Castillo “recordar a un muerto querido con su música favorita es un requisito fundamental para que el espíritu de los vivos sienta que ha cumplido su compromiso de amor”, Ruíz, Eduardo, “Música tradicional y procesos de globalización” en, *Antropología*.

istmeña juega un papel fundamental en la vida cotidiana de los zapotecos istmeños tanto en lo público como en lo privado.

La escucha de la música istmeña desde la niñez y su presencia en todas las actividades de la vida cotidiana nos llevan a plantear que esta música coadyuva a las funciones mediadoras de la *socialización*, estas funciones —de acuerdo a la propuesta de Emma León— son por un lado la *internalización* de los marcos normativos socioculturales y por otro la *externalización* de las pautas internalizadas, entonces ¿de qué manera colabora la música con la socialización? para dar respuesta a este cuestionamiento, ahondaré en lo referente a la internalización y externalización de pautas culturales.

La internalización de la socialización es definida como “adopción y apropiación de los valores, creencias, hábitos y costumbres que llevan al sujeto a insertarse en la sociedad, mediante la operación de ciertos agentes”⁴⁷. En el caso de la música istmeña ésta se convierte es uno de estos agentes al contribuir a la apropiación de valores por medio de sus letras y del uso específico de su repertorio musical —tema que será ampliado en el apartado correspondiente a los sones istmeños—. Por otro lado, cuando se habla de *externalización* se alude a que las pautas internalizadas son explicitadas y difundidas entre los miembros de un grupo para conformar verdaderas redes de comunalidad, es decir, el movimiento central radica en el mecanismo de compartir con otros los contenidos sociales ya internalizados⁴⁸; y en este sentido, nuevamente la música istmeña favorece

Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Número 80 México, INAH, septiembre del 2007, pág. 15.

⁴⁷ León, Emma, *Op. Cit.*, pág. 71.

⁴⁸ *Ibidem*.

la *externalización*, pues las letras de sones o canciones expresan precisamente una clara *internalización* de los pautas socioculturales de la sociedad istmeña por parte de sus compositores, los cuales a través de la música comparten con sus coterráneos esta *internalización* que han logrado, un ejemplo de lo anterior es el son “Costumbres istmeñas” del tehuano Antonio Santos:

Costumbres istmeñas⁴⁹

Son Istmeño

L. y M. Antonio Santos Cisneros⁵⁰.

Bonita región del Istmo
bonita y no tiene igual
donde hermosas paisanas
bailan con su traje
el son regional.

Los hombres como es costumbre
toman tragos de mezcal
cuando tocan la Sandunga
todos los ancianos salen a bailar.

Cuando se van a casar
tienen su son especial;
les tocan el *Mediu Xhiga*
y también les tocan
El Behua xiña.

La víspera de sus fiestas
las celebran con honor
llevan su yunta y carreta
adornada con sauce
al convite de flor.

⁴⁹ Tomado de Rodríguez, Carlos (compilador), *Cancionero* de compositores istmeños, México, CONACULTA, 1998, pág. 316.

⁵⁰ Antonio Santos Cisneros fue uno de los compositores istmeños a quien realicé una entrevista a profundidad en Santo Domingo Tehuantepec. Este autor me refirió que *Costumbres istmeñas* fue una de sus primeras composiciones y que la hizo para transmitir las costumbres zapotecas a las nuevas generaciones, en un principio pensó que pasaría desapercibida, sin embargo, ha ido ganando cada vez mayor importancia con el paso de los años, incluso recientemente el CONACULTA otorgó un apoyo económico para la grabación de ésta y otras composiciones de Antonio Santos, hombre comprometido con la difusión de su cultura y a quien agradezco profundamente su paciencia y atenciones.

Los *principales*⁵¹ del barrio
a éstos les toca llevar
velas adornadas con flores
al templo del barrio
las van a dejar.

Bonito Tehuantepec
y bonito Juchitán
orgullo de todo el Istmo,
también de Oaxaca
que es su capital.

Este *son* transmite a quien lo escucha distintas pautas culturales de los zapotecos istmeños, pautas que fueron primero internalizadas por su compositor para después ser externalizadas gracias a la música. Desde mi punto de vista, la ocasión que más favorece la externalización —ese compartir con otros— es la *vela*, sobre la cual hablaré con más detalle en páginas subsecuentes.

La internalización de los contenidos sociales mediante la música no sólo es posible gracias al texto de las canciones, sino también a la manera selectiva en que la **MI** es empleada de acuerdo a la función que se requiere, es decir, existe un repertorio musical bien definido para distintas situaciones, así por ejemplo, los zapotecos istmeños saben que el son del *Mediu Xhiga* es exclusivo para el día del matrimonio, pues cumple una función específica en este festejo, la cual radica en convidar a los invitados para que colaboren de manera económica con los novios mientras bailan este son. Durante el baile se rompen unos cántaros, lo que simboliza el rompimiento de la soltería.

⁵¹ Conocidos en lengua zapoteca como Xhuana o Shuana, son los encargados del cuidado y la limpieza del templo, así como de la conservación e incremento de los bienes materiales del mismo. Estos personajes provienen de la organización teocrática prehispánica de Tehuantepec.

Para exponer más ampliamente este tema hablaremos a continuación de los *sones*, hasta el momento hemos señalado la relevancia de la música istmeña en general, sin embargo, dentro de los diferentes géneros musicales prevalecientes en el Istmo, son los *sones* los de mayor importancia⁵², al ser los más claros exponentes del “mestizaje musical”⁵³ surgido a partir de la conquista.

⁵² Otros géneros musicales relevantes son el corrido, el bolero, el vals y la canción istmeña.

⁵³ Con este término me refiero a la mezcla que se generó entre los elementos musicales autóctonos, en este caso zapotecos y la música proveniente principalmente de España, pero también de otras latitudes como África y Asia.

El mantenimiento de las tradiciones y la transmisión de costumbres.

Los sones istmeños

*Los sones más renombrados
la Sandunga y la Llorona
se recuerda a la Juanita
y también a la Petrona.*

FACUNDO LÓPEZ MALO, *Tierra Istmeña*

La palabra *son* es un género lírico-coreográfico, es decir, que se canta y se baila, este término “se aplica a un repertorio bastante amplio, tanto en diversidad como en distribución geográfica, de la música tradicional mexicana”⁵⁴. Su origen es eminentemente español, el *fandango*, la *petenera*, la *guajira*, la *malagueña*, son algunas de sus principales influencias y como ya se vio en la *Obertura* llegaron a nosotros a través de la conquista.

El puerto de Veracruz fue durante tres siglos la puerta de entrada de la música que llegaba en labios de los migrantes, a este lugar arribaron en el siglo XVII los primeros fandangos que luego se extenderían a otras partes del país por medio de los arrieros, comerciantes, hacendados y ganaderos. Como se expuso en la *Obertura*, los músicos formados en la Nueva España tomaron elementos de la música española y características regionales para comenzar a conformar el *son mexicano*. La difusión de la música española y de la incipiente mexicana se dio también a través de las ferias comerciales, en las que los músicos y bailadores presentaban producciones novedosas.

Ya hemos visto que a fines del siglo XVIII y principios del XIX, la *tonadilla escénica*⁵⁵ jugó un papel fundamental en la transmisión de cantos y

⁵⁴ *Antología del Son de México*, en página del Instituto Cultural “Raíces Mexicanas”, www.folklorico.com/musica/antologia-son.html.

⁵⁵ Ver *Obertura*, pág. 59.

bailes españoles que fueron asimilados en México dando como resultados diversos géneros de la música mexicana como los sones, los jarabes y el huapango.

En el caso de los sones istmeños, los géneros musicales que influyen en éste, provienen principalmente de Andalucía⁵⁶, aunque los sones que escuchamos en la actualidad son resultado de la fusión musical hispano-zapoteca. De acuerdo con Jas Reuter, el son oaxaqueño constituye una excepción dentro del panorama del son mexicano, ya que a diferencia de la mayoría de los sones que son interpretados principalmente por un conjunto de instrumentos de cuerdas, el son oaxaqueño es ejecutado generalmente por una banda de alientos, por la marimba, o por la guitarra sexta y el requinto, siendo esta última forma de interpretación un rasgo distintivo del *son istmeño*, pues “constituye un puente entre el son propiamente dicho y la canción-vals”⁵⁷.

Después de lo anterior, podemos decir que parecería paradójico que una música con influencia española sirva como un factor de identidad comunitaria zapoteca, sin embargo, es importante destacar que exceptuando algunos ritmos⁵⁸ españoles que aún se conservan, los sones istmeños adquirieron su peculiaridad en la región, prueba de ello es que muchos están en lengua zapoteca, además de celebrar en sus textos el orgullo en sí de lo

⁵⁶ Región de España con fuerte influencia árabe, debido a la ocupación árabe en la Península Ibérica durante casi ocho siglos.

⁵⁷ Reuter, Jas, *La música popular de México, origen e historia*, Editorial Panorama, México, 1988, pág. 53.

⁵⁸ El ritmo se entiende como el elemento de la música que se encarga de la organización del tiempo, se expresa principalmente a través de la duración de los sonidos y la acentuación, es decir es un aspecto técnico de la música, que muchas veces está al servicio de sus funciones, hay ritmos determinados para los valeses, las marchas, los sones, etc.

que implica ser zapoteco, exaltando la belleza de su tierra, de sus mujeres, así como la nobleza de su gente.

Como citamos anteriormente, los sones no son utilizados solamente para un fin lúdico, sino que la mayoría de ellos cumple con una función específica en las celebraciones públicas o privadas, por tanto, los sones ya sean instrumentales o con letra coadyuvan por un lado al mantenimiento de las tradiciones zapotecas y por otro a la transmisión a las nuevas generaciones de las costumbres y ritos utilizados por sus comunidades.

Llegando a este punto debemos definir el concepto de *tradición*, la cual en palabras de Elémire Zolla “es aquello que se transmite, especialmente de progenie en progenie, que es como decir la raíz de casi todo estado o acto humano”⁵⁹, la música istmeña expone tradiciones, es decir, “representaciones, imágenes, saberes teóricos y prácticos, comportamientos o actitudes”, que se han transmitido de generación en generación “en nombre de una continuidad necesaria entre el presente y el pasado”⁶⁰.

Respecto a este tema, debemos decir que en su totalidad las personas entrevistadas mediante el trabajo de campo respondieron de manera afirmativa a la interrogante sobre si pensaban que la música istmeña transmitía tradiciones del Istmo⁶¹, opinando que entre las principales tradiciones exteriorizadas en su música se encontraban: las velas, la figura

⁵⁹ Zolla, Elémire. *Qué es la tradición*. Paidós Orientalia, Barcelona, 2003, pág. 117.

⁶⁰ Hervieeu-Légerdaniel, *La religión pour memoire*, Paris, Cerf, 1993, citado por Gilberto Giménez, *Op. Cit.*, pág. 17.

⁶¹ Las preguntas a las que respondieron son: ¿Cree que a través de las letras de los sones, canciones o corridos se transmiten tradiciones y costumbres del Istmo? ¿Cómo cuáles? Ver Anexo 1.4.

de los mayordomos⁶², el uso de la lengua zapoteca, de su indumentaria y el respeto a sus antepasados.

Es así que la **MI** es utilizada por los zapotecos en la transmisión de costumbres, en tanto constituye un excelente medio mnemónico, es decir, que facilita la memorización, pues es más sencillo recordar la letra de las canciones o los poemas que la prosa, en este sentido “la música es un banco de recuerdos que nos sirve para saber cómo movernos por el mundo social”⁶³.

Ya sea mediante el texto concreto de canciones, sones o corridos en los que se habla de la forma de celebrar, de vestir, de bailar o mediante sones instrumentales con un uso específico que se relacionan a tradiciones istmeñas⁶⁴. La música istmeña sirve a los zapotecos en el proceso de interacción social, al permitirles recordar con más facilidad (mediante la asociación a una pieza musical) los diferentes momentos que integran su vida social.

Con el fin de sustentar los planteamientos anteriores, presentaré un cuadro en el que se concentra información acerca de los principales sones y canciones istmeños, asimismo se mostrarán y analizarán fragmentos de las letras de distintos géneros musicales istmeños. El citado cuadro contiene en su mayoría el uso que los zapotecos hacen de cada pieza musical; en la

⁶² Los mayordomos son una pareja encargada de la organización de la fiesta del santo patrón de cada comunidad, esta figura procede de las prácticas religiosas de la época colonial.

⁶³ Storr, Anthony. *La música y la mente (...)*, *Op. Cit.*, pág. 41.

⁶⁴ Por ejemplo, el conocido son “Lucero de la mañana” es solamente instrumental y se toca exclusivamente en el cambio de mayordomía, lo cual implica que al oír este son hay una asociación con la figura de los mayordomos, tradición istmeña de suma importancia.

primera columna (música istmeña) se indicará con una **S** si se trata de un son y con una **CI** si corresponde a una canción istmeña.

Música istmeña	Uso o función
S <i>La sandunga</i>	Himno istmeño, son de salutación en las fiestas
S <i>La llorona</i>	Junto con la Sandunga símbolo del istmo zapoteco
S <i>El Fandango</i>	Son de apertura en las velas y uno de los sonos principales
S <i>La tonalteca</i>	Son bailado el primer día del matrimonio
S <i>El jarabe tehuano</i>	Son de apertura de vela
S <i>Rendido</i>	Se tocaba los lunes de matrimonio
S <i>Paulina</i>	
S <i>Behua Shiña</i>	Tocado en la celebración de las bodas
S <i>Quipi</i> o son de la media noche	Anuncia el retiro de los principales de las velas.
S <i>Mediu Xhiga</i>	Tocado exclusivamente en las bodas, simboliza el rompimiento de la soltería
S <i>Gugu Guini</i> (La tortolita)	Se canta a los niños
S <i>El coco</i>	Se toca el penúltimo día de la enramada cuando se reparten los cocos de la enramada
S <i>Lucero de la mañana</i>	Se toca a media noche el día del cambio de mayordomía
S <i>Son de la Tirada de Fruta</i>	Son interpretado durante el evento del mismo nombre. La tirada o regada de fruta se lleva a acabo antes de la lavada de olla
S <i>Son Badanga</i>	Se ejecuta en la víspera de la fiesta patronal, su baile simula una pelea entre los servidores de Dios (xhuanas) y los demonios.
CI <i>Guendanabani Xhianga Sicaru</i>	Canto de despedida a los difuntos

En cuanto a los fragmentos o los textos de distintos géneros musicales istmeños, estos se expondrán de acuerdo a su temática principal y a los criterios de distinción más adecuados para los fines de este trabajo. Es importante señalar que tanto en la *Sonata A* como en la *Sonata B* se presentan y analizan fragmentos de canciones porque la letra de las mismas nos revela una gran cantidad de información sobre la vida social, como señala Alan Merriam “Los textos⁶⁵ evidencian una cantidad de problemas de

⁶⁵ Refiriéndose a los textos de las canciones.

naturaleza psicológica relativos tanto al individuo como a la colectividad. Constituyen mecanismos de liberación y reflejan la naturaleza de los valores culturales, con lo que se demuestran excelentes objetos de análisis”⁶⁶.

- *Sones o canciones istmeñas donde se exalta la música istmeña:*

La Martiniana⁶⁷

L. Andrés Henestrosa/ M. Son tradicional

Niña, cuando yo muera
no llores sobre mi tumba,
canta *sones alegres* mamá,
cántame la *sandunga*.

No me llores, no, no me llores, no,
porque si lloras yo peno,
en cambio si tú me cantas
yo siempre vivo, yo nunca muero.

Lucero de la mañana,
el rey de todos los sonos,
canta la *Martiniana*: ¡Ay, mamá!,
que alegra los corazones.

Si quieres que no te olvide,
si quieres que te recuerde,
canta sonos alegres, mamá,
música que no muere.

A lo largo de todo el texto de este popular son istmeño se manifiesta la importancia que tiene la **MI** para los zapotecos, aún en la hora de la muerte hay una petición de cantar los sonos istmeños, se menciona “la Sandunga”, “el lucero de la mañana”, siendo muy significativa la estrofa “Si quieres que no te olvide, si quieres que te recuerde, canta sonos alegres mamá, música que no muere” pues ésta expresa el sentir de la mayoría de zapotecos acerca

⁶⁶ Merriam, Alan, *The Anthropology of music*, Evaston, Northwestern University Press, 1964, pág. 210. Traducción mía.

⁶⁷ Tomado de Rodríguez, Carlos, *Op. Cit.*, pág. 104.

de que su música no muere, no pasa de moda ,ni se olvida, sino que pasa de generación en generación.

- *Música que honra a la mujer istmeña:*

La llorona

Dominio popular

No sé si el corazón peca, llorona, en aras de un tierno amor
De una linda Juchiteca, ¡ay! Llorona, más hermosa que una flor.

La Petrona

Dominio popular

Tú eres la linda Petrona,
clavel de Tehuantepec.
Tú eres la linda Petrona,
clavel de Tehuantepec.

Rosa de Castilla en rama,
Ay, Petrona, cortada al amanecer.

... No te quiero por bonita, ay, Petrona,
sino por mujer honrada.

Cantares de mi tierra⁶⁸

Vals

L.y M. Saúl Martínez.

En los rincones de mi tierra istmeña
se canta con amor y con nobleza
nunca miente el corazón cuando jura una mujer
ni cuando se entrega el cariño con firmeza

(...)

Rancho Gubiña son tus mujeres lindas
vivo preso en sus *huipiles* guindas,
y en Cheguigo está mi amor, juchiteca bella flor
dueña de mi arrulllo, que engalana mi terruño.

⁶⁸ *Ibíd.* pág. 224. Subrayado mío.

Mi mujer istmeña⁶⁹

Huapango

L. y M. Asíz Otaquí Rivera

Mi linda mujer istmeña
dueña de mi corazón
tequita de tez morena
te canto yo mi canción.

Te llevo dentro del alma
paisanita de mi vida;
tú me robaste la calma,
mi xhunquita consentida.

Vente conmigo a bailar,
vente conmigo a gozar;
bailaremos la *Sandunga*,
el *Mediu Xhiga*⁷⁰ y otros más.

Tú vives entre el encaje,
de un holán almidonado;
pareces un pavo real,
cuando bailas el zapateado.

El arcoiris te envidia,
por los colores chillantes,
que tiene tu traje bordado;
mujercita deslumbrante.

Tehuanita⁷¹

Son Istmeño

L. y M. Jesús Rasgado

Bella tehanita, flor suriana,
cuánta ropa llevas, cual gitana,
que pareces linda mariposa,
eres tan bonita y hermosa.

(...)

⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 258. Subrayado mío.

⁷⁰ Es de destacar que este son no tiene un origen colonial sino prehispánico, se ejecutaba con pito y caja (pasando por tradición oral a diversas generaciones). De acuerdo a la opinión de músicos como Gerónimo Baqueiro Foster aun conserva mucho de su ritmo musical primitivo.

⁷¹ Tomado de Rodríguez, Carlos, *Op. Cit.*, pág. 277. Subrayado mío.

Tus sublimes sones son muy bellos,
bailas la *Sandunga* con orgullo,
bailas la *Tortuga* y la *Petrona*,
y en tus templos lloras con *Llorona*.

Linda tehuanita, nunca llores,
lleva tus canciones a las flores,
bella tehuanita, rosa del amor,
porque yo te quiero y te venero de corazón.

Mujer mujercita

Vals

L. y M. E. Jiménez Girón.

Mujercita mujer juchiteca
de mi raza inmortal Binnizá
eres de la región zapoteca
peina Xhuncu de *enagua de olán*

...

Juchiteca, istmeña o tehuana
da lo mismo que te hagas llamar
porque al fin eres de mi raza,
de mi raza inmortal: Binza.

Juchiteca

L.y M. Jesús Rasgado

Juchiteca que al rayo de la luna
vas luciendo tu gracia gentil
que coronas de nieve y espumas
al encaje de *blanco huipil*

Juchiteca de los pies descalzos
en las claras mañanas de abril
y en las joyas de tu *jilcapestre*
llevas preso el amor que te dí.

A través del texto de estas distintas canciones y sones, nos podemos percatar que los compositores istmeños expresan por un lado, gran admiración por la belleza y virtudes de la mujer istmeña (denotando orgullo por la raza zapoteca) y por otro lado enuncian tradiciones relacionadas con las mujeres, como es su indumentaria y lo que ésta implica: el uso del huipil

“Tú vives en el encaje de un holán almidonado”⁷², la utilización del resplandor y de la falda de holán bordada y salpicada de numerosos colores “El arcoiris te envidia , por los colores chillantes, que tiene tu traje bordado”⁷³ , asimismo se hace referencia a la música istmeña, de manera particular se habla de los sones principales como la “Sandunga”, el “Fandango”, la “Petrona”, la “Ilorona” o el “Mediu Xhiga”, la mención se debe a que en el istmo zapoteca son las mujeres las que bailan generalmente la música regional, por ejemplo en las *velas* son ellas quienes abren el baile con sones istmeños, mientras los hombres permanecen generalmente como espectadores. El relevante papel que juega la mujer en el Istmo de Tehuantepec⁷⁴, particularmente en Juchitán, se ve reflejado en la admiración y respeto que manifiestan los compositores y escritores istmeños, ejemplo de ello son las letras arriba expuestas.

- *Piezas musicales donde se señalan diversas tradiciones istmeñas:*

Tierra Istmeña⁷⁵
Son istmeño
L.y M. Facundo López Malo

Con el corazón alegre
yo les voy a recordar
con mis versos y mi canto
a mi tierra regional.

⁷² Fragmento del huapango *Mi mujer istmeña*.

⁷³ *Ibíd.*

⁷⁴ A diferencia de la mayoría de mujeres indígenas del país que viven en condiciones de subordinación y marginación, las mujeres zapotecas juegan un papel relevante en sus comunidades, al tener un papel activo en la economía, la política y la vida social. No resulta casual que *la mujer zapoteca* sea un tema recurrente en el cancionero istmeño.

⁷⁵ Tomado de Rodríguez, Carlos, *Op. Cit.*, pág. 277. Subrayado mío.

Qué rechulo es mi terruño
sus mujeres y *folklore*
sus *huipiles* relucientes
que se adornan con amor

Los *sones* más renombrados
la *Sandunga* y la *Llorona*
se recuerda a la *Juanita*
y también a la *Petrona*
(...)

Petronita de mi vida
Sandunga ¡Ay mamá por Dios!
Juana de cabellos de oro
Llorona, Llorona, lloro por ti
(...)

Estos *sones* tan queridos
los que canto al despertar
se bailan en la *enramada*
de mi tierra tropical

Ya con esta me despido
de mi tierra linda y querida
sus mujeres y sus *sones*
son encanto de mi vida.

Xhunca y Huipil⁷⁶ *Bolero*

L.y M. Luis Martínez Hinojosa

Bajo el cielo de mi tierra a quien yo canto
la materia es transformada con amor
la historia es de fantasía
y el *dialecto* es mágico

Convertida en nostálgica *Sandunga*
y el *huipil* transformado en un jardín
las espumas se hacen flores,
del *holán* en el *huipil*.

Mujercita istmeña, con terciopelo vas,
a la *vela* a bailar, con un *holán* de amor,
llevas en tus sienes, un bello *resplandor*
jicalpextle con mil frutas de amor

Mujercita istmeña que también sabes ir,
al sepulcro a llorar con *bandas* de dolor,

⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 213. Subrayado mío.

tradición de mi raza, que no quiero olvidar,
ni siquiera al partir, ni siquiera al morir.

Xhunca de mi pueblo que un día lloró
al saber que me fui, llevándome su amor,
Sandunga al fin, Xhunca y huipil,
heredera de la princesa Donají.

Son de los cocos⁷⁷
Son Istmeño

L. Antonio Santos Cisneros⁷⁸/ M. Son tradicional

En la *enramada* en la que se celebran
las grandes fiestas de Tehuantepec,
son hechas de carrizos verdes
con adornos de papel.

Y en la puerta ramas de sauce
plantas de plátanos alrededor;
con racimos de cocos verdes
es lo típico en su esplendor.

Aquí las fiestas que se celebran
son de *costumbre tradicional*.
antevíspera o mayordomo
hace un baile de Viernes Saa.

Al día siguiente lindas tehuanas
lucen huipil y *enagua de holán*
Jicalpestles en la cabeza
llevan frutas para tirar.

Llega la hora, el Son de los Cocos
los *principales* van a bailar,
luego nombran los cortadores
y los cocos van a bajar.

Cuando se escucha el Son de los Cocos
los principales van a bailar,
luego nombran los cortadores
y los cocos van a bajar.

Cuando se escucha el son de los Cocos
es que la fiesta va a terminar.

⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 312. Subrayado mío.

con sus *cantos de tradiciones*
y su *música regional*.

Estos versos de diferentes piezas musicales nos dan un claro testimonio de que a través de la música muchas tradiciones istmeñas son presentadas a propios y ajenos. Las letras hacen referencia a las velas, a los principales, al convite de flor, a los sones más importantes, a la enramada (lugar donde se celebran las velas) y a la indumentaria. También se menciona la tradición de acompañar con música los entierros, “al sepulcro a llorar con bandas de dolor”⁷⁹.

Aunque se haya hecho la distinción de diferentes tipos de piezas musicales, el análisis en conjunto de las letras aquí expuestas puede demostrar que los distintos géneros musicales de la **MI** son transmisores de tradiciones⁸⁰, entendidas como imágenes (la mujer istmeña, el suelo natal), representaciones (la indumentaria, las velas, la mayordomía), saberes teóricos y prácticos (la música istmeña, el baile regional), así como comportamientos o actitudes (alegría, admiración, orgullo étnico).

A continuación, hablaré acerca de la *Sandunga*, ya que, de todos los sones y canciones de la **MI**, es el de mayor importancia identitaria para los zapotecos istmeños, por ello considero pertinente hablar de su historia y presencia en el Istmo.

⁷⁹ Fragmento del bolero *Xhunca y Huipil*.

⁸⁰ Ver definición de tradiciones dada en la pág. 87.

La Sandunga, himno istmeño.

Es bien sabido que el son de *La Sandunga* constituye un emblema del Istmo de Tehuantepec, un verdadero himno⁸¹ para sus habitantes, factor de cohesión social tanto al interior del Istmo como fuera de él, ya que, pese a las diferencias entre los zapotecos istmeños⁸² este canto los une, así como une a los que están fuera de su tierra natal y que con sólo escuchar sus primeras notas se trasladan a ella.

El origen de la Sandunga o Zandunga ha sido muy discutido, por muchos años. Los tehuanos han disputado su paternidad, atribuyéndola al músico y guerrillero *Máximo Ramón Ortiz*, sin embargo, algunos documentos y testimonios personales niegan esta leyenda.

La Sandunga como muchos de los sones, tiene un origen español, se deriva de un *jaleo andaluz*, que a su vez proviene del género *Fandango*⁸³; este jaleo andaluz fue estrenado en México en el Teatro Nacional el 3 de diciembre de 1850 en una función a beneficio de la cantante y actriz *María Gañete*, así lo prueba la publicidad en los periódicos “*El Monitor Republicano*” y “*El siglo XIX*”⁸⁴ de la cartelera del Teatro Nacional en la que se anuncia como penúltimo número de la función de este día un nuevo jaleo titulado “*La Zandunga*” que fuera interpretado por la señorita Moctezuma y por Don Ambrosio Martínez.

⁸¹ Entendiendo himno como un género literario-musical que se constituye como un símbolo de identidad al representar a las personas que lo asumen como propio.

⁸² Diferencias que se encuentran más marcadas entre juchitecos y tehuanos.

⁸³ Con esta palabra se designaba a distintos tipos de bailes en la nueva España desde el siglo XVII. Sobre el fandango ver Pérez Monfort, *Estampas del nacionalismo (...)* Op.Cit., Pp. 15-79.

⁸⁴ Ver *El Monitor Republicano*, México, martes 3 de diciembre de 1850.

Tiempo después, la *Sandunga* se presentó en Oaxaca y fue ahí donde la escuchó y aprendió Máximo Ramón Ortiz en 1853, éste tehuano que contaba con una buena formación musical se encontraba en la capital oaxaqueña, pues se había unido como guerrillero a Gregorio Meléndez para defender el Plan de Jalisco, a su regreso al Istmo dio a conocer la Sandunga, la cual según la tradición la cantó con gran dulzura y sentimiento. En el Istmo zapoteco este jaleo-fandango se convirtió en *son* y se arraigó cantándose en zapoteco y exaltando en su letra a la mujer istmeña.

Este son, al igual que el resto de los sones istmeños consta de una introducción y un estribillo que se alterna con las coplas o zapateados. A lo largo del tiempo se han escrito muchas versiones literarias de la Sandunga conservándose solamente los textos originales:

¡Ay Sandunga, Sandunga, mamá por Dios!
¡Sandunga no seas ingrata, mamá de mi corazón!

Desde mi punto de vista, el arraigamiento de *la Sandunga* en el Istmo de Tehuantepec esta más allá del encanto con el que Máximo Ramón Ortiz pudo haberla transmitido en el Istmo, creo que el momento histórico por el que atravesaba la región jugó un papel decisivo, ya que fue justamente en 1853 cuando Santa Ana (entonces gobernante de México) proclamó al Istmo de Tehuantepec como territorio Federal, lo que lo desvinculaba del poder del estado de Oaxaca, por ello era necesario la constitución de una identidad propia que diferenciara a los zapotecos istmeños de los oaxaqueños, pero también de la mayoría dominante mestiza del resto del país. Un rasgo primordial en la conformación de esta identidad istmeña, la constituyó la música con sones como *la Sandunga* y los que de ella derivaron como *la*

Llorona o *la Petrona*; aunque la separación de Oaxaca fue breve (terminando en 1855) “todavía en tiempos modernos, a la base de la lucha política existe una aspiración hacia la autodeterminación administrativa y el control de los procesos de explotación de los recursos económicos y culturales de la región”⁸⁵ y es que el Istmo de Tehuantepec es una zona geo-estratégica del país donde existen múltiples intereses tanto nacionales como internacionales por sus recursos naturales, lo cual impulsa a los zapotecos a fortalecer su cultura regional.

Después de esta reflexión, cabe preguntarnos ¿qué significa la palabra Sandunga? La respuesta a esta interrogante esta ligada al doble origen que se le atribuye al son, aunque ya hemos aclarado su procedencia española⁸⁶, es interesante conocer las diferentes versiones de su significado, por un lado en Castellano —lengua de Andalucía—, *sandunga* significa donaire, gracia, una mujer agraciada es una mujer sandunguera y es así como los frailes dominicos llamaban a las tehuanas por el garbo que siempre las ha caracterizado; por otra parte, hay quienes se empeñan en ver a la *sandunga* como un son netamente mexicano y le han encontrado dos significados en zapoteca, dicen que la palabra sandunga se deriva del zapoteco *saa-* música, *ndu-* honda y *ngaa-* esa, lo cual significa “esa música honda, profunda” o también *saa-* música, *ndu-* completa, perfecta, terminada y *nga-*esa, traducido libremente “*esa música es completa, esa música es perfecta o esa música salió redondeada*”⁸⁷.

⁸⁵ Miano Borruso, Marinella. *Op.Cit.*, pág.22.

⁸⁶ Con influencia árabe, por proceder de Andalucía-

⁸⁷ Orozco, Gilberto. *Tradiciones y Leyendas del Istmo de Tehuantepec*, Revista Musical Mexicana, 1946, pág. 35.

Desde su aparición en el Istmo, a mediados del siglo XIX, la Sandunga se erigió como *son* principal, siendo el que abría las celebraciones, posteriormente aunque conservó su importancia ya no era el son de salutación y en la actualidad ha vuelto a serlo. En los años sesentas del siglo XX, el Dr. Alberto Cajigas expresaba: “la Sandunga es tocada en todas las celebraciones rituales, en las fiestas titulares, en los matrimonios, en las grandes y pequeñas velas [...] puede tocarse en cualquier momento, basta que alguien la pida”⁸⁸, hoy a más de cuarenta años de distancia esto se sigue observando en las comunidades zapotecas istmeñas de Oaxaca y en las que se han conformado en el exterior.

La Sandunga es emblema sonoro del Istmo de Tehuantepec tanto en México como en el mundo, por ello finalizo esta parte con una reflexión en prosa que sobre ella hace el ingeniero Porfirio Ruiz:

¡Sandunga hermosa! canto del amor, canto de la guerra, canto tierno y dulce con que nuestras madres nos arrullaron en la cuna, melodía de sublime inspiración con que nuestros padres auspiciaron las afanosas horas de la labro bendita!
¡Eres triste y melancólica si nos agobia una honda pena; pero eres alegre y regocijada si celebramos un acontecimiento venturoso; eres suave y acariciadora como una delicada mano amiga que tratando de consolar nuestro duelo, nos oprima blandamente el corazón hasta hacernos derramar abundantes lágrimas!

¡Canto heroico a cuyas sentidas cadencias cayeron nuestros hermanos en la fiera lucha, sonrientes y satisfechos de dar la vida por defender caros ideales de justicia y redención, tu nos recuerdas los dulces días de la infancia, los bellos y floridos de la juventud, los graves y austeros de la edad proveya; tú nos hablas de seres queridos que allá en el terruño amado lloran nuestra ausencia y esperan ansiosos nuestro retorno al bendito hogar del que nos separaron las imposiciones del destino o los imperativos del deber; tú has unido nuestro corazones en el amor a la tierra de nuestros mayores y has unificado nuestras voluntades en el afán de enaltecer nuestra raza, exaltando sus cualidades y proclamando la belleza de sus tradiciones vernáculas. Sandunga hermosa. Bendita seas.⁸⁹

⁸⁸ Cajigas, Alberto. *El Folklor Musical (...), Op.Cit.*, pág.117.

⁸⁹ Ruiz, Porfirio. “La Sandunga, su origen y su evolución.” en Cajigas, Alberto, *Op. Cit*, pág. 232.

La música istmeña en las velas

De todos los momentos de la vida de los zapotecos istmeños en los que la música está presente es quizá en las *velas* donde adquiere su mayor importancia, pero ¿qué son las velas? Las velas son las fiestas tradicionales del Istmo, según el intelectual juchiteco Andrés Henestrosa, las velas superviven de antiguas celebraciones indígenas que daban culto a la naturaleza⁹⁰ a las que los evangelizadores dieron un sentido cristiano, este sincretismo religioso puede rastrearse hasta la actualidad en los nombres de ciertas velas como la vela *Guela Be`ñe*, dedicada al dios lagarto o la vela *Igú*, dedicada a la fertilidad de la tierra, además de que las velas principales (las que se celebran en el mes de mayo), coinciden con la siembra y el inicio del ciclo agrícola.

Las velas se realizan en una *enramada*⁹¹ que es finamente adornada y en medio de la cual queda una amplia pista de baile para que hombres y mujeres puedan zapatear a gusto. Los motivos de las *velas* son afines a los de toda fiesta, entendiendo ésta como “un intervalo especial de tiempo durante el cual los trabajos habituales quedan al margen, mientras el hombre celebra algún acontecimiento, afirma la bondad de lo que es o conserva la memoria de un dios o un héroe”⁹². Existen *velas* que festejan a los *santos patrones* (como la Vela San Vicente o la de San Isidro Labrador), exaltan las *actividades laborales* (Vela Cantarito de los alfareros o la Vela Guzebenda de

⁹⁰ Henestrosa, Andrés, *México en la cultura, suplemento de novedades*. México, 5 de abril de 1979.

⁹¹ Espacio donde se lleva a cabo el baile, es cubierto con manta o con lona y adornado con flores naturales, artificiales o figuras de papeles dorados y plateados.

⁹² Muñoz, Alfonso, “Migración, música e identidad. El caso de los zapotecos inmigrados a ciudad Nezahualcóyotl”, en *Música sin fronteras, ensayos sobre migración, música e identidad*, México, CONACULTA, 2006., pág. 209.

los pescadores) y los *productos agrícolas* (como la Vela Biadxi, de la ciruela) o simplemente festejan una familia de apellidos distinguidos (Vela Pineda y López)⁹³.

Estas fiestas tradicionales fortalecen y fomentan la identidad comunitaria⁹⁴ y en ellas la música istmeña juega un papel muy importante, en primer lugar porque para dar inicio a la vela es obligatorio que una de las dos bandas participantes⁹⁵ interprete algún son regional que generalmente es la *Sandunga*, pero también puede ser el *Fandango* o el *Jarabe tehuano*, de tal forma que cuando los invitados lo escuchan saben que la vela ha comenzado, además, porque seguido del son de apertura se ejecutan una serie de *sones istmeños* que son bailados especialmente por los anfitriones de cada mesa, la vela es por tanto un espacio en el que gracias a la música y al baile, las costumbres regionales se muestran a los invitados externos y en que los zapotecos istmeños fortalecen su identidad al escuchar una música que les es propia y bailarla de acuerdo a la tradición.

La manera de celebrar la vela también se expresa a través de la letra de ciertos sones como los siguientes:

⁹³ Para ver un calendario completo de las velas de la región zapoteca del Istmo de Tehuantepec, consultar: Coss, Julio (compilador), *Fiestas tradicionales del Istmo de Tehuantepec*, Oaxaca, FONADAN, 1999. La información se presenta en tablas divididas por mes, celebración y población, lo que nos da un panorama muy completo de las velas que se celebran en esta zona de enero a diciembre.

⁹⁴ Ya que como señala Gonzalo Camacho “La música interviene de forma importante para *hacer comunidad*. Se comparte en los espacios de convivencia social que van desde las cantinas hasta las *fiestas y bailes populares*”, ver Camacho, Gonzalo, “El vuelo de la golondrina, música y migración en la huasteca”, en *Música sin fronteras (...)*, Op. Cit., pág. 263. Subrayado mío.

⁹⁵ En estas celebraciones tocan dos bandas de alientos, una en cada extremo de la enramada, las cuales se van alternando.

“La Santa Cruz”⁹⁶

Son regional

L.y M. Felipe Orozco Vázquez

Alegre y esplendorosa
es pasión Gola, Santa Cruz,
gran vela de mi tierra hermosa
fiesta rumbosa radiante de luz.

Se rubrica con los *sones*,
y *zapateados* de la región,
que alegra los corazones
y simboliza nuestra tradición.

La reina de la vela,
su graciosa majestad,
luce con su corte de honor,
bella y magisterial,
con los *mayordomos* de ayer,
y los *mayordomos* de hoy,
bella *capitana* y el gran capitán.

Rachu Gubiña, señores,
son sus mujeres belleza ideal,
ataviadas de seda en flores
y ahogadores, o fino torzal.

Lucero de la mañana
eres testigo muy singular,
tu alborada que engalana,
nuestra enramada con luz celestial.

El repicar de campanas,
nos llama a misa de la santa cruz,
el tres de mayo a la *guzana*,
en su templo junto al divino Jesús.

La tradicional *lavada*,
rica cebada, botanas mil,
brindando los concurrentes
a los presentes gracia fútil.

⁹⁶ Rodríguez, Carlos, *Op. Cit.* pág. 229. Subrayado mío.

San Isidro Labrador⁹⁷

Son istmeño

L. y M. Felipe Orozco

El quince de mayo, la Vela San Isidro,
San Isidro Labrador
pidamos esta fecha que a nuestras cosechas
el grano nos dé el Señor.

Bailemos, cantemos
Dancemos alegres, al ritmo de este son
Digamos que ¡Viva!
¡Viva San Isidro Labrador! ¡San Isidro Labrador!

La reina, mi reina, gentil soberana
desborda su sencillez
muy lindas princesas cual la Guelaguetza
le dan toda brillantez.

Guapa capitana de toro de lidia
la envidia de la multitud
y la cabalgata, con frenos de plata
halagan al capitán.

Salen la víspera al gran paseo
llevan un torito para el jaripeo.
toreros improvisados
envalentonados muy prestos lidean.
¡Ay! , qué rechula es mi tierra
provincia que encierra un *sabor regional*.

Muy vistosísimos van los carruajes
lucen las damitas sus *típicos trajes*,
en la *regada de frutas*
la gente disfruta de un placer ambiental.
y las *bandas musicales*
con dianas triunfales por las calles van.

Hablado:

Es tradicional la *lavada de ollas*,
baile de mucho esplendor,
feliz la presencia de la concurrencia
libando vino y licor.

⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 237. Subrayado mío.

Por medio de la letra de estos dos sones tanto los habitantes del Istmo zapoteco como personas externas pueden conocer diferentes momentos que integran la celebración de una vela, así como las características de la misma, algunas de las cuales serán explicadas a continuación⁹⁸.

Las velas son organizadas por los *mayordomos*⁹⁹ y por una sociedad, cuyo número de socios depende del tamaño de la fiesta. Los socios se encargan de colocar mesas y sillas para sus invitados al interior de la enramada, donde ofrecerán cerveza y botanas. La celebración comienza alrededor de las ocho o nueve de la noche, como ya se dijo con la ejecución de sones regionales, los cuales de acuerdo con la letra de “La santa cruz” simbolizan la tradición istmeña.

Es importante decir que los sones regionales no son los únicos que las bandas de alientos tocan durante las velas, sino que éstos van alternando con música popular comercial, pero siempre tienen un espacio importante dentro de estas fiestas, por ejemplo, alrededor de las doce de la noche se realiza el cambio de mayordomía (simbolizado por una vela adornada de flores) momento que es evidenciado para los invitados con la interpretación de dianas y sones regionales.

El fin de la vela se da alrededor de las cinco de la mañana y se anuncia con el son “lucero de la mañana”. Al día siguiente de la fiesta, en algunos

⁹⁸ Es importante señalar que las *velas* se han ido transformando con el paso del tiempo, y que tienen variaciones de región a región. En este trabajo se explican brevemente aspectos comunes de estas fiestas. Los distintos momentos de una *vela* que aquí relato fueron constatados en el trabajo de campo. Para profundizar sobre las *velas*, puede consultarse Coss, Julio, *Op. Cit.*, Musalem, Adriana, *Colores, olores y sabores festivos de Juchitán*, Oaxaca, México, CONACULTA, 2002 y Cajigas, Alberto, *El Folklore Musical (...)*, *Op. Cit.*

⁹⁹ Los mayordomos son una pareja de la comunidad que durante un año se encarga de la organización de la vela, de los requerimientos para la celebración religiosa y de buscar nuevos mayordomos para el siguiente año.

lugares como la ciudad de Tehuantepec se organiza un desfile de estandartes que portan los capitanes y capitanas, acompañados de una banda de música, los estandartes representan a los habitantes de los diferentes barrios o a los miembros de las sociedades de velas.

Generalmente, al tercer día de la fiesta suele llamarse día de “la lavada de olla” —como es mencionado en el son *San Isidro Labrador*—, este nombre indica que la fiesta ha terminado y que los trastes deben lavarse y devolverse a sus dueños, cuando se termina esta tarea (que implica también el desmantelamiento de la enramada¹⁰⁰) cada miembro de la sociedad sirve comida a sus invitados y nuevamente el baile es iniciado con música regional, con la particularidad de que este momento de la vela se realiza durante el día, comenzando alrededor de las dos de la tarde y terminando a las siete u ocho de la noche.

Esto ha sido un breve panorama de lo que son las velas y de su relación con la música. Como hemos visto no existe vela si no hay *música* istmeña, la cual, a lo largo de esta *Sonata* se ha mostrado como un elemento substancial de la identidad individual y colectiva de los zapotecos istmeños. En la siguiente *Sonata* abordaré esta música como una forma de resistencia, como un *sentido ajeno* frente a los discursos homogeneizantes.

¹⁰⁰ Cfr. Vichido, Nicolás. “Diversos aspectos de las fiestas patronales, con su mayordomía”, en Coss, Julio, *Op. Cit.*, pág. 24.

Sonata B

La música como sentido ajeno

Después de haber expuesto lo referente a la música istmeña como configuradora de identidad, en esta *Sonata*, la **MI** será entendida como un *sentido ajeno*, que —de acuerdo a los planteamientos de Emma León¹— es una referencia de sentido distinta a la realidad cultural hegemónica dictada desde los ámbitos mundiales de poder².

Como se ha podido apreciar hasta ahora, el desarrollo de la relación música-sociedad ha implicado una gran diversificación de los usos y funciones sociales de la música, razón por la cual ésta puede concebirse como instrumento de los poderes³ o instituciones dominantes,⁴ colaborando con estos para influenciar en modos de vida, emociones y comportamientos acordes a sus intereses y paradójicamente, también puede ser un elemento de protesta y resistencia contra ese mismo poder, como señala Ángel Quintero “la música puede ser, tanto elemento conservador como trasgresor;

¹ Cfr. León, Emma, *Sentido ajeno. Competencias ontológicas y otredad*, España, Antrophos, 2005.

² Sean estos económicos o políticos. Estos ámbitos se encuentran representados actualmente en instituciones mundiales como el Fondo Monetario Internacional (FMI) o el Banco Mundial (BM).

³ En diferentes momentos de la *Sonata B*, se encuentra presente el tema del poder y aunque si bien no es un tema central de esta tesis es importante mencionar que el concepto de poder aquí utilizado es el planteado por Michael Foucault en sus obras posteriores a *El orden del discurso*, donde el poder es visto como “una fuerza productora y generadora de conductas, acciones, pensamientos e identidades”, Sieglin, Verónica, *Modernización rural y devastación de la cultura rural campesina*, México, Plaza y Valdés, 2004, pág. 77. No es un solo poder, sino varios poderes que se interrelacionan, pero pueden existir poderes dominantes al interior de un contexto.

⁴ Ya sea la Iglesia, la monarquía, la burguesía o el mercado, de acuerdo al momento histórico.

expresión que fortalece permanencias, como elemento heraldo de utopías transformadoras”⁵.

Podemos decir que la música ha tenido una posición de *sentido otro*⁶, por ejemplo cuando en la época Cartesiana el predominio de la razón⁷ llevó a la marginación del arte y por tanto de la música, la cual se convirtió en un discurso deslegitimizado por el poder oficial. Esta deslegitimización consistió principalmente en negarle su validez como una forma de acceso a la realidad y como explicación de la misma, imponiéndose la ciencia y el método científico como único criterio de conocimiento⁸.

No obstante, el imperio de la razón no pudo impedir que dentro de la música “cultura” y la música folklórica (del pueblo), existiesen elementos de reflexión sobre la realidad y de manera particular sobre la situación social⁹, esto fue posible gracias a que como plantea Emma León “la veladura de los discursos totalizantes¹⁰ ha sido translúcida pues nunca ha opacado la diversidad de los modos de apropiación y lectura del mundo. Siempre se refrenda la presencia de otras realidades, de otras posibilidades de sentido, de otras experiencias”¹¹, la música es precisamente un claro ejemplo de las

⁵ Quintero, Ángel, “salsa, sabor y control...” *Op. Cit.*, pág. 35.

⁶ Otra forma de nombrar al sentido ajeno.

⁷ Durante este período (siglo XVIII, siglo de las luces), la razón fue reconocida como la única vía de acceso a la realidad y al conocimiento.

⁸ La desacreditación de la música en esta época puede corroborarse al observar que, contrario a lo que sucedió desde la antigüedad clásica, la Edad Media y el Renacimiento, períodos en los que la música se consideraba indispensable para la formación integral de un sujeto, a partir de la Ilustración ésta quedó excluida de los planes de estudio generales de las universidades europeas.

⁹ Baste recordar los diferentes ejemplos expuestos a lo largo de toda la *Obertura*, como las canciones satíricas, las de protesta, las de propaganda política, la música nacionalista, etc.

¹⁰ Entendiendo a la razón ilustrada como un discurso totalizante.

¹¹ León, Emma, *Sentido ajeno (...)*, *Op. Cit.*, pág. 31.

otras posibilidades de sentido que existen, mediante la música “manifestamos lo que somos (incluyendo lo que hemos sido y seremos)”¹².

A través del tiempo, la música ha expresado formas de ser, sentir y estar, opuestas a los proyectos homogeneizantes que pretenden abarcarnos¹³ y “llevarnos a la creencia de que existe un movimiento de interconexión planetaria tan globalizante y uniformizada, como para diluir en su arrastre cualquier otra forma de modelar las prácticas y sentires humanos y culturales”¹⁴. En el caso de la música istmeña, ésta puede ser entendida como una práctica y un saber que ya sea mediante sus letras o por medio del uso específico de las piezas musicales instrumentales, propone modos de ser diferentes a los de la lógica de sentido que construye la identidad mexicana o la ciudadanía global, reivindicando con ello la singularidad única de la realidad istmeña.

La posición de *otredad*¹⁵ de la música istmeña, le permite ser además de un elemento central en la conformación y el mantenimiento de la identidad zapoteca, una forma de *resistencia*, la cual no será entendida aquí como una lucha explícita contra el poder dominante, tampoco se expondrá desde el punto de vista marxista de lucha de clases, más bien, se planteará que la música istmeña tiene una dinámica propia que le permite ser en sí

¹² Quintero, Ángel, *Op. Cit.*, pág. 85.

¹³ En este punto es importante recordar que como expondremos posteriormente, no toda la música tiene un carácter de resistencia o fortalece la identidad, existe hoy en día un tipo de música —ampliamente difundida— que ha sido concebida como mercancía y que es usada por el mercado para fomentar los modos de vida del mundo globalizado.

¹⁴ León, Emma. *Op. Cit.*, pág. 31.

¹⁵ *Otredad*, entendida según lo expuesto por Emma León como *Condición de ser otro*.

misma una forma de resistencia clandestina¹⁶, al no ser una forma manifiesta de resistencia, ni tampoco una herramienta que se utilice por los istmeños para combatir los discursos homogeneizadores.

Hoy en día, los ámbitos de poder de los que hablaba al principio de esta *Sonata*, tratan de imponer una realidad musical hegemónica, dictando que es lo que debe ser escuchado. Este poder es ejercido por las grandes disqueras de países como Estados Unidos, Gran Bretaña o Alemania, las cuales colocan en el mercado mundial las fórmulas musicales que les son más rentables en cada momento, lo que implica la constante aparición o desaparición de grupos musicales y solistas que repiten los modelos marcados por estas disqueras. En este sentido, la música istmeña puede considerarse también una forma de resistencia a los modelos musicales externos¹⁷, ya que en sus canciones reivindica la lengua zapoteca, así como los modos de vida propios de los zapotecos.

Asimismo, la **MI** ha sido una forma de resistencia clandestina al discurso abarcador que se trató de imponer a las comunidades indígenas, sobre México y la “identidad mexicana”, misma que fue construida de acuerdo a las formas de vida mestizas, dejando fuera y en condición de otredad otros saberes, proyectos, prácticas, en resumen, otras realidades que también existen en el país, como lo es la realidad istmeña.

He dicho que esta identidad se pretendió imponer, ya que por un lado, nunca se logró una asimilación completa de los modos de vida mestizos por

¹⁶ Es decir, no explícita, ya que en el trabajo de campo las personas entrevistadas no refirieron a la música istmeña como una forma evidente de resistencia a las políticas homogenizadoras del Estado-Nación mexicano, ni a la globalización.

¹⁷ Y por tanto ajenos a la realidad istmeña.

parte de las comunidades indígenas y por otra parte porque en nuestros días el Estado Nación (quien hasta hace treinta años dictaba las pautas culturales a seguir) ha sido reemplazado por el mercado, el cual tiene intereses globales, por lo que la música istmeña también resiste a otro discurso homogeneizante: la globalización, la cual será abordada enseguida.

La música istmeña frente a la música de la globalización.

El discurso abarcador al que suele llamarse “globalización” se ha acentuado en las últimas décadas. La palabra *globalización*, de entrada, nos remite a lo global, a la interconexión planetaria que los medios de comunicación han enfatizado; además, la globalización está ligada al sistema económico mundial, estos factores parecen ser muy recientes en la historia de la humanidad, no obstante, de acuerdo a autores como Altaver y Maltivkopf, la existencia de un sistema mundial puede ubicarse mucho antes del origen del capitalismo moderno “incluso muchos siglos antes de que hubieran nacido las civilizaciones en la margen occidental del mar Mediterráneo y en Mesopotamia”¹⁸, sin embargo, la diferencia de los antiguos sistemas de integración global con lo que hoy conocemos como globalización radica en que su influencia se limitaba al ámbito de la política “sin afectar verdaderamente las formas de vida y de producción”, de hecho “los conquistadores carecían por lo regular de la fuerza necesaria para transformar las formas de vida locales, y no pocas ocasiones eran ellos los que resultaban absorbidos por éstas”¹⁹.

La globalización²⁰ que hoy vivimos no se limita al terreno de la política o la economía, sino que pretende impactar todos los ámbitos sociales, tratando de imponer modos de vida globales, aunque en realidad estos proceden de los Estados Unidos —el nuevo “gran conquistador— y de sus

¹⁸ Altaver, Elmar y Maltivkopf, Brigit, *Las limitaciones de la globalización. Economía, ecología y política*, México, Siglo XXI, 2002, pág. 12

¹⁹ *Ibidem*, pág. 16.

²⁰ Es importante aclarar que para los fines de este trabajo no se desarrollará el tema de la globalización, sino únicamente se tratarán algunos géneros musicales que se desenvuelven dentro de ésta, mismos que servirán de marco comparativo con el tema central que es la música istmeña.

aliados como Inglaterra. Los modos de vida incluyen la comida, la indumentaria, las películas, los libros y la música que el individuo ha de adoptar, es decir, desde el mercado mundial se propone —y en muchos casos se impone— qué comer, qué vestir, qué leer, qué ver y por supuesto qué escuchar.

Dentro de los géneros musicales más difundidos en el contexto de la globalización se encuentran el pop, la músicaailable, el rock²¹, la balada, y la música electrónica, está música con o sin letra (como la música electrónica) nos remite a lo efímero, a la fugacidad, a vivir el momento, sus letras (en el caso del pop y la balada) hablan en un altísimo porcentaje de relaciones amorosas de pareja de distintos tipos: tormentosas, pasajeras, desechables, insuperables, etc. El tema del amor es recurrente por ser “global”, invoca a la subjetividad y por tanto a la experiencia individual sin generar sentimientos colectivos ni una idea de lo social, no importa que el oyente se encuentre en un concierto multitudinario o escuchando su ipod, su apreciación será personal²².

²¹ Debo señalar que el rock es un caso paradójico, pues por un lado exalta la rebeldía, teniendo aparentemente una posición contestataria, pero por otro lado explota comercialmente esta imagen rebelde generando ganancias millonarias a la industria musical. Ver Ochoa, Ana María, "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música" (texto en línea) en *Revista Transcultural de Música*, No. 5. www.sibertrans.com.

²² Cabe aclarar que sí se generan sentimientos colectivos en los conciertos masivos, estos proceden por ejemplo de la identificación de la multitud con el ídolo musical en turno o de la emoción que provoca compartir el gusto de cierto material sonoro. Como señala Grossberg “Cuando escuchas [refiriéndose a las presentaciones en vivo], estas viendo también a los que actúan y a los otros fans. Estás viendo estilos de vestir, maquillajes y peinados, imágenes del cuerpo sexual y del cuerpo que baila. Estas viendo, así como escuchando, fantasías y experiencias sociales, actitudes y emociones” Grossberg, citado en Fouce, Héctor. “Los chicos malos no escuchan jazz. Géneros musicales, experiencia social”, en Pelinski, Ramón (coompilador), *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, España, Sabadell, 1998, Pp. 302-303.

Para ilustrar lo referente a las canciones de “amor-pasión”, presentaré fragmentos de algunas de las más populares —de acuerdo a la lista billboard²³—, cuya temporalidad es en la mayoría de los casos reciente. Cabe señalar que se ha elegido transcribir textos de canciones, porque éstas son “la fórmula más comercial en la música popular”, por tanto las más difundidas en los medios masivos de comunicación, quienes en las últimas décadas han puesto énfasis en la difusión de la canción o música con letra por encima de la música instrumental²⁴.

Give It To Me ²⁵

Nelly Furtado & Justin Timberlake

Is it going is it going is it going is it going?
I don't know what you're looking for

[Nelly]

I'm the type of girl that'll look you dead in the eye (eye)
I'm real as they come if you don't know why im fly-y-y-y
seen ya try to switch it up but girl you ain't got to
I'm the wonderwoman let me go get my ropes
I'm a supermodel and mummy, si mummy
amnesty international got bankrupt (I'm on top, on lock)
you love my ass and my abs and the video called promiscuous
my style is miticulous-s-s-s-s.

Traducción al español ²⁶:

¿Está andando?, ¿está andando? ¿está andando?
Yo no se lo que tu estás buscando.

²³ Instrumento de las grandes disqueras para influenciar en el gusto musical y colocar a sus artistas en los primeros lugares de venta. Las listas de venta como billboard “se usan siempre para crear (más que para reflejar) comunidades reunidas en torno a unos mismos gustos”, Frith, Simon, “Hacia una estética de la música popular”, *Op. Cit.* pág. 419.

²⁴ Aunque esto no es un fenómeno nuevo, la música vocal aventajo en siglos de desarrollo a lo que hoy conocemos como música instrumental, ya que la Iglesia —uno de los poderes dominantes durante siglos— relegó el uso de los instrumentos durante las celebraciones religiosas, dando prioridad al canto.

²⁵ Letra obtenida en el sitio web www.completealbumlyrics.com

²⁶ A partir de aquí, Las traducciones de las canciones del inglés al español fueron realizadas con la colaboración de la pianista María Eugenia Márquez Miquel.

Yo soy del tipo de chica que mira tu muerte en el ojo
yo soy real como ellos vienen si tu no sabes porque yo vuelo
Ve ya, intenta subir el interruptor, pero chica tu irás a.

Yo soy la mujer maravilla, déjenme ir por mi cuerda
soy una supermodelo y mamita, si mamita.

Armistía internacional va a la quiebra (estoy en la cima, bajo llave)
tu amas mi trasero y mi abdomen y el video llamado promiscuo
mi estilo es meticuloso s s s s.

La canción anterior —que durante la tercera semana de abril del 2007 estuvo en el primer lugar del billboard— puede ejemplificarnos mediante su letra las futilidades que la música de consumo difunde. Propagando, por ejemplo el sexo por el sexo “you love my ass (...) and the video called promiscuos” o el narcisismo, cuando la mujer dice “I’m a wonderwoman”, “I’m a supermodel” (Soy la mujer maravilla, soy una supermodelo) y en otra parte de la canción el hombre afirma “I’m respected from California way down to Japan” (soy respetado desde California hasta Japón). Así como este ejemplo, la letra de la música comercial de diferentes estilos habla en muchas ocasiones, desde mi punto de vista sólo de trivialidades,

Otra canción en esta línea es *El dulce escape* "The Sweet Escape":

The Sweet Escape²⁷

Gwen Stefani

If I could escape
I would, but first of all let me say
I must apologize for acting, stinking, treating you this way
Cause I've been acting like sour milk fell on the floor
It's your fault you didn't shut the refridgerator
Maybe that's the reason I've been acting so cold

²⁷ Letra obtenida en el sitio web www.completealbumlyrics.com

If I could escape
And re-create a place as my own world
And I could be your favorite girl
Forever, perfectly together
Tell me boy, now wouldn't that be sweet?

Traducción al español:

Si yo pudiera escapar
lo haría, pero antes de todo déjame decir
yo debo disculparme por actuar, apestar y tratarte
de esta manera
porque he estado actuando como leche caída al piso
es tu culpa, no cerraste el refrigerador
quizá esta sea la razón por la que yo esté actuando así tan fría.

Si yo pudiera escapar
y recrear un lugar como mi propio mundo
y yo pudiera ser tu chica favorita
por siempre, perfectamente juntos
dime niño, ahora ¿no sería eso dulce?

Esta canción (número cinco en la tercera semana de abril del 2007) habla del deseo de una mujer por escaparse de la realidad y recrear su propio mundo, en el cual pueda estar junto al hombre al que le canta, siendo su chica favorita.

La música que habla del amor o de la relación de pareja es también en cierto sentido una forma de evasión y olvido de los otros, pues prácticamente no hace alusión a personas distintas del ser amado o a lazos sociales como la familia o los amigos. Muchas letras presentan una dolorosa manera de vivir el amor, en ellas, una sola persona (el ser amado) se sitúa como el centro de la vida, como el motor y sentido de todo, por lo que su ausencia es expuesta como una tragedia casi insuperable. Para ilustrar este punto se mostrarán las letras de artistas sumamente populares del mercado latino — aunque han alcanzado fama internacional—, me refiero a Shakira y a RBD, los

textos de sus canciones, hablan desde mi perspectiva de una relación tortuosa, que lleva a la desvalorización de la persona que ama.

Bruta, Ciega, Sordomuda ²⁸
Shakira

Se me acaba el argumento y la metodología
cada vez que se aparece frente a mi tu anatomía
porque este amor ya no entiende de consejos y razones
se alimenta de pretextos y le faltan pantalones
este amor no me permite estar en pies
porque hasta me ha quebrado los talones
aunque me levante volveré a caer,
si te acercas nada es útil para estar inútil.

Estribillo
bruta, ciega ,sordomuda, torpe, traste, testaruda
es todo lo que sido por ti me convertido
en una cosa que no hace otra cosa más que amarte
pienso en ti día y noche
no se como mirarte a y a y a yeye

(...)

Ojerosa, flaca, fea, desgredada, torpe, tonta,
lenta, necia, desquiciada, completamente descontrolada
tu te das cuenta y no me dices nada ves que se ha vuelto la cabeza
un nido donde solamente tu tienes asilo y no me escuchas lo que te
digo, piensa bien lo que vas a hacer conmigo.

En este texto se muestran como normales una serie de comportamientos depresivos, al hablar de una relación de pareja basada en el sufrimiento y en la necesidad de llenar el vacío con la presencia de la pareja, se exhibe también una fuerte desvalorización de quien ama: ojerosa, fea, torpe, tonta y descontrolada son algunos de los calificativos con que se describe la persona que está amando.

²⁸ La letra de esta canción fue bajada del sitio [www.ofertilandia.com/musica/letras de canciones.htm](http://www.ofertilandia.com/musica/letras-de-canciones.htm).

La siguiente canción es interpretada por RBD, grupo mexicano que ha sido un "fenómeno musical"²⁹ no sólo en nuestro país, también en Estados Unidos y Latinoamérica, lo que implica que tienen un público receptor conformado por miles de niños, adolescentes y jóvenes. La letra de *Sálvame* —uno de sus mayores éxitos— presenta nuevamente a la persona enamorada como carente de valor ante la ausencia del amado, habla de hastío, de ansiedad, soledad y sobrevivencia. La canción que es en sí misma desesperanzadora parece plantear que no hay posibilidad de vivir (y no de sobrevivir), de ver la luz y de tener voluntad propia sin la existencia de ese otro. Es importante decir que no se niega que el amor puede provocar los más profundos sentimientos, lo que se cuestiona es la manipulación que se hace de los mismos, su exageración por parte de la canción de consumo.

Sálvame³⁰
RBD

Extrañarte es mi necesidad
vivo en la desesperanza
desde que tu ya no vuelves más.

Sobrevivo por pura ansiedad
con el nudo en la garganta
y es que no te dejo de pensar
poco a poco el corazón
va perdiendo la fe...perdiendo la voz.

sálvame del olvido...sálvame de la soledad
sálvame del hastío...estoy hecha a tu
voluntad
sálvame del olvido...sálvame de la oscuridad
sálvame del hastío....no me dejes caer
jamás.

²⁹ Catalogado así por los medios masivos de comunicación.

³⁰ Letra obtenida en el sitio [www.ofertilandia.com/musica/letras de canciones.htm](http://www.ofertilandia.com/musica/letras_de_canciones.htm)

La presentación del amado como centro y razón de la vida se maneja también en miles de canciones en inglés y otros idiomas, aun en las que tienen ritmos bailables, como es el caso de “Baby one more time”, la cual fue sumamente popular hasta hace poco tiempo e interpretada por Britney Spears la llamada “princesa del pop” por los medios de comunicación.

Baby One More Time ³¹
Britney Spears

Coro

My loneliness is killing me
I must confess, I still believe
When I'm not with you I lose my mind
Give me a sign
Hit me baby one more time

Oh baby, baby
The reason I breathe is you
Boy you got me blinded
Oh baby, baby

Traducción al español:

Mi soledad me está matando
tengo que confesar que aún creo
cuando no estoy contigo pierdo la cabeza

Oh baby, baby
tu eres mi razón de respirar
chico tú me tienes ciega
Oh baby, baby

El texto anterior explica que la soledad esta matando a una persona que ama a otra que no tiene a su lado, provocando que su mente se pierda, pues el ser amado-deseado es su razón de respirar “Oh baby [...] the reason I breathe is you)”. Presento un fragmento de esta letra por la gran influencia que, al menos hasta hace unos meses ejercía su intérprete en miles de jóvenes alrededor del mundo y si bien su música es por completo pop, la letra

³¹ Letra bajada del sitio Web: www.completealbumlyrics.com.

de varias de sus canciones se encuentra en la misma línea del amor fatídico que las citadas anteriormente.

Continuando con lo referente a la desvalorización del sí mismo, mostraré finalmente otra letra que desde su título habla del tema y que actualmente continúa sonando en la radio.

Nada Valgo Sin Tu Amor³²

Juanes

Quando el tiempo pasa, y nos hacemos viejos
nos empieza a parecer que pasan los daños,
que los mismos años al final.
(...)

Porque nada valgo,
porque nada tengo,
si no tengo lo mejor,
tu amor y compañía,
en mi corazón.
(...)

Ven amor,
me siento débil cuando estoy sin ti,
y me hago el fuerte cuando estas aquí,
sin ti yo ya no se que es vivir,
mi vida es un túnel sin tu luz.

En esta canción se nos muestra otra vez la idea de que la oscuridad representa la ausencia del amado, haciendo incluso la afirmación de que no se vale nada sino es por el amor de “ese” otro, “porque nada valgo, porque nada tengo...”. El tema de las anteriores canciones suscita muchas preguntas, por ejemplo, cabe cuestionarnos si ¿El ser humano sólo vale en

³² Letra obtenida en el sitio www.ofertilandia.com/musica/teras-de-canciones.htm.

cuanto es sujeto del amor de otro? ¿Sólo es capaz de vivir plenamente por alguien más y no por si mismo? ¿El único rol importante en nuestra vida es el de ser pareja de alguien?, estas inquietudes evidentemente no son tema de la presente tesis, sin embargo, me parece importante plantearlas dada la reiteración del tema del amor tormentoso en miles de canciones que cada año salen al mercado.

No desconozco la importancia del amor en la vida, lo que critico es la tergiversación que hace la canción de consumo de la idea del amor, reduciéndolo al amor de pareja (excluyendo el amor a la familia, a los amigos, a la comunidad o al país), y presentándolo en muchas ocasiones ya sea como una aventura “un dulce escape” —preponderando lo sexual implícita o explícitamente— o como un amor trágico, negando casi por completo la posibilidad del amor feliz, pleno, tranquilo, como señala Marcuse no es una casualidad que en la literatura de occidente se celebre el “amor desdichado” y que el mito de Tristán sea su expresión representativa, porque el dolor y la represión son útiles para lograr la alienación de los individuos³³.

El tema del amor tormentoso o desdichado, que es reafirmado en cientos de canciones difundidas por los medios de comunicación, ejerce a través de sus letras cierta influencia en la concepción social de lo que es la relación de pareja, teniendo mayor injerencia en adolescentes y jóvenes, así lo demostraron Donald Horton y Germán Muñoz González en sus estudios, el primero de ellos indicó en su investigación —realizada a finales de los años cincuenta del siglo XX— la forma en que los adolescentes estadounidenses usaban los textos de las canciones pop en los rituales de sus citas amorosas,

³³ Al respecto ver Marcuse, Hebert, *Eros y civilización*, Barcelona, Editorial Ariel, 2003, pág. 96.

los textos les ayudaban a dar forma a sus incipientes sentimientos³⁴, en tanto, Germán Muñoz efectuó una investigación entre los jóvenes de Bogotá, Colombia, según la cual las canciones preferidas de estos fueron las de temática amorosa³⁵. No puede soslayarse la influencia en los individuos de estas canciones si tomamos en cuenta que “las canciones más significativas son las que se escuchan en la adolescencia”³⁶.

Además del amor desdichado, la música de la globalidad también le canta a la diversión y al placer, incitando al olvido de los problemas cotidianos y siendo por tanto un medio evasión. Aunque en sus letras (en el caso de la música con texto) también hable del amor, lo hace de una manera picaresca, recurriendo en muchos casos al doble sentido, como el del ejemplo siguiente, que pertenece a los “Montez de Durango”, grupo que interpreta un repertorio a ritmo de pasito duranguense —muy de moda actualmente en nuestro país—.

Montez de Durango
Sube y Baja³⁷

Quiero ser el vaso donde bebes y besar tu boca azucarada.
Quiero ser chofer de tu automóvil y agarrar las curvas de bajada.
Que sube y que baja que llega hasta atlan
a donde van los muertos quien sabe a donde irán.

Quiero ser rimel de tus pestañas para ver a donde ven tus ojos.
Quiero ser tu mero mero dueño pa poder cumplirte tus antojos.

Quiero ser collar de perlas finas para estar juntito con tu pecho.
Quiero ser bile para tus labios y de allí cuidar de tus derechos.

³⁴ Ver más al respecto en Frith, Simon, *Op.Cit.* pág. 424.

³⁵ Muñoz, G, “Consumos culturales y nuevas sensibilidades” en Valderrama. Et. al. (eds) *“Viviendo a toda” Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* .Universidad Central-DIUC/Siglo de Hombre Editores, Bogotá, 1998, pág. 205, Citado por Ramírez, Juan Rogelio, *Op. Cit.*, pág. 37.

³⁶ Ramírez, Juan Rogelio, *Op. Cit.*, pág. 38.

³⁷ Letra obtenida en el sitio www.ofertilandia.com/musica/letras-de-canciones.htm.

Los ejemplos presentados hasta aquí son muy escasos, no obstante, se multiplican en miles de canciones alrededor del mundo, sin que exista una variación considerable ni respecto a la temática de las canciones, ni al ritmo (según el género musical que corresponda). Las fórmulas musicales se repiten para poder venderse, como expresa Umberto Eco, en la canción de consumo “un ejemplo sucede a otro, una canción copia a la otra, en cadena, casi por necesidad de estilo, de parecido modo a como se desarrollan determinados movimientos de mercado, más allá de la voluntad de los individuos”³⁸. Lo que si cambian son los “artistas”³⁹ y los discos de moda a conveniencia de los intereses de la industria disquera “la música reproducida debe consumirse rápidamente y envejecer pronto, de modo que se cree la necesidad de un nuevo producto”⁴⁰, cada año invaden el mercado cientos de nuevos solistas y grupos musicales, así como miles de nuevos CD’s, en los cuales se repiten una y otra vez las mismas fórmulas que hablan de lo fugaz, del placer o del amor doloroso.

Existe en el contexto de la globalización una música distinta al pop, el rock o la música electrónica y que también es importante señalar aquí, me refiero a la llamada *World music*⁴¹, o música del mundo, término que la industria disquera ha creado para distinguir la música proveniente de los países empobrecidos, ya sean de África, Oriente o Sudamérica, así como la música de las minorías étnicas residentes en cualquier parte del mundo. En

³⁸ Eco, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, España, Editorial Lumen, 1999, pág. 271. Este autor hizo la afirmación arriba citada hace ya casi 40 años y no obstante, las cosas siguen igual en la industria de la canción, a la que sólo le interesa obtener ganancias millonarias.

³⁹ Entrecomillados porque en la gran mayoría de los casos son personas con una escasa preparación artística.

⁴⁰ Eco, Umberto, *Op., Cit.*, pág. 292.

⁴¹ “La categoría de músicas del mundo nace oficialmente en 1991, respondiendo a una necesidad comercial, ya que a los almacenes de música de los países desarrollados llegaban discos que no se podían vender como folklore ni tampoco cabían en otras categorías comerciales”, en Ochoa, Ana Maria, *Op. Cit.* (texto en línea).

muchos de los casos, esta música no es otra cosa que la adecuación de ritmos y melodías locales a los patrones musicales globales, a ritmos bien determinados que son “digeribles” auditivamente y por tanto consumibles en los países que se asumen como el primer mundo, al respecto, Diego Fisherman señala que “así como en los premios Oscar hay una división entre ‘cine’ (el estadounidense) y ‘cine extranjero’, la música del mundo terminó siendo no la de todo el mundo sino apenas la del mundo pobre. Eso sí, muchas veces registrada u comercializada por el mundo rico”⁴².

La World Music representa en la mayoría de los casos un perjuicio para las músicas locales, pues éstas son sacadas de su contexto original, quitándole de entrada su significación, recordemos que la música no es solamente lo que suena sino también lo que significa para las personas en un espacio determinado; fuera de contexto, ya sea un toque sagrado de tambor africano, un baile nacional o un himno regional, no significará nada para un oyente que sólo puede reconocer una música “exótica” que no le dice mucho del lugar de donde proviene⁴³, pues ya ha sido procesada para que este oyente pueda consumirla y con ello sentirse un ciudadano global, accediendo a ella sin salir de casa.

Frente a este panorama musical de la globalización, podemos preguntarnos ¿qué es lo que aporta la música istmeña como *sentido ajeno* al individuo y a la colectividad? Las contribuciones de la música istmeña a los

⁴² Fischerman, Diego, *Op. Cit.*, pág. 116.

⁴³ Diego Fischerman da el siguiente ejemplo sobre la descontextualización que sufre la música local “La misma música que en su origen formaba parte de un ritual de caza o de fertilidad, escuchada en un equipo de audio de alta fidelidad o en el *stereo* del automóvil de un *yuppie* sentado junto a una rubia indulgente, acompañando rituales de índole muy distinta (aunque a veces también asociados con la fertilidad e, incluso, con la caza), se convertía en una música muy diferente”, *Ibidem*, pág. 117.

zapotecos istmeños y a su comunidad son múltiples, la recuperación de la historia comunal, el relato de costumbres, el rescate de la subjetividad, la referencia a un espacio concreto, el reconocimiento del sí mismo y de los otros, el fomento al arraigo del lugar de origen, a diferencia del desarraigo⁴⁴ propuesto por las músicas globales, son todas estas aportaciones de la música istmeña que dotan de sentido de vida a los istmeños que con ella se identifican.

Es importante señalar en este punto que evidentemente la música istmeña no es la única que constituye un *sentido otro*, existen y han existido en México y en los diversos países del mundo músicas que se oponen a los proyectos homogenizadores, dotando de sentido de vida a quienes las escuchan, los ejemplos son muchos, entre ellos la música satírica de Chava Flores, la trova cubana, la música de protesta latinoamericana, las décimas de la sierra gorda de Querétaro, el tango, la música tradicional de los países orientales o de las comunidades indígenas, diferentes ejemplos de la música “clásica”⁴⁵, etc. En este espacio sólo se ha recuperado el ejemplo de la música istmeña, afortunadamente este ejemplo no es el único y la música de consumo encuentra su contraparte en otras músicas, que evocan, que nos mueven y conmueven, permitiéndonos pensar en posibilidades de vida diferentes.

⁴⁴ Término que como su nombre lo indica se refiere a dejar sin raíces y esto se logra mediante la imposición de costumbres ajenas, el fomento de lenguas extranjeras (como el inglés) o el olvido de la memoria colectiva.

⁴⁵ Pese a su gran imprecisión, este término —como se ha dicho desde el *Preludio*— es el más común para denominar a la música que es producida e interpretada por músicos académicos y que va desde la música antigua (con compositores como Proetorius) hasta la música contemporánea (con obras de Ligeti o Luciano Verio).

Regresando al arraigo que produce la escucha de la música istmeña, debo decir que éste no sólo se manifiesta en los habitantes de las comunidades de Oaxaca, sino también en los que han emigrado. La música istmeña es para los migrantes un puente que los conecta con la tierra natal, que los transporta imaginariamente a ese suelo al que quizá nunca regresen, por ello analizaremos ahora la relación de la **MI** con la migración.

La música istmeña frente a la migración.

En el último cuarto del siglo XX los flujos migratorios se incrementaron drásticamente⁴⁶, como señala Augusto de Venanzi “La crisis económica de la periferia manifestada en el empobrecimiento de sus ciudadanos ha provocado grandes flujos migratorios sur-norte y este-oeste que afectan no sólo la economía sino también la realidad cultural y política de los Estados nacionales de la redefinida periferia”⁴⁷. En el caso de México, la migración de cientos de indígenas hacia Estados Unidos⁴⁸ ha provocado muchos cambios en sus comunidades de origen; el Istmo de Tehuantepec no ha escapado a esta oleada migratoria, los zapotecos istmeños han emigrado a distintos espacios como la ciudad de México y a ciudades de Estados Unidos principalmente a los Ángeles.

Abandonar la comunidad de origen implica una reconfiguración social y emocional tanto para el migrante como para sus familiares o amigos que permanece en la tierra natal, ya que, “cuando ha sido consumado el acontecimiento migratorio, [...] irrumpe, trastoca y marca tanto a la sociedad

⁴⁶ “La OIM ignora la cantidad exacta de migrantes internacionales, a pesar de los reportes sobre migrantes legales que afirma el traslado de 150 millones entre el año 2000 y el 2002. La ONU reportó a 185 millones de personas que permanecían fuera de su país de origen por al menos 12 meses”, Carretero, Reyna, *Indigencia Trashumante o la búsqueda de sentido. La experiencia de la persona en la sociedad actual*. Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, México, UNAM, 2007, n.p. 7, pág. 10.

⁴⁷ De Venanzi, Augusto, *Globalización y corporación el orden social del siglo XXI*, Barcelona, España, Antrophos Editorial, Caracas, Universidad de Venezuela/ FACES, 2002, pág.122, citado en Camacho, Gonzalo, *Op. Cit.*, pág. 253.

⁴⁸ “El Banco Mundial en su informe del 15 de abril del 2007, presentó a México como el ‘mayor expulsor de migrantes del planeta’ al emigrar entre 2000 y 2005, 2 millones de personas para buscar trabajo en Estados Unidos, en *La Jornada*, 16 de abril de 2007, p.3, citado en Carretero, Reyna, *Op. Cit.*, n.p. 4, pág. 9.

como a los individuos que la viven”⁴⁹. Los migrantes deben adaptarse a las formas de vida del lugar receptor, muchos de ellos con tal de ser aceptados adquieren rápidamente formas de vida distintas a las que tenían⁵⁰, pero otros resisten estos cambios y continúan hablando su lengua materna y utilizando símbolos de su cultura, sin embargo, todos ellos habitan un lugar que les es ajeno y están rodeados por los modos y las costumbres de ese nuevo territorio⁵¹.

En las grandes ciudades, los modos de vida —como vimos anteriormente— están marcados por el signo de la homogenización global, ante ellos, la música istmeña actúa como un *sentido otro*, al proporcionar a los zapotecos istmeños referencias de sentido distintas a las de los lugares hacia donde han migrado, recordándoles su origen y sus costumbres⁵².

La añoranza del suelo natal, así como los sentimientos de los que se han quedado en éste enfrentando la ausencia de hijos, esposos, familiares o amigos se expresan en distintas canciones de la MI, “la música ha documentado y recreado el proceso migratorio, sus avatares su tragedias y sus densas redes socioafectivas”⁵³. A continuación se presentan algunos fragmentos de estas canciones.

⁴⁹ Mejía Evelyn, *La comunidad reconstituida: cotidianidad, migración y discursos en las sociedades rurales. El caso de Santiago Mexquititlán*, Tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM, 2007, pág. 82.

⁵⁰ Además de la violencia física, los migrantes enfrentan una violencia simbólica, al verse discriminados por sus características fenotípicas y culturales. Cfr. Camacho, Gonzalo, *Op. Cit.*, pág. 260.

⁵¹ Son muchos los temas que están relacionados con la migración como sus causas y procesos, sin embargo, para los fines de trabajo la migración es reflexionada sólo desde su incidencia en la música.

⁵² La transmisión de tradiciones y costumbres a través de la música istmeña fue ejemplificada en la *Sonata A*, ver Pp.99-111.

⁵³ Valenzuela, José Manuel, “Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta cantando”, en *Música sin fronteras (...)*, *Op. Cit.* pág. 53.

Cuando salí de mi tierra ⁵⁴

Vals

L. y M. Saúl Martínez

Cuando salí de mi tierra
me despedí de mi amada
mientras una *marimba*
tocaba *sones* en la enramada.

(...)

Mi amada es una istmeña
es linda como azucena,
sus ojos son dos luceros
con que se adorna su tez morena.

Cuando salí de mi tierra
me despedí de mi amada
y cuando alcé su frente
para besarla, vi que lloraba

Da guuya xpinnu' / Regresa al Pueblo⁵⁵

Huaracha

L. y M. Angel Toledo Matus

El campo sería tu suerte
si te quedaras allá en el pueblo
andar y andar caminos,
sembrar el campo, ir tras del vino
sembrando la tierra de antes
con la tristeza de tiempo atrás.

Pa ñaanalu' ndaani' xqui'dxu
ra ñaa nga ñaca xque'ndu raqué.
Pa, ñaananelu' ca xpinnu'
ñapalu' duuza' ndaani' gusiguié
Pa ñañaxhiilu' ca xpinnu'
lii quí nusiaandu bacheeza' qué.

Si algún día tú preguntas
por esa ciencia que no heredaste;
de nuestro viejos abuelos
Binnigula'sa' de tiempo atrás
que viven con la esperanza
de que algún día regresarás.

⁵⁴ Tomado de Rodríguez, Carlos (coompilador), *Cancionero (...)*, Op. Cit., pág. 224.

⁵⁵ *Ibídem*, pág. 340.

Pa ñannu' pabia' biniti
dxi zeu' zeguundalu' guidxi zitu,
ñeedasilú xquenda biaanu'
tu laa biniti bidxichi que,
tu laa biana lu gubidxa,
dxi ma' bisiaandu' dxa lade le'.

Regresa paisano al pueblo
vuelve a la tierra que ayer dejaste;
la sombra del tamarindo
guarda el recuerdo de aquél viejito
que espera a que tú regreses
para que juntos puedan sembrar.

Bigueta' xa binnixquidxe'
guda' rali'dxu' da guuya xpinnu'
baca' nda' xti' yaga tama
cayapa xpisi rígola que
cabeza lii gueedanelu'
ca guendabiaani zicoou' dxiqué.

En las canciones anteriores se habla de dos experiencias que trae consigo la migración, por un lado, el dolor de la partida del migrante: “Cuando salí de mi tierra, me despedí de mi amada y cuando alcancé su frente para besarla, vi que lloraba” y por otro, el anhelo de los no migrantes del retorno de los que se han ido: “Regresa paisano al pueblo vuelve a la tierra que ayer dejaste”. Asimismo, los no migrantes recuerdan a los migrantes sus raíces “nuestro viejos abuelos, Binnigula 'sa' de tiempo atrás” y su lengua, pues así como *Regresa al pueblo*, muchas otras canciones están escritas en zapoteco.

La música como lo expresa la canción *Cuando salí de mi tierra*, está también presente en el acontecimiento migratorio “Cuando salí de mi tierra me despedí de mi amada mientras una marimba tocaba sonos en la enramada”.

Lejos de su tierra, muchos migrantes experimentan una nostalgia constante por la misma, la cual también se ve plasmada en la letra de varias canciones de compositores istmeños, como las siguientes:

Puerto del sol⁵⁶

Bolero Rítmico

L. y M. Alfredo León Lee.

Entre rocas y bahías
te verás un día,
y cuando te hayas marchado
sus recuerdos llevarás.

Salina Cruz
tienes encanto de la inspiración
donde nace el poeta, formando bosquejos
o bella canción, trivial, dulzón.

Inspiras tú, Salina Cruz
que incitas a las mentes a olvidar
con las suaves caricias del sur,
y las brisas que brotan del mar.

Quien viene a ti,
muchos recuerdos ha de llevar de ti.
Quien es de aquí, *si está muy lejos*
ha de añorar por ti.

Mi Juchitán de las flores⁵⁷

Huapango

L. Y M. Gonzalo Pineda

Mi Juchitán de las flores
tierra donde yo nací
en donde están mis amores
que llevo dentro de mí.

Te llevo siempre en mi mente
de ti me he de acordar
por más lejos que me encuentre
nunca te voy a olvidar.

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 152. Subrayado mío.

⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 270. Subrayado mío.

Guizii/ Tehuantepec⁵⁸

Canción istmeña

L. Carlos Iribarren S., M. Margarito M. Guzmán

Tehuantepec, tú eres una diosa,
un gran templo en el mundo
si la vida me da salud
iré a ponerme de rodillas a tus pies.
Tú eres la gran flor *guie´xhuunba´*
blanca y perfumada
que florece cerca del mar
con el flor de todos los amaneceres.

Te extraño, Tehuantepec hermoso,
pueblo *zapoteco* donde yo nací,
tengo tu sangre en las venas
por eso te amo.

El día en que yo muera
en tu panteón quiero que me entierres,
donde se encuentran mi padre y mi madre
y me des muchas bendiciones.

Lloro y suspiro
Tehuantepec, porque estás *lejos de mí*;
padezco de *melancolía* y de noche no duermo
pues me la paso contando estrellas en el cielo.

Las canciones anteriores manifiestan la imposibilidad de olvidar la tierra donde se nació y la añoranza que produce estar lejos de ella “Quien es de aquí, si está muy lejos ha de añorar por ti”, “Lloro y suspiro Tehuantepec porque estas lejos de mí”, “Te llevo siempre en mi mente [...] por más lejos que me encuentre nunca te voy a olvidar”. El recuerdo es contrario al olvido, para no olvidar es necesario recordar y en ello la música juega un papel muy importante; la música istmeña es en sí un recuerdo y como dije precedentemente, funciona como un puente de vinculación entre el migrante

⁵⁸ La letra original está en zapoteco y es citada en De la Cruz, Víctor, *Guie´Sti´Diidxazá .La Flor de la palabra*, México, UNAM-CENTRO de investigaciones y estudios Superiores en Antropología Social, 1999, pág. 130. Subrayado mío.

y su terruño, trascendiendo el tiempo y el espacio, permitiendo evocar a través de su escucha un tiempo y un espacio distinto al que se está viviendo.

El tiempo tal y como lo conocemos es una construcción cultural que facilita la convivencia y la realización de distintas funciones, empero, cada persona tiene la capacidad de formar su propia noción del tiempo⁵⁹, en este sentido, la música al ser un arte temporal, “una forma de organizar, expresar o simbolizar el tiempo⁶⁰” se constituye como un poderoso elemento que posibilita la entrada y salida del tiempo socialmente construido, incluso puede considerársele supresora de este tiempo, tal como expreso Levy Strauss: "Esta relación con el tiempo es de una naturaleza muy particular: todo ocurre como si la música y la mitología no tuvieran necesidad del tiempo más que para desmentirlo. Una y otra son, efectivamente máquinas supresoras del tiempo"⁶¹. Así, la música al interpretarse o escucharse no se puede ubicar en el tiempo histórico, pues en ella el pasado, el presente y el futuro confluyen.

Al escuchar música istmeña en el presente, el migrante trae consigo también su pasado, como expresa Georg H. Mead " el pasado [...] está en el presente: y, en lo que llamamos experiencia consciente, su presencia está exhibida en la memoria, y en el aparato histórico que extiende la memoria"⁶².

⁵⁹ Ver Mejía, Evelyn, *Op. Cit.*, pág. 28.

⁶⁰ Quintero, Ángel, *Salsa sabor y control (...)*, *Op. Cit.* pág. 35.

⁶¹ Nattiez, Jean-Jaques, “El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu” (texto en línea), en *Revista Musical Transcultural*. No.1, www.sibetrans.com.

⁶² Mead, Herbert George *La filosofía del presente*, pág. 71. Citado en Mejía, Evelyn, *Op. Cit.*, Pág 32.

La memoria es ayudada por la música para la compilación de todos los recuerdos, tradiciones y costumbres que albergará. Además, junto con el tiempo, el espacio también se ve trastocado por la influencia de la música, por el recuerdo que ésta evoca, ya que la percepción del espacio está relacionada con la memoria y el recuerdo; la memoria para materializarse necesita encarnarse en un lugar⁶³

Como puede observarse en los distintos textos de las canciones presentadas anteriormente, la **MI**⁶⁴ con respecto a la migración da cuenta de su causas, ubica los sitios de salida, las cargas emotivas, al tiempo que expone los desencuentros y reapropiaciones que se construyen en el sitio de destino⁶⁵.

⁶³ Cfr.Ortiz, Renato, *Comunicación, Cultura y Globalización*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2003, pág. 76.

⁶⁴ Al igual que en los corridos.

⁶⁵ Valenzuela, José Manuel, *Op. Cit.*, pág. 57.

La añoranza del lugar de origen.

“T’i binni núuxquennnda biáni
Quí ruziánda xquídi”
“Un hombre inteligente
no olvida su pueblo”
GABRIEL LÓPEZ CHIÑAS⁶⁶

Los recuerdos que genera la escucha de la música istmeña, contribuyen también a la construcción de la memoria⁶⁷, pues, “en medio de los elementos que estructuran el tiempo en una obra musical, se establecen unas reglas formales que posibilitan el recuerdo del material sonoro presentándose simultáneamente como elementos para la construcción de la memoria individual y colectiva”⁶⁸, es decir, las características temporales propias de la música facilitan la construcción de la memoria. Respecto a la construcción de la *memoria colectiva*, Maurice Halbwachs plantea que ésta “no conserva el pasado, lo reconstruye con la ayuda de restos materiales, ritos, tradiciones que ese mismo pasado ha dejado”⁶⁹, a pesar de no ser mencionada por Halbwachs, la música también es un elemento que al igual que los ritos, ayuda a reconstruir el pasado y conformar la memoria. En el caso de los migrantes, la memoria es un soporte fundamental en la reconfiguración de su vida social, ya que, como plantea Michèle Dufour: “no hay recuerdo sin vida social ni vida social sin recuerdo”⁷⁰.

⁶⁶ Esta frase me fue proporcionada por el señor Rafael Orozco, migrante tehuano que habita en la ciudad de México, dedicándose a difundir su cultura a través de la venta de discos, libros y videos del Istmo y a quien entrevisté en el mes de junio del 2007.

⁶⁷ “La memoria es una técnica colectiva de celebración de los recuerdos, aproxima el pasado y congrega a los individuos en el seno de una misma comunidad”, Ortiz, Renato, *Op. Cit.*, pág. 74. Definición basada en los planteamientos de Halbwachs.

⁶⁸ Dufour, Michèle, *Memoria, tiempo y música*, en www.serbal.pntic.mec.es.

⁶⁹ Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, citado en Paolo Montesperelli, *Sociología de la memoria*, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 2002, pág. 260. Apud en Rivaud, Florencia, *El hacer cotidiano sobre el pasado. La construcción de la memoria intersubjetiva en San José Lagunas*, Tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM-FCPy S, 2006, pág. 60.

⁷⁰ Dufour, Michèle, *Op. Cit.*

La música istmeña es ella misma un recuerdo y al serlo “enlaza la experiencia en ideas de continuidad con un pasado con el cual el sujeto puede identificarse en el presente”⁷¹; el pasado es parte del presente, en tanto, entre los migrantes, el reconocimiento de un pasado-presente común con otros los lleva a la conservación de tradiciones y costumbres. En este sentido, los zapotecos se han caracterizado desde hace décadas por conservar —en la medida que les es posible— las tradiciones de su lugar de origen, reafirmando su sentido de pertenencia, siendo la música istmeña uno de los principales medios para transmitir las costumbres de este lugar a las generaciones nacidas fuera de él.

Las letras, o simplemente los sonidos de una melodía transportan a los migrantes zapotecos a su tierra natal, así lo manifestaron todos los istmeños entrevistados en el trabajo de campo⁷², por ejemplo, para Celso García⁷³ “escuchar música istmeña fuera de mi tierra es como escuchar un himno que me identifica y me llena de orgullo”, mientras que para Florida Orozco⁷⁴ la **MI**, también es un símbolo de orgullo por ello la ha dado a conocer en los lugares a los que ha migrado. Por su parte, Juan Carlos García⁷⁵ expresó: “la música istmeña fue una compañera que me llenaba de emoción durante mi estancia de estudios en Puebla”. Emilio Gómez⁷⁶ relató haber sentido una gran añoranza de su tierra mientras vivió en Chiapas, asimismo para Isabel Vichido⁷⁷ esta música era un recuerdo constante de su tierra cuando se

⁷¹ *Ibídem.*

⁷² Las entrevistas fueron realizadas en Santo Domingo Tehuantepec, Juchitán y San Blas, en agosto del año 2004, así como en la Ciudad de México en mayo y junio de 2007.

⁷³ Nacido en Santo Domingo Tehuantepec, músico integrante de la banda princesa Donají,

⁷⁴ Juchiteca y Maestra en lingüística, que ha vivido en la ciudad de México durante largas temporadas.

⁷⁵ Joven tehuano, ingeniero en sistemas.

⁷⁶ Ingeniero juchiteco que ha migrado a la ciudad de Monterrey y a Chiapas.

⁷⁷ Tehuana, ama de casa.

encontraba viviendo en Puebla. Igualmente, Raciél Orozco⁷⁸ expresó que la música istmeña lo llenaba de emoción, de nostalgia por regresar a San Blas, en el tiempo que vivió en las ciudades de México y Oaxaca. De igual manera, Carlos Robles un importante músico juchiteco y director de la “Banda regional del Istmo”, describió que aunque nunca había migrado, en las diferentes giras que realizó con su banda a Centroamérica, Jamaica y Venezuela pudo ver la emoción que causaba la música istmeña en los zapotecos que se habían trasladado a estos lugares, recordaba muy bien que “en Caracas una mujer istmeña sufrió un desmayo y un colapso nervioso después de escuchar *sones*, ya que llevaba 20 años fuera del Istmo”, para este músico “la gente se transporta con la música a su tierra”⁷⁹.

La música istmeña coadyuva a la preservación del tiempo, entendida en los términos de Michèle Dufour, para quien preservar significa dotarse de continuidad y de identidad, las cuales son sólo posibles si el hombre recuerda⁸⁰. De ahí mi planteamiento acerca de que la música istmeña es una forma de preservar, permitiendo recordar a los istmeños sus raíces, sus modos de vida, sus tradiciones, su identidad. Como ya había expuesto, el recuerdo del lugar de origen está presente en la música istmeña, así se muestra en el siguiente bolero:

⁷⁸ Nacido en San Blas, director de la Casa de la cultura del pueblo.

⁷⁹ Carlos Robles tiene actualmente 75 años de edad y continúa siendo un músico activo, durante casi cincuenta años ha viajado por distintas latitudes ejecutando con su banda música istmeña. Este músico me refirió distintas anécdotas referentes a la música istmeña en la entrevista a profundidad que le realicé el 15 de agosto del 2004, desde entonces he seguido en contacto con él a través de su nieto el percusionista Roque Robles Álvarez.

⁸⁰ Ver, Dufour, Michèle, *Op. Cit.*(texto en línea).

Matías Romero⁸¹

Bolero

L. y M. Fito Espinosa

Yo tengo una pena muy honda
metida en el alma,
algo que yo siento,
agradecimiento a un pueblo
que supo brindarme cariño
hace ya algún tiempo.

Por eso te canto
mi Matías Romero
para así entregarte
en mi humilde verso
mi cariño entero.

Tropical belleza,
mujeres hermosas,
miradas que llegan
al fondo del alma
cual ramo de rosas.

Mi Matías Romero,
vivo al recordarte
mientras tenga vida
si Dios lo permite
no podré olvidarte.

Esta letra habla explícitamente del recuerdo y como se puede vivir gracias a éste, la última estrofa es muy clara al respecto “vivo al recordarte...”, palabras que revelan que aunque no se esté físicamente en la tierra natal, se puede ir a ella a través del recuerdo y conformar un vínculo íntimo con la misma, la letra del vals *Oaxaca y sus regiones*⁸², corrobora lo anterior al versar “decirle a mis hermanos que amen sus costumbres, que estemos unidos por el bien común, en donde yo me encuentre, pondré alto tu nombre para *sentirme siempre muy cerca de ti*”, podemos concluir diciendo junto con Gonzalo Camacho que “los migrantes no viajan solos, los

⁸¹ Tomado de Rodríguez, Carlos (compilador), *Cancionero (...), Op. Cit.*, pág. 65.

⁸² Ver, Rodríguez, Carlos, *Op. Cit.*, pág. 27.

acompaña su cultura musical”, en los lugares de destino, los migrantes cuelgan “los elementos de su cultura, las ilusiones, las esperanzas, los temores, los recuerdos y por supuesto los sonidos”⁸³.

⁸³ Camacho, Gonzalo, *Op. Cit.*, pág. 287.

¿Hacia dónde va la música istmeña?

La música istmeña de ninguna manera es el único referente musical de los zapotecos istmeños —aunque probablemente si sea el más importante— desde hace varias décadas, música de distintos géneros ha llegado al Istmo a través de la radio y la televisión, su presencia tanto en las velas como en celebraciones particulares es una constante, sin embargo, esta música "moderna" convive de forma pacífica con la música tradicional, en las velas por ejemplo, cada una tiene su espacio, al igual que en la vida cotidiana y las celebraciones privadas.

La diferencia entre la música tradicional istmeña y los distintos géneros de la música pop que provienen del exterior es que la primera ha permanecido a lo largo de muchas generaciones (por ejemplos sones como *la Sandunga* o *la Llorona* han subsistido desde mediados del siglo XIX), mientras que la música moderna es fugaz, cambia constantemente, el repertorio de la música comercial que se interpreta en cada vela nunca será el mismo⁸⁴, en cambio, los sones tradicionales permanecen, siendo indispensables para comenzar y terminar una *vela*⁸⁵.

Las personas entrevistadas en el trabajo de campo manifestaron que la música moderna les servía sólo para divertirse, mientras que la música tradicional los hacía sentirse orgullosos de su tierra y sus tradiciones. A la pregunta ¿Cree usted que la música moderna pueda suplir en las fiestas la música tradicional del Istmo? Todos los entrevistados (entre ellos muchos jóvenes) respondieron con un categórico no.

⁸⁴ Pues en *velas* se tocan los éxitos de moda, los cuales varían frecuentemente.

⁸⁵ Incluso los grupos comerciales que son contratados para las velas se ven obligados a ensayar estos *sones*.

El interés de los zapotecos istmeños por su música ha mantenido a la misma en el gusto de muchas generaciones, pese a su continuidad, no podemos soslayar la influencia que ésta ha recibido de ciertos elementos de la música pop, como el uso de ritmos de distintos géneros musicales, la utilización de instrumentos eléctricos o incluso la mezcla de instrumentos tradicionales como los alientos con modernos como el sintetizador, pero ya sea con instrumentos modernos o tradicionales la **MI** no deja de producirse y reproducirse constantemente.

A la cabeza de una nueva propuesta en la música istmeña se encuentra un puñado de mujeres istmeñas o de ascendencia oaxaqueña, como Susana Harp, Lila Downs, Claudia Martínez, Natalia Cruz, Margarita Toledo y recientemente Martha Toledo⁸⁶, las cuales difunden comercialmente la **MI**⁸⁷, haciéndola trascender fronteras. Es de destacarse que en el material discográfico de estas intérpretes siempre están presentes varios temas del repertorio tradicional istmeño aunado a nuevas composiciones de músicos istmeños o de ellas mismas.

La dotación instrumental que utilizan estas cantantes además de la tradicional banda, la marimba o la guitarra sexta y el requinto, también se conforma por instrumentos como el violoncello, la flauta transversa o el piano. Tomando como ejemplo a Susana Harp⁸⁸, al analizar su material discográfico se puede decir que pese a los cambios de ritmo o de instrumentación, se conserva la esencia de la música istmeña, ya que en

⁸⁶ Ver discografía recomendada.

⁸⁷ A través de distintos medios como la radio, la televisión o las grabaciones discográficas.

⁸⁸ La cual es —junto con Lila Downs— de las cantantes más conocidas de la nueva ola de música istmeña, gracias a sus frecuentes participaciones en programas culturales, presentaciones públicas en el D.F y el interior de la República y por sus distintas producciones discográficas.

todos sus discos muchos de los temas son sones o canciones tradicionales, otros son melodías recientes pero escritas en zapoteco (lo que ayuda a fomentar el arraigo a las lengua), tal es el caso del disco *Xquenda*⁸⁹, en el cual de los trece temas que contiene, ocho son canciones o sones típicos del repertorio istmeño —varias de ellas cantadas en zapoteco— (*canción anónima del siglo XIX, Gugu Huini, La Martiniana, La LLorona, Algo me dicen tus ojos, Ra Bacheeza y la Petrona de Nezaguete*), mientras el resto son composiciones de autores istmeños contemporáneos (Cuando bajas a la fuente, El Amuleto, El Caracol y Como de Treinta).

Como dije anteriormente, la música istmeña se produce y reproduce constantemente, por lo que además de las intérpretes citadas, existen varias agrupaciones musicales que promueven esta música tanto al interior del Istmo como fuera de el, tal es el caso de la Banda Princesa Donaji, La Banda Regional del Istmo, Tito Octavino y su banda, la Marimba de los Auténticos del Güero Meño, el Trío Monte Albán, el Trío Miramar, los trovadores: Hebert Hernández y Feliciano Carrasco⁹⁰, entre los más destacados.

Dentro de las distintas comunidades del Istmo zapoteca, es en Juchitán donde más se promueve la preservación de la música istmeña⁹¹, cada año durante la celebración de las velas de mayo se realiza también un festival de música istmeña en distintos espacios de la ciudad⁹² con la finalidad de fomentar esta música entre los istmeños y entre los numerosos

⁸⁹ Harp, Susana (intérprete), *Xquenda*, producido por Filantropía, Educación y Cultura, A.C., México, 1997.

⁹⁰ Ver Discografía recomendada.

⁹¹ El movimiento cultural juchiteco es apoyado por el pintor Francisco Toledo y hasta antes de su muerte por el escritor Andrés Henestrosa, además de diversas personas reconocidas en la sociedad juchiteca.

⁹² En un escenario al aire libre, ubicado al lado del río de Juchitán, en la plaza pública o en la Casa de la Cultura.

fuereños que son invitados a las velas, asimismo, en las escuelas secundarias se crean conjuntos musicales⁹³ que interpretan la música regional y además, en la casa de la cultura de Juchitán se imparten distintos cursos musicales, incluso se enseña pito y tambor (instrumentos que se consideran prehispánicos)⁹⁴, todo esto aunado a una actividad musical continua en el kiosco del parque, en la misma Casa de la Cultura o en las casas particulares, ya que con motivo de cualquier celebración los juchitecos contratan (en la medida de sus posibilidades) ya sea un trío, una marimba o una banda.

Para los fines de nuestro estudio es relevante señalar que la difusión de la música istmeña por parte de los zapotecos no es un movimiento exclusivo de esta población, sino parte del proceso que alrededor del mundo se está dando para contrarrestar los efectos de la globalización “se trata del fenómeno de la globalización y de la atención a lo local, dos caras dentro del mismo mundo”⁹⁵, lo que implica que pese a los esfuerzos que llevan acabo las potencias mundiales⁹⁶ por imponer una cultura hegemónica, la realidad muestra una resistencia cultural que permanece y que cada vez es más fuerte⁹⁷.

⁹³ Los adolescentes aprenden en la clase de música marimba, guitarra sexta, requinto o algún instrumento de aliento.

⁹⁴ La información anterior fue proporcionada por Roque Robles, músico juchiteco radicado en la ciudad de México que actualmente estudia la licenciatura en concertista de percusiones en el Conservatorio Nacional de Música. Roque me relató que fue en sus clases de música de la secundaria donde aprendió a tocar la marimba y a participar más activamente en la ejecución de la música istmeña, respecto a los festivales, él mismo ha participado en varios de estos, ya que viaja constantemente a Juchitán. Entrevista realizada el primero de junio del 2007.

⁹⁵ Fernández, S. “La glocalización de la comunicación”, en www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos.

⁹⁶ Particularmente los Estados Unidos.

⁹⁷ Ver Inglehart, Ronald, *No vamos hacia una aldea global*, en www.barcelona2004.org/esp.

Los últimos resultados del proyecto internacional World Values Survey – dirigido por el profesor Ronald Inglehart–, el cual se encarga de medir, analizar y comparar los valores culturales de los diferentes países y regiones geográficas del mundo para determinar si hay un efecto de convergencia de estos valores a partir de la globalización, han llevado a afirmar al profesor Inglehart que pese a lo que se presuponía, no existe tal convergencia, "la diversidad cultural persiste y cada vez se valora más" además, Inglehart plantea que "son los países pobres los que registran menos indicadores de cambios culturales y en los que se mantienen con más fuerza los valores tradicionales"⁹⁸.

Los resultados de este proyecto me permiten sostener que existen sentidos diferentes al que pretende imponer el discurso abarcador de la globalización. Como exprese en un principio, la música es parte de esos otros sentidos, es un *sentido ajeno* que permite identificarse y preservar las costumbres y tradiciones locales, por ello alrededor del mundo muchos músicos se preocupan por rescatar y difundir su música, como expresión profunda de la identidad de sus pueblos.

La música como manifestación artística posibilita a los hombres expresar sus esperanzas y temores sobre la realidad que están viviendo, funciona como una denuncia de esta realidad⁹⁹. La música abre un espacio para lo lúdico y lo erótico, elementos que son en general reprimidos por la cultura moderna, puesto que "la civilización es antes que nada progreso en el *trabajo* [...] Normalmente este trabajo no produce satisfacción en si

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Ver el planteamiento de Marcuse sobre las obras de arte como denuncia del "principio de realidad", Marcuse, Hebert, *Op. Cit.*, pág. 104.

mismo”¹⁰⁰ Marcuse señala —basándose en Freud—que el trabajo básico que se realiza en la civilización es esfuerzo y que ese esfuerzo es “desagrado”, no es libidinal, es decir no lleva al placer, a lo erótico, a la satisfacción del instinto de la vida¹⁰¹, el trabajo es desagrado al quitársele su parte sagrada, al quitarle su carácter de arte, el trabajo que la mayoría de personas realiza actualmente no es un medio donde puedan reflejarse, ni encontrar unidad.

La música istmeña al ser un arte habla a las personas de su vida, les permite reflejarse en ella, encontrar unidad, por eso da sentido a toda una población que se siente vinculada a su tierra aun en la distancia y por eso también es resistencia al desagrado del trabajo, a la alienación, al sufrimiento.

La música istmeña resiste asimismo a músicas que les son ajenas, aunque como hemos mencionado anteriormente, la música “moderna” ha llegado a las poblaciones zapotecas a través de los medios masivos de comunicación, esta música no puede reemplazar en forma alguna a la **MI**, la cual tiene un papel central en las celebraciones a lo divino y a lo humano. Digo que resiste frente a otras músicas porque éstas son extrañas a la historicidad de los zapotecos, no les brindan un sentido de pertenencia, no les hablan de sus costumbres, de su historia y personajes, de su terruño. Difundir y reproducir la música istmeña en distintas ocasiones festivas y en la vida cotidiana es una forma de recuperación de lo propio, de fortalecimiento del orgullo étnico.

¹⁰⁰ *Ibidem*, Pp. 84-85.

¹⁰¹ Ver *Ibidem*, pág. 85.

En nuestro país, además de la región del istmo zapoteco, existe una fuerte preocupación en otras regiones por la preservación de la música tradicional, tal es el caso de Veracruz y su rescate del *son jarocho*, Michoacán y sus esfuerzos por la conservación de las formas musicales tradicionales¹⁰² (*pirekua, valona, son abajeño*), la zona huasteca que promueve el *huapango*, o los grupos de *son arribeño*¹⁰³ que además de fomentar el arraigo a su música realizan a través de ella una fuerte crítica social.

De igual forma, existen grupos o solistas en todas partes del mundo que luchan por conservar sus expresiones musicales locales y con ello su identidad y sentido de vida, de África podemos citar a *Dené Isseberé* (Mali)¹⁰⁴, *Aly Keyta* (Costa de Marfil), de América a *Cantoamérica* (Costa Rica)¹⁰⁵, *Síntesis* (Cuba), de Asia *Homayun Sakhi* (Afganistán)¹⁰⁶, *Niyaz* (Irán)¹⁰⁷, de Europa a *Margarita Guerreiro*¹⁰⁸ (Portugal), *Xarengé*¹⁰⁹ (España)

¹⁰² Un reflejo de este esfuerzo es el libro *Historia de la música de Michoacán*, el cual a través de más de doscientas páginas nos relata la historia de los géneros tradicionales de este estado y sus expresiones contemporáneas, ver Amós, Jorge (coordinador), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal. Historia de la música de Michoacán*, México, Morevallado Editores, 2004.

¹⁰³ Entre los intérpretes de son o huapango arribeño es de destacarse a Guillermo Velásquez, trovador de la sierra gorda de Querétaro que en sus décimas critica fuertemente al gobierno.

¹⁰⁴ Quien aborda temas como las relaciones humanas en su país y el encuentro entre la modernidad y la cultura tradicional. La información sobre Dené Isseberé y del resto de los músicos mencionados en este párrafo fue obtenida del folleto de programación del Festival Ollín Kan, Festival Internacional de Culturas en Resistencia, organizado por la delegación Tlalpan, México, D.F., abril-mayo del 2007.

¹⁰⁵ Actualmente el grupo cuenta con un repertorio representativo de distintos aspectos de la cultura costarricense, donde están presentes los distintos grupos étnicos que conforman su perfil cultural: indígenas, negros y mestizos.

¹⁰⁶ Quien es el maestro contemporáneo del estilo clásico afgano.

¹⁰⁷ Grupo que fusiona la música persa con la música electrónica.

¹⁰⁸ Intérprete de *Fado*, expresión musical tradicional de Portugal.

¹⁰⁹ Agrupación musical que interpreta música tradicional vasco-francesa con un toque propio.

y *Besh O Drom* (Hungría)¹¹⁰. Estos músicos, así como los músicos istmeños, difunden la música de sus regiones de origen en su forma tradicional¹¹¹o incorporando ritmos e instrumentos modernos, lo que los convierte en propuestas actuales de la tradición.

Los espacios en los que esta otra música o esta música otra se promueve son festivales locales o internacionales (como el festival Ollin Kan, organizado anualmente por la delegación Tlalpan en la ciudad de México), centros culturales o páginas de Internet. Ante el desinterés de las grandes casas disqueras por registrar expresiones musicales locales¹¹², las producciones discográficas se realizan en muchas ocasiones de forma independiente o por pequeñas empresas disqueras que difunden música local¹¹³.

Ante este panorama, puedo decir que la música istmeña se encuentra en esa otra cara de la globalización, en la de la resistencia cultural, lo que nos permite concebirla como un *sentido ajeno*, el cual la aleja de los discursos homogeneizadores cualesquiera que estos sean.

La música istmeña, ejecutada o reproducida en sus dotaciones instrumentales tradicionales o a través de nuevas propuestas sonoras nunca deja indiferentes a los zapotecos istmeños, los lleva a pensarse a sí mismos y

¹¹⁰ Su música esta inspirada principalmente en las melodías de los gitanos de Hungría y Rumania.

¹¹¹ Usando el estilo musical y los instrumentos originales.

¹¹² La falta de difusión de esta música, la distingue de la *World Music*, la cual es grabada por las grandes disqueras, pero sacándola de su contexto y en muchas ocasiones modificando sus características musicales, para hacerla accesible a un público global. Los esfuerzos de músicos como los arriba citados van encaminados a preservar sus tradiciones y difundirlas, por ello se presentan en foros de resistencia social contra la globalidad, como el ya citado festival Ollin Kan.

¹¹³ Tal es el caso en México de Ediciones Pentagrama y Discos Corason.

pensar a los otros, a evocar su lugar de origen y a valorar sus costumbres y tradiciones, por ello creo que seguirá permaneciendo a través de muchas generaciones.

Cadencia Final

Desde la primera vez que tuve contacto directo con la música istmeña, ésta ejerció sobre mí una gran seducción, fue hace más de siete años en el cumpleaños de una amiga cantante de ópera, ella invitó a distintos músicos a su reunión y a uno de sus alumnos de canto, un hombre juchiteco de aproximadamente cincuenta años que cargaba su guitarra, después de que mi amiga había cantado su aria favorita, él decidió homenajearla, tomó su guitarra y comenzó a cantar Naela, primero en español y luego en zapoteco, canto y tocó con tanto sentimiento que quedé cautivada por esa música y ansiosa de saber más, aquel hombre me sorprendió por muchas razones, primero, cantaba y tocaba sin inhibición alguna frente a un grupo de músicos académicos, cantaba en zapoteco y se referían a él como doctor, mis dudas se dispersaron en gran medida cuando “el doctor” relató que hacía más de treinta años que había salido de su tierra y que nunca pudo olvidarla, que por ello cantaba su música y recordaba el zapoteco. Comencé a reflexionar entonces sobre el importante papel que jugaba la música istmeña en la vida de los zapotecos del Istmo, de aquella primera reflexión imprecisa y hoy lejana ha derivada esta tesis cuyo objetivo es evidenciar en el caso de la música istmeña la relación dialógica que existe entre la música y la sociedad.

Elaborar una tesis sociológica sobre la música no fue tarea fácil, pues la música —como expuse en el preludio— ha sido relegada del discurso de la sociología, por ello la literatura sobre sociología de la música es escasa y diversa, los pocos sociólogos que se han interesado en este tema lo han hecho desde perspectivas muy disímiles, este fue el primer y gran obstáculo al que tuve que enfrentarme. Adorno y Weber —los grandes referentes de la sociología de la música— no decían mucho a mi tema y es que por un lado, la

música zapoteca del Istmo de Tehuantepec nada tiene que ver con la música atonal propugnada por Adorno y por otro lado, la racionalización de la música occidental planteado por Weber tiene muy poca pertinencia en este tema, debido a esto recurrí a autores provenientes no sólo de la sociología, como Emma León, Ángel Quintero, Gilberto Giménez, Enrico Fubini, Anthony Store, Pablo Vila, Gonzalo Camacho, entre otros muchos que me ayudaron a darle forma a mi planteamiento de la música istmeña como sentido ajeno.

Por su vínculo con la música, esta tesis fue dividida en formas o estructuras musicales y no en capítulos. En la Obertura “La música como práctica social” expuse los distintos usos y funciones que la música ha tenido a través de la historia, mismos que nos permiten entenderla como una práctica típicamente social que ha dicho mucho a las sociedades de cada época, puesto que desde la prehistoria hasta nuestros días ha estado presente en la vida social del hombre. La elaboración de la obertura implicó la consulta de numerosas fuentes de diversa índole: históricas, estéticas, musicológicas, psicológicas, etnomusicológicas y sociológicas, esto se debe a que la música es un fenómeno multidimensional que imposibilita aprehenderla desde una sola perspectiva, la complejidad de la música también me llevó a realizar dentro de la Obertura una segunda sección que abarcó exclusivamente la relación dialógica que ha tenido la música con la sociedad en México para que una vez ubicados en el contexto de México pudiera plantear el papel de la música zapoteca en la sociedad istmeña, tema que desarrollé en la sonata A “La música istmeña como identidad” y la sonata B “La música como sentido ajeno”.

En la Sonata A, partí de la ubicación geográfica y contextual del Istmo de Tehuantepec, para después exponer que la música era uno de los

principales elementos de la identidad individual y colectiva de los zapotecos istmeños, retomando para ello la noción de identidad propuesta por el sociólogo Gilberto Giménez y por el etnomusicólogo Thomas Stanford, es importante señalar que muchos de los conceptos provenientes de la Etnomusicología fueron de gran utilidad en el desarrollo de esta tesis, ya que esta disciplina se encarga de estudiar a la música en la cultura, en su contexto social, teniendo fuertes vínculos con la sociología y la antropología. Pude corroborar la hipótesis de la música istmeña como identidad, gracias a las entrevistas realizadas a zapotecos istmeños que habitan en el Istmo y a otros que han migrado a la ciudad de México, todos ellos refirieron que la escucha de la **MI** les permitía sentirse identificados con su tierra y orgullosos de ser zapotecos. Asimismo, realicé un análisis de distintas letras de canciones istmeñas, el cual evidenció además del orgullo étnico de los zapotecos, la transmisión que hacen de tradiciones y costumbres istmeñas, a través de sus sones. La discusión sobre la música istmeña como identidad me llevó a observar la gran importancia que ésta tiene en la vida cotidiana de los zapotecos istmeños, al estar presente en todos los momentos de su ciclo de vida, en las celebraciones públicas y privadas. En la sonata A, también hablé de las velas y su entrañable relación con la música, estas fiestas distinguen a los zapotecos y ellas no pueden realizarse sin la presencia de la música tradicional, por ello se estableció la relación zapotecos-velas-música istmeña.

Desde la Sonata A, la música istmeña se planteaba como un sentido de identidad distinto al sentido otorgado por México o por los modelos de la globalización y es en la Sonata B donde este planteamiento se desarrolla, primero explicando porque la música istmeña se constituye como un sentido ajeno en los términos de Emma León y como esta posición de otredad la lleva

a ejercer una resistencia cultural no explícita frente a los discursos homogeneizadores como la globalización, desarrollando los géneros musicales que ésta difunde y sus diferencias con la música istmeña, señalando de manera particular el caso de la World Music.

Por otra parte, en la Sonata B también expuse lo referente a la música istmeña frente a la migración, pues lejos de la tierra natal esta música brinda a los migrantes un sentido de vida frente a las duras condiciones que en muchos casos se encuentran, en este apartado presento nuevamente letras de distintas canciones istmeñas, las cuales reflejan la añoranza del terruño, estas melodías permiten a los migrantes trastocar el tiempo y el espacio en el que se encuentran para trasladarse mediante las notas o las letras a su hogar, al Istmo. La música funciona como un recuerdo y ayuda a construir la memoria colectiva. En última instancia, en esta Sonata me cuestiono ¿hacia dónde va la música istmeña?, sus nuevas formas de creación y difusión, sus representantes musicales y la resistencia cultural que ejerce al ser un arte que le permite a las personas verse reflejadas en ella, encontrar unidad y resistir al tiempo alienado propugnado por la vida moderna.

Esta tesis ha tenido el propósito de evidenciar la relación dialógica entre la música y la sociedad a través de la música y las canciones istmeñas. Al final de todo lo planteado, puedo decir que el análisis de sones y canciones de la **MI**, así como las entrevistas realizadas a zapotecos istmeños, me permiten confirmar las hipótesis que guiaron esta investigación. La música istmeña es uno de los principales referentes identitarios de los zapotecos istmeños, así como un sentido ajeno a los discursos homogeneizadores,

además de ser un puente que vincula a los zapotecos migrantes con su tierra natal.

Finalmente, no me queda más que invitar al lector a acercarse a uno de los repertorios musicales más ricos y profundos de México, lo que le permitirá sentirse identificado con esta región tan particular del país, que a lo largo de los siglos no ha dejado de sorprender a propios y extraños por su extraordinaria vitalidad cultural.

ANEXO 1.1

Mapa del Istmo de Tehuantepec



ANEXO 1.2

Terminología musical¹

Cadencia final o **Cadenza final**.- Es una fórmula melódica o armónica que se ejecuta al final de una composición.

Fantasía.- Pieza musical de índole señaladamente improvisada, donde la imaginación se sobrepone a los convencionalismo de forma o estilo.

Impromptus.- Piezas breves para piano nombradas así por el compositor Franz Schubert (siglo XIX), su nombre alude a la informalidad, sugieren un estilo improvisado y son muy cercanas a las piezas de carácter, en las cuales se transmite un estado de ánimo definido o una idea programática.

Nocturno.- Piezas para piano de carácter romántico, tienen una melodía expresiva y un acompañamiento y acordes disueltos. Los nocturnos más conocidos son los compuestos por F. Chopin.

Obertura francesa.- Composición musical para orquesta que sirve de introducción a una forma musical mayor que es la ópera. La obertura francesa tiene dos secciones, la primera de ellas es lenta *Andante* y la segunda es en tempo allegro.

Poema sinfónico.-Música orquestal que se originó en el siglo XIX y cuya base es una idea extramusical, ya sea poética o realista.

¹ Las definiciones aquí presentadas están basadas en los conceptos expuestos en el diccionario Harvard de la música, ver Randel, Michael. *Diccionario Harvard de la música*, México, Editorial DIANA, 1995.

Preludio.-Pieza musical que se toca como introducción a otra composición.

Rapsodia.- Los músicos del siglo XIX utilizaron este término proveniente de la poesía para designar fantasías libres, de índole épico, heroico o nacional.

Sonata Barroca a Due.- Es una composición musical del período barroco que generalmente era ejecutada por tres instrumentos, uno para llevar la melodía y dos para realizar el bajo continuo. La denominación *a due* se refiere a que está integrada por dos partes que podemos denominar como A y B.

ANEXO 1.3

Cuadro de bailes y coplas perseguidos por la Inquisición ordenados por año²

AÑO	REFERENCIA		LUGAR	CAUSA DE LA PERSECUCION	DENUNCIANTE	ACUSADOS	CASTIGO
1623	303/541357-363	<i>Turnteleche</i>	Guatemala (San Bartolomé Mazatenano)	Baile de indios	comisario	indios	No
1645	583/21172-173	<i>Puerto rico chiaueador</i>	México	movimientos indecentes	Clérigo	mujeres de la casa de recocidas	No
1694	15321rivapalacio 58/sf	<i>Catiteo</i>	Tenancingo	sátira religiosa	mestizo	niño mestizo	azotes (20)
1719	11691171176-177	<i>Maroma</i>	Toluca (Tenago del Valle)	Venganza	Español, labrador	Tendero español	No
1735	1175/361380-381	<i>Catiteo</i>	México	sátira religiosa	español, joven	dueño de plaza de naipes	No
	858/501104	<i>Zarabandilla</i>	México	sátira religiosa	X	hombre	No
1752	Saldívar, pp. 308-309	<i>Jarro</i>	Tematlac	Mezcla de elementos sagrados v profanos	X	clérigo	No
1755	Robles Cahero, pp. 19-21	<i>Pan de Manteca Temazcal</i>	México	movimientos indecentes	española	x	No
			México	movimientos indecentes	Mujer	x	No
1766	105212012921299	<i>Chuchumbé</i>	Veracruz	movimientos indecentes	Clérigo	Mulatos v broza	se duplica edicto
	10751141136-142	<i>Chuchumbé</i>	Varios	notificaciones	X	x	X
	Edictos12/se18	<i>Chuchumbé</i>	México	se publica edicto	X	x	X
1767	0191201385-387	<i>Animal</i>	México	coplas las obscenas	Clérigo	gente de una vecindad	No
		<i>Chuchumbé</i>	México	estaba prohibido	Clérigo	vecinos	Reconvención
		<i>Saranguandjingo</i>	México	X	bachiller	vecinos	Reconvención
	1034/6/345-354	<i>Chuchumbé</i>	México	estaba prohibido	molendera	cocinero	Reconvención
	1065/3113-20	<i>Chuchumbé</i>	México	estaba prohibido	clérigo	mujeres v soldados	Reconvención
	1460/501254-255	<i>Pan de Manteca</i>		movimientos indecentes	hombre	mujeres	No
			Acapulco	X	x	mujeres	No
<i>Me pica la hormiga</i>		Acapulco	X	hombre	mujeres	No	
	<i>Mecumpé</i>	Acapulco	X	x	mujeres	No	
1768	1178/1/5	<i>Cosecha</i>	Veracruz	movimientos indecentes	hombre joven	asistentes a un baile	No
1769	117811/11	<i>Animal</i>	México	se publica edicto	x	x	X
1770	11701211201-202	<i>Chuchumbé</i>	Acapulco, Coyuca. Atovac	estaba prohibido	comisario	pueblo	No
1771	1168/191244-245	<i>Saranguandjingo</i>	México	movimientos indecentes	mujer mulata	asistentes a tepacherías e indios	No
	1181131123	<i>Juégate con Candela Totochí</i>	Veracruz (Jalapa)	baile profano en contexto Religioso	x	clérigos	No
			Veracruz Jalapa	X	clérigo	x	No
	<i>Chuchumbé</i>	Veracruz (Jalapa)	estaba prohibido	x	frailes franciscanos	No	

² Cuadro elaborado por María Isabel Rojas López, ver, Rojas, María I, *Cantos y bailes perseguidos por la inquisición novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del siglo XIX*, tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006, Pp. 179-181.

1772	11621321382	Cosecha	México	movimientos indecentes	clérigo	actores	No
		Pan de Jarabe	México	movimientos indecentes	clérigo	actores	No
		Pan de Manteca	México	movimientos indecentes	Clérigo	cómicas del coliseo	no
		Temazcal	México	movimientos indecentes	clérigo	actores	no
1774		temazcal	Puebla	estaba prohibido	español	zapatero	no
1775	Saldivar, pp. 309-310	Bamba	México	X	X	actores	no
		Cosecha Totochí	México	movimientos indecentes	X	actores	no
1776	1104/241302-336	Canto del peyote	Pimería Baja, Tecoripa	prácticas mágicas	clérigo	indios	no
1778	1167/161301/303	Pan de Manteca	México	X	español, hidalgo	asistentes a un baile	no
	1178/1/1-5	Pan de Manteca	Veracruz	movimientos indecentes	tendero	músico español	reconversión
1778-1779	1178/1/1-2	Maturranga	Veracruz	coplas obscenas	comisario	x	no
1779	109819/401-402	Pan de Manteca	Valladolid	sátira religiosa	clérigo	x	no
	117811112-14	Panaderos	Puebla (San Agustín Tlaxco) -	movimientos indecentes	clérigo	x	no
	1178/1/1-23	Pan de Jarabe	Puebla (San Agustín Tlaxco) -	mezcla de elementos Sagrados v profanos	clérigo	asistentes a fandangos	se ordena investigar, pero no se castiga
	1178/1/6	Sacamandú	Veracruz	movimientos indecentes	X	negro	no
	1178/2/24-28	Chuchumbé	Celaya	no se práctica	X	x	x
	117812124-36	Panaderos	Celaya	mezcla de elementos Sagrados y profanos	clérigo	asistentes a un baile, mujer de Valladolid y cocineras	no
1781	112619/40-65	Pan de Manteca	Veracruz (Medellín)	X	comisario	x	no
1782	1310/8/81-82	Pan de Jarabe	Puebla	música profana en un Contexto religiosos	X	monjas y un joven	no
		Seguidillas	Puebla	música profana en un Contexto reli2ioso	X	monjas	no
	Lanchas	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	Llorona	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	Manta	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	Pan de Jarabe	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	Pan de Manteca	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	Poblanita	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
	Rubí	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x	
Temazcal	Oaxaca	se publica edicto	X	x	x		
Zape	Oaxaca	se publica edicto	Obispo de Oaxaca	x	x		
1783	1283/5n5-171	Volador	Tampico y Pánuco	baile de indios	X	indios	no
1784	129713/16-24	Chuchumbé	Pachuca	no se practica	X	x	X
	129713/16-17	Pan de Jarabe	Pachuca v Puebla	estaba prohibido	clérigo	personas de carácter"	No
1784 y 1789	1297/3/16-24	Pan de Jarabe	Pachuca y Puebla	estaba prohibido	clérigo	X	reitera edictos anteriores
1784 Y 1789	1297/3/16-24	Seguidillas	Pachuca y Puebla	movimientos indecentes	clérigo	X	No
1785	1272/9/30-33	Bendiciones	Querétaro	movimientos indecentes y uso de símbolos sagrados	español, guardia	dos mujeres y un Soldado	No
1787	1210/se/91-94 2a núm	Una vieja se Sentó	X	coplas obscenas	X	Militar	No
	1253/9/42-45	Pan de Manteca	México	sátira religiosa	clérigo	X	No
1788	1289/15/194-213	Mandamientos	México	Distorsión del dogma	clérigo	reo mulato	No

1789	1029-18-259-260	Mambrú	Michoacán	coplas obscenas	hombre	X	No
1791	1326/1/1-36	Pan de Jarabe	Querétaro	X	X	trabajadores de fábrica de cigarros y un sacristán	azotes al sacristán
1792	Dallal, p. 127	Bergantín Garbanzos	México México	X X	X X	actores actores	No No
1795	1129/3/1-99	Mambrú	Zacatecas	sátira política	X	tesorero de las cajas reales	No
1312/17/149-150		Bergantín	México	Mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	No
		Catacumbas	México		clérigo	x	No
		Chimiclanes	México	movimientos indecentes	clérigo	x	No
		Fandango	México		clérigo	x	No
		Garbanzos	México	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	No
		Lloviznita	México		clérigo	x	No
		Melorico	México	mezcla de elementos sagrados V profanos	clérigo	x	No
		Pan de Manteca	México		clérigo	monjas	No
		Paterita	México	mezcla de elementos sagrados y profanos y movimientos sensuales	clérigo	x	No
		Perejiles	México		clérigo	x	No
						aguinaldo v posadas	No
				mezcla de elementos Y		x	
1312/17/150		Mambrú	México	X	clérigo	x	No
			México	movimientos indecentes	clérigo	x	No
1312/6/62-69		Mandamientos	México y Veracruz	distorsión del dogma	abogado escribano		No
		Seguidillas	México	A	X		No
1362/14/122-133		Seguidillas	México	m	clérigo	empleados de correos v un músico	No
			México				No
1377m389-395		Padre nuestro Losado	Pachuca	Política	clérigo	X	No

	1377m389-436	Seguidillas	Pachuca	sátira religiosa	X	X	No
	137717/395-396	Mandamientos	Puebla	distorsión del dogma	clérigo	X	No
	137717/396	Pan de Jarabe	Pachuca	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	X	No
	1391/8/163-190	Mandamientos	México	distorsión del dogma	clérigo	Mujer joven	Penitencia
		Pan de Jarabe	México	mezcla de elementos sagrados y profanos	clérigo	Mujer joven	Penitencia
1797	1333/14/177	Chuchumbé	Pachuca	no se practica	X	x	X
1799	1281m26	Quando	Puebla	coplas obscenas en un contexto religioso	Notario de la Inquisición	gente vulgar	No
	1416/9/148	Mandamientos	México	distorsión del dogma	burócrata	mujer	No
1800	1399/4/129	Mambrú	X	constata su presencia	X	X	X
1802	1410/1/1-362	Jarabe Gatuno	México	se publica edicto	X	X	X
	1411/9/37-38	Jarabe Gatuno	México	estaba prohibido	clérigo	músico	No
	Bandos/22/841221	Jarabe Gatuno	México	se duplica bando	X	X	X
1803	1410/1/155	Jarabe Gatuno	Cholula	no se bailaba en pueblos de Indios	X	X	X
		Caña o cañita	Veracruz (Tlacotalpan)	uso de palabras sagradas	clérigo	españoles	No
	1410/1/179 y 216	Jarabe Gatuno	Yecapixtla y Atoyac	no se bailaba en pueblos de Indios	X	X	X
	1410/1/284	Jarabe Gatuno	Santiago Papasquiario	estaba prohibido	clérigo	X	No
	1410/1/328	Jarabe Gatuno	Veracruz (Jalapa)	estaba prohibido	clérigo	empleados de una hacienda	Reconvención
	1410/1/73	Torito	Veracruz	movimientos indecentes	clérigo	plebeyos	No
	1410/1/95	Jarabe Gatuno	Veracruz	no se conocía	X	X	X
	1410/1/95-96	Torito	Veracruz	movimientos indecentes	bachiller	X	No
	1410/1/96	Seguidillas	Veracruz	X	comisario	x	No
	1417/5/17-40	Jarabe Gatuno	Michoacán (Santiago Undameo)	estaba prohibido	comisario	clérigo	No
	1417/se/62	Juana	Puebla (Ayutla-Cacahuatpec) Coatepec	movimientos indecentes	clérigo	habitantes de pueblos y rancherías	No

1804	1410/1/69	Jarabe Gatuno	Veracruz (Jalapa)	estaba prohibido	mujer	x	no
	1 426/se/86-90	Mandamientos	Toluca	distorsión del dogma	X	clérigos	No
		Panaderos	Toluca	excesos en un contexto religioso	X	clérigos	No
		Robles Cahero, p. 17	Bamba	Cuautla de Amilpas	X	x	No
1805	1362114/127	Pan Pirulo	México	sátira religiosa y coplas obscenas se refieren coplas	español, empleado de correos	x	No
	Mendoza, p. 72	Jarabe Gatuno	X	informa que se practicaba	X	x	X
	Saldívar. p. 349	Panaderos	Cuervavaca		X	x	No
1806	1410/1n4	Jarabe Gatuno	Veracruz (Orizaba)	estaba prohibido	hombre	militar	No
	1410/1n0	Jarabe Gatuno	Veracruz (Jalapa)	estaba prohibido	vecinos	x	No
1807	1410/1n2	Jarabe Gatuno	Veracruz	estaba prohibido	clérigo	hombre	dos rosarios
	1410/Int	Jarabe Gatuno	Veracruz (Jalapa)	estaba prohibido	vecinas de varios parajes	x	No
1808	1438/10/69-74	Seguidillas	México	coplas amorias	X	escritor anónimo	se ordena investigar y se publica edicto contra obra literaria
	1438/13bis/129-132	Contra la	México	movimientos indecentes	hombre de posición	mujer y soldados	
	1441/18/172-173	Bonete	México	Sagrados y profanos y sátira	Clérigo	Social alta mezcla de elementos X religiosa	no
1810	1449/se/187-188	Vals	San Salvador	movimientos indecentes	burócrata	marineros	No
1813	1455/8/36	Cristo del Desmayo	México	sátira religiosa	española	militares y sus esposas	No
1815	1457/9/35-36	Vals	México	movimientos indecentes	clérigo	personas de todos los estratos sociales y étnicos	No
1817	caja 194/selsf	Olé, Sorongo y Boleras	X	movimientos indecentes	teniente de caballería	actores	No
	caja 194/66/sf	Padre nuestro Losado	México	Crítica política	X	oficial y practicante de abogado	No
	1009/4/87-89	Vals	México	baile obsceno en un contexto Religiosos	clérigo	asistentes a un coloquio	No
1818	caja 194/59/sf	Catiteo	Aculco	sátira religiosa	zapatero	soldados	No
		Cristo Pacifico	Aculco	movimientos indecentes	clérigo	X	No
		Jarabe dormido	Aculco	movimientos indecentes		X	No
		Vals	Aculco	movimientos indecentes	X	X	No
1819	4661se/89-90	Abuelo	Cutzamala	movimientos indecentes	clérigo	Militares y gente disminuida	No
		Gallinero	Cutzamala	movimientos indecentes	clérigo	Militares y gente distinguida	No
		Sapo	Cutzamala	movimientos indecentes	clérigo	militares y personas distinguidas	No

ANEXO 1.4

Guías de entrevistas

Guía de entrevista semiestructurada (realizada a población en general)

Datos generales

Nombre:

Rango de edad: 15-24 25-34 35-44 45-54 55-64 más de 64

- ¿Qué importancia tiene la música para usted? ¿Por qué?

- ¿Toca usted algún instrumento? _____ ¿cuál? _____ ¿qué sentimientos le genera tocarlo? _____ ¿por qué?

- En cuáles de estas actividades la música está presente

Trabajo _____ Labores de la casa _____ Celebraciones religiosas _____
reuniones familiares _____ Velas _____ Otros _____.

- ¿Desde qué edad ha escuchado música istmeña? _____ ¿sus padres fomentaron el gusto por ésta?

- ¿A su parecer, cuál es la música más representativa del Istmo?

- ¿Qué otros géneros musicales se han cultivado?

- ¿Cuáles son los instrumentos más usados?

- ¿Quién es para usted el músico istmeño más importante? ¿Por qué?

- ¿Cuál cree que sea el son más representativo del Istmo y por qué? ¿Cuál es el que más le gusta a usted?

- ¿Presta atención a la letra de los sones? _____ ¿qué significan para usted? _____ podría mencionar un fragmento de uno.

- ¿Cree que a través de las letras de los sones o corridos se transmiten tradiciones y costumbres del Istmo? _____ ¿cómo cuáles?

-¿Cuáles son las tradiciones más importantes de este lugar? ¿En ellas está presente la música? ¿De qué manera?

-¿Los jóvenes siguen las tradiciones?

- ¿Se interpreta música en las celebraciones religiosas? ____ ¿en qué momentos?____

- ¿Qué tipo de música se toca en las velas?

- ¿Ha usted emigrado alguna vez?_____ lejos de su tierra ¿qué es para usted la música istmeña?

- ¿Se siente usted parte de una comunidad? ¿De cuál?

- ¿Cómo definiría la cultura zapoteca?

- Qué diría a otras personas sobre la música istmeña_____

Guía de entrevista a profundidad (realizada a músicos y compositores)

Datos generales

Nombre:

Rango de edad: 15-24 25-34 35-44 45-54 55-64 más de 64

- ¿Qué instrumento toca? ¿A qué edad comenzó?
- ¿Cómo se dio el proceso de aprendizaje?
- ¿Existen escuelas de música?
- ¿Qué significa para usted la música?
- ¿Qué trata de transmitir cuándo toca?
- ¿Qué tipo de música considera que es la más representativa del istmo?
- ¿Qué géneros musicales abarca la música istmeña y cuáles son los instrumentos representativos?
- ¿Quién es el compositor istmeño más importante?
- ¿Cuál es su compositor y melodía favoritos?
- ¿Qué otros compositores interpreta?
- ¿Cuál es la época del año en que tiene más trabajo? ¿Por qué?
- ¿Cuál cree que sea la función de los sones?
- ¿Sabe algo de la historia del son?
- ¿Que podría decir sobre la *Sandunga*?
- ¿Conoce algo sobre la música prehispánica zapoteca
- ¿Cree que a través de la música istmeña se transmiten tradiciones y costumbres? ¿Cómo cuáles?
- ¿Qué opina de la música moderna?
- ¿Cree que esta música pueda suplir en las fiestas la música tradicional del Istmo? ¿Por qué?
- ¿La música lo hace sentirse identificado con su comunidad? ¿Por qué?

Bibliografía:

- ☞ Adorno, Theodor, *Filosofía de la Nueva Música*, España, Akal, 2003.
- ☞ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. “La industria cultural”, en *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1967.
- ☞ Altaver, Elmar y Maltivkopf, Brigit, *Las limitaciones de la globalización. Economía, ecología y política*, México, Siglo XXI, 2002.
- ☞ Álvarez, Luis Rodrigo. *Geografía General del Estado de Oaxaca*, México, Contels editores, segunda edición, México, 1983.
- ☞ Amós, Jorge (coordinador), *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal. Historia de la música de Michoacán*, México, Morevallado Editores, 2004.
- ☞ Authelain, Gerard, *La chanson dans tous ses états*, France, Éditions Ván de Velde, 1987.
- ☞ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, FCE, 2006
- ☞ Blaukopf, Kurt. *Sociología de la música*, España, Real Musical, 1988.
- ☞ Bourdieu, Pierre. “La identidad como representación” en: Giménez Gilberto: *La teoría y el análisis de la cultura*, Guadalajara, SEP-UAG-COMECSO, 1982.
- ☞ *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002.
- ☞ Brasseur, Charles. *Viaje por el Istmo de Tehuantepec*, México, FCE, 1981.
- ☞ Brom, Juan. *Esbozo de Historia de México*, México, Editorial Grijalbo, 1998.

- ☞ Cagigas, Alberto. *El Folklore Musical del Istmo de Tehuantepec*, México, 1961.
- ☞ Camacho, Gonzalo, “El vuelo de la golondrina, música y migración en la huasteca”, en *Música sin fronteras, ensayos sobre migración, música e identidad*, México, CONACULTA, 2006.
- ☞ Campos, Roberto, *El corazón de la fiesta: recuento histórico de la relación entre la música ceremonial y la industria de la música en la comunidad huave de San Mateo del Mar*, Tesis de Maestría en Antropología, México, UNAM-FFyL, 2007.
- ☞ Carretero, Reyna, *Indigencia Trashumante o la búsqueda de sentido. La experiencia de la persona en la sociedad actual*. Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, México, UNAM-FCPyS, 2007.
- ☞ Casares, Emilio, *Música y actividades musicales*, Madrid, Editorial Everest, 1988.
- ☞ Castellanos, Pablo, *El Nacionalismo musical mexicano*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1969.
- ☞ Cattin, Giulio, *Historia de la música. El Medioevo* (primera parte), Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- ☞ Coronado, Marcela, *Procesos de etnicidad de los zapotecos del istmo de Tehuantepec. Una relación entre la resistencia y la dominación*, Tesis de doctorado en Antropología, México, ENAH, 2004.
- ☞ Curiel, José Luis, *Filosofía de la música*, Tesis de licenciatura en filosofía, México, UNAM-FFyL, 1945.
- ☞ Chicatti, Daniel, *Tehuantepec. Ayer y hoy*, México, CONACULTA-PACMYC, 2006.
- ☞ Coss, Julio Antonio. *Fiestas tradicionales del Istmo de Tehuantepec*, Oaxaca, FONADAN, 1999.
- ☞ Coutinho, Nelson, *Estructuralismo y la miseria de la razón*, México, Ed. Era, 1973.
- ☞ Covarrubias, Miguel. *El sur de México*, México, INI 1946.

- ☞ De la Cruz, Víctor, *Guie ´Sti ´Diidxazá .La Flor de la palabra*, México, UNAM-centro de investigaciones y estudios Superiores en Antropología Social, 1999.

- ☞ Durkheim, Emile, *La división del trabajo social*, traducción de Carlos G. Posada, Madrid, Akal, 1995.

- ☞ Eco, Umberto, *Apocalípticos Integrados*, España, Editorial Lumen, 1999.

- ☞ Elías, Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

- ☞ Figueroa, Rafael, *Cumbias borrascosas, un modelo de análisis sociológico, para armar*, tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM-FCPyS, 2001.

- ☞ Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Argentina, Paidós, 2004.

- *La música del siglo XX*, Argentina, Paidós, 2004.

- ☞ Fleming, William, *Arte, Música e Ideas*, México, Mc Graw-Hill, 1989.

- ☞ Flores, Alejandra, *Ediciones Musicales en el México del siglo XIX*, México, 2007. No editado.

- ☞ Frith, Simon “Hacia una estética de la música popular”, en Cruces, Francisco (coordinador), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001.

- ☞ Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, España, Alianza Editorial, 2002.

- *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, Alianza Música, 1994.

- ☞ García, Carlos, *De la razón al sentimiento: la querelle musical en la ilustración*, Tesis de licenciatura en Filosofía, México, UNAM-FFyL, 2006.
- ☞ Garduño Guillermo y Silva, Gilberto (comp), *Antología Teoría Sociológica Clásica. Max Weber*, México, UNAM, FCPyS, 1998.
- ☞ Giménez, Gilberto, *La moda de las identidades: identidades y conflictos étnicos en México*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 1999.
- ☞ Hennion, Antoine, *La pasión musical*, España, Paidós, 2002.
- ☞ Lanza, Andrea, “La música en la época de su reproducción técnica” en *Historia de la Música. El siglo XX, tercera parte*, Madrid, Turner libros/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- ☞ León Emma, *Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana*, Barcelona, Anthropos-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (UNAM), 1999.
- *Sentido ajeno. Competencias ontológicas y otredad*, España Anthropos, 2005.
- ☞ Maffesoli, Michel, *El conocimiento ordinario. Compendio de sociología*, México, FCE, 1993.
- ☞ Marcuse, Hebert, *Eros y civilización*, Barcelona, Editorial Ariel, 2003.
- ☞ Martí, Samuel, “La música mesoamericana” en *La musicología en Latinoamérica*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.
- ☞ Martínez, Enrique, *La música precolombina un debate cultural después de 1492*, España, Paidós, 2004.
- ☞ Marx y Engels, “Manifiesto del Partido Comunista”, en *Obras Completas*, Moscú, Ed. Progreso, 1971.
- ☞ Mendieta y Núñez Lucio. *Los zapotecos. Monografía histórica, etnográfica y económica*, México, Imprenta Universitaria, 1939.

- ☞ Mejía Evelyn, *La comunidad reconstituida: cotidianidad, migración y discursos en las sociedades rurales. El caso de Santiago Mexquititlán*, Tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM, 2007.
- ☞ Mendoza, Vicente, *Panorama de la música tradicional de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1956.
- ☞ Merriam, Alan, *The Anthropology of music*, Evaston, Northwestern University press, 1964.
- ☞ Miano Boruso, Marinella, *Hombre, mujer y muxe en el istmo de Tehuantepec*. Tesis de Doctorado en Antropología Social, ENAH, México, 1999.
- ☞ Moreno, Salvador, *La música en la Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, Ediciones Mundo Hispánico, 1961,
- ☞ Münch, Guido, *La organización ceremonial en Tehuantepec y Juchitán*. México, UNAM, 1997.
- ☞ Muños, Alfonso, *Etnicidad y música. Estudio de caso de una comunidad zapoteca de emigrados en la ciudad de México*, Tesis para optar por el título de licenciado en Etnología, México, ENAH, INAH, SEP, 1994.
- _ “Migración, música e identidad. El caso de los zapotecos inmigrados a ciudad Nezahualcóyotl”, en *Música sin fronteras (...)*, Op. Cit.
- ☞ Muratalla, Benjamín, *La chilena de la costa chica como representación simbólica de procesos*, tesis de maestría en comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas, UNAM, 2005.
- ☞ Musalem, Adriana. *Colores, olores y sabores festivos de Juchitán*, Oaxaca, México, CONACULTA, 2002.
- ☞ Orta Velásquez, Guillermo, *Breve Historia de la Música en México*, México, Porrúa, 1970.
- ☞ Ortiz, Renato, *Comunicación, Cultura y Globalización*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2003.

- ∞ Pelinski, Ramón (coompilador), *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, España, Sabadell, 1998.
- ∞ Pérez Monfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS-CIDEHM, 2003.
- ∞ Pérez, Rolando. *El son jarocho como expresión musical afromestiza*, México, UNAM-ENM, 2005.
- ∞ Platón, *La República*, México, UNAM, 1971.
- ∞ Quintero, Ángel, *Salsa, sabor y control .Sociología de la música tropical*, México, Editorial Siglo XXI, 2005 [tercera edición].
- ∞ Ramírez, Juan R. *Identidades sociomusicales en la ciudad de México. El caso del high energy music*, tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, México, UNAM-FFyL, 2005.
- ∞ Randel, Michael. *Diccionario Harvard de la música*, México, Editorial DIANA, 1995.
- ∞ Reuter, Jas, *La música popular de México, origen e historia*. México, Editorial Panorama, 1988.
- ∞ Reyna, Leticia (coord.), *Economía contra Sociedad. El Istmo de Tehuantepec*, México, Nueva Imagen, 1994.
- ∞ Reynoso Carlos, *Antropología de la Música. De los géneros tribales a la globalización*, Argentina, Editorial SB, 2006.
- ∞ Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes medicantes en la Nueva España de 1523-24 a 1572*, traducción de Ángel María Garibay K, México, Editorial JUS, 1947.
- ∞ Rivaud, Florencia, *El hacer cotidiano sobre el pasado. La construcción de la memoria intersubjetiva en San José Lagunas*, Tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM-FCPy S, 2006.

- ⌘ Rodríguez, Carlos (compilador), *Cancionero de compositores istmeños*, México, CONACULTA, 1998.

- ⌘ Rojas, María, *Cantos y bailes populares perseguidos por la Inquisición*, tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

- ⌘ Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1996.

- ⌘ Rubio, Margarita, *El campo de la música en México. Primeras aproximaciones*, tesis de maestría en estudios políticos y sociales., México, UNAM-FCPyS, 2004.

- ⌘ Sagredo, José Luis. *La confluencia de culturas musicales presentes en las sonoridades actuales de los pueblos indígenas de México*. Seminario de Culturas Musicales (2004-2005), Coordinador Dr. Gonzalo Camacho Díaz. No editado.

- ⌘ Saldívar, Gabriel, *Historia de la Música en México*, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1980 (Edición facsimilar de la de 1934).

- ⌘ Schütz, Alfred, *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

- ⌘ Scott, James, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Editorial Era, 2000.

- ⌘ Sieglin, Verónica, *modernización rural y devastación de la cultura rural campesina*, México, Plaza y Valdés, 2004.

- ⌘ Siegmeister, Elie, *Música y Sociedad*, México, Editorial Siglo XXI, 1980.

- ⌘ Silbermann, A, *Estructura social de la música*, Madrid, Taurus, 1962.

- ⌘ Storr, Anthony, *La música y la mente .El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, España, Paidós, 2002.

- ☞ Torres, Raúl, *En "Perjuicio de las conciencias..." Música popular alternativa en el dieciocho novohispano. (1766-1821)*, tesis de licenciatura en historia, México, UNAM-FFyL, 1997.
- ☞ Turrent, Lourdes, *La Conquista Musical de México*, México, FCE, 1996.
- ☞ Valenzuela, José Manuel, "Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta cantando", en *Música sin fronteras, Op. Cit.*
- ☞ Vasquéz, Genaro, *Costumbres regionales del estado de Oaxaca*, México, Gobierno del Estado de Oaxaca, 1924.
- ☞ Vila, Pablo, *Recepción artística y consumo cultural*, México, CONACULTA- Juan Pablos editorial, 2000.
- ☞ Villoro, Luis, *El pensamiento moderno. La filosofía del Renacimiento*, México, FCE'/ El Colegio Nacional, 1992.
- ☞ Weber, Max, "Los fundamentos racionales de la música" en *Economía y sociedad, Vol. II*, México, FCE, 1969.
- ☞ Zolla, Elémire, *Qué es la tradición*, Barcelona, Paidós Orientalia, 2003.

Hemerografía:

- ☞ Campell, Howard. “La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec” en: *Revista Mexicana de Sociología*, Año LI, Núm. 2 abr-jun, México, 1989.
- “Juchitán: la política de revitalización cultural en una comunidad zapoteca del Istmo” en *Guachi Reza*, No. 33, Oaxaca, 1992.
- ☞ Corona, Antonio, “El documento y la oralidad: Dos fuentes complementarias para reconstruir las prácticas musicales del barroco hispánico”, en *Archivo General de la Nación: Ingenio Musical*. Boletín No. 8, Abril-Junio, México, 2005.
- ☞ Escorza, Juan José. “Apuntamientos sobre el jarabe mexicano” en *Revista Heterofonía* No. 111 Julio-Diciembre, México, 1992
- ☞ Giménez, Gilberto y Héau, Catalina, “El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas. Ensayo de análisis sociocrítico. En *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 59. No. 4, México, octubre-diciembre de 1997. Pp. 221-244.
- ☞ Henestrosa, Andrés. “México en la cultura”, en suplemento del periódico *Novedades*. México, 5 de abril de 1979.
- ☞ Linati, Galli y Heredia, El Iris, Periódico crítico y literario, México, 1826, Reproducción Facsimilar, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 1988, Tomo I, núm. 4, sábado 25 de febrero de 1826.
- ☞ Martínez Ríos, Jorge. “Materiales para el estudio del Folklore del Estado de Oaxaca”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. XXIII. No. 2, México, 1961. Pp. 585-619.
- ☞ Moreno, Salvador. “La música en la Historia verdadera de la Conquista de la nueva España”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Ediciones Mundo Hispánico, 1961.
- ☞ Kurnistky, Horst, (1994), “¿Qué quiere decir modernidad?”, en *La jornada Semanal*, núm. 288, México, 14 diciembre de 1998.

- ☞ Ramos, Maya. “Que esta canalla se abstenga esta de estos bailes”: Una mirada a las danzas populares de los siglos XVI y XVII en *Archivo General de la Nación: Ingenio Musical*. Boletín No. 8, Abril-Junio del 2005, México.
- ☞ Robles, José A. “Cantar, bailar y tañer: Nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España” en *Archivo General de la Nación: Ingenio Musical*. Boletín No. 8, Abril-Junio, México, 2005.
- ☞ Ruíz, Eduardo, “Música tradicional y procesos de globalización” en, *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Número 80 México, INAH, septiembre del 2007.
- ☞ Serra, Otto Meyer.”Problemas de una sociología de la música”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. XIII No. 3, México, 1951. Pp. 23-34.
- ☞ Vernik, Esteban, “Música y Nación en la ópera prima de Georg Simmel”, en *Acta Sociológica*, Número 37, enero-abril del 2003, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Pp. 101-120.
- ☞ Zanolli, Betty. “orígenes Conservatorianos” en *Programa Conmemorativo por los 140 años del Conservatorio Nacional de Música*, México, CNM, 2006.

Textos en Internet:

∞ Dufour, Michèle, *Memoria, tiempo y música*, en www.serbal.pntic.mec.es.

∞ Fernández, Sonia, “La glocalización de la comunicación”, en www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos.

∞ Inglehart, Ronald, *No vamos hacia una aldea global*, en www.barcelona2004.org/esp.

∞ Nattiez, Jean-Jaques, “El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu”, en *Revista Transcultural*. No.1, www.sibetrans.com.

∞ Ochoa, Ana María, *El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música* en *Revista Transcultural de Música*, No. 6. www.sibetrans.com.

Páginas Web:

∞ www.completealbumlyrics.com

∞ www.folklorico.com/musica/antologia-son.html

∞ www.ofertilandia.com/musica/letras-de-canciones.htm

Discografía Recomendada:

Disco: Mi tierra

Autores: Varios

Intérpretes: Susana Harp

Medio de reproducción: CD

Producción: Asociación musical Xquenda, 2002.

Disco Béele Crúu

Autores: Varios

Intérpretes: Susana Harp

Medio de reproducción: CD

Producción: Coproducción Producciones musicales Xquenda, Grupo Charolet, CONACULTA, Asociación Cultural Xquenda A.C.

Disco: Xquenda

Autores: Varios

Intérpretes: Susana Harp

Medio de reproducción: CD

Producción: Filantropía, Educación y Cultura, A.C., 1997.

Disco Cien Años. Andrés Henestrosa

Autores: Varios

Intérpretes: Feliciano Carrasco

Medio de reproducción: CD

Producción: Grupo de amigos de Andrés Henestrosa A.C., 2006.

Disco: De Fiesta en Oaxaca

Autores: Varios

Intérpretes: Varios conjuntos de marimba

Los auténticos del Güero Meño, Marimba Orq. Alma Escuintla, Marimba Orq. Diamante's Show, Marimba Orq. Diosa del Sureste, Marimba Orq. Corona de Tapachula, Chapinlandia de Froilan Rodas Santizo.

Medio de reproducción: CD

Producción: Producciones RCS, 2000.

Disco: Marimba Orquesta Los Auténticos del Güero Meño. Danzones, Boleros y Sones

Autores: Varios

Intérpretes: Varios

Medio de reproducción: CD

Producción: Producciones M&J musical.

Disco: Carlos Robles y su Banda Regional del Istmo, Vol. I.

Autores: Varios

Intérpretes: Banda Regional del Istmo

Medio de reproducción: CD

Producción: Ediciones Pentagrama, 2003.

Disco: La Tortuga (sones istmeños)

Autores: Varios

Intérpretes: Varios

Medio de reproducción: CD

Producción: Discos Corason, 1998.

Disco: Aires Mexicanos. Música para piano del siglo XIX.

Autores: Varios

Intérpretes: Silvia Navarrete

Medio de reproducción: CD

Producción: CONACULTA-FONCA, 2004.