

# Música ritual de un pueblo huave



Roberto Campos Velázquez



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA

# Música ritual de un pueblo huave

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA:

ROBERTO CAMPOS VELÁZQUEZ

ASESEOR

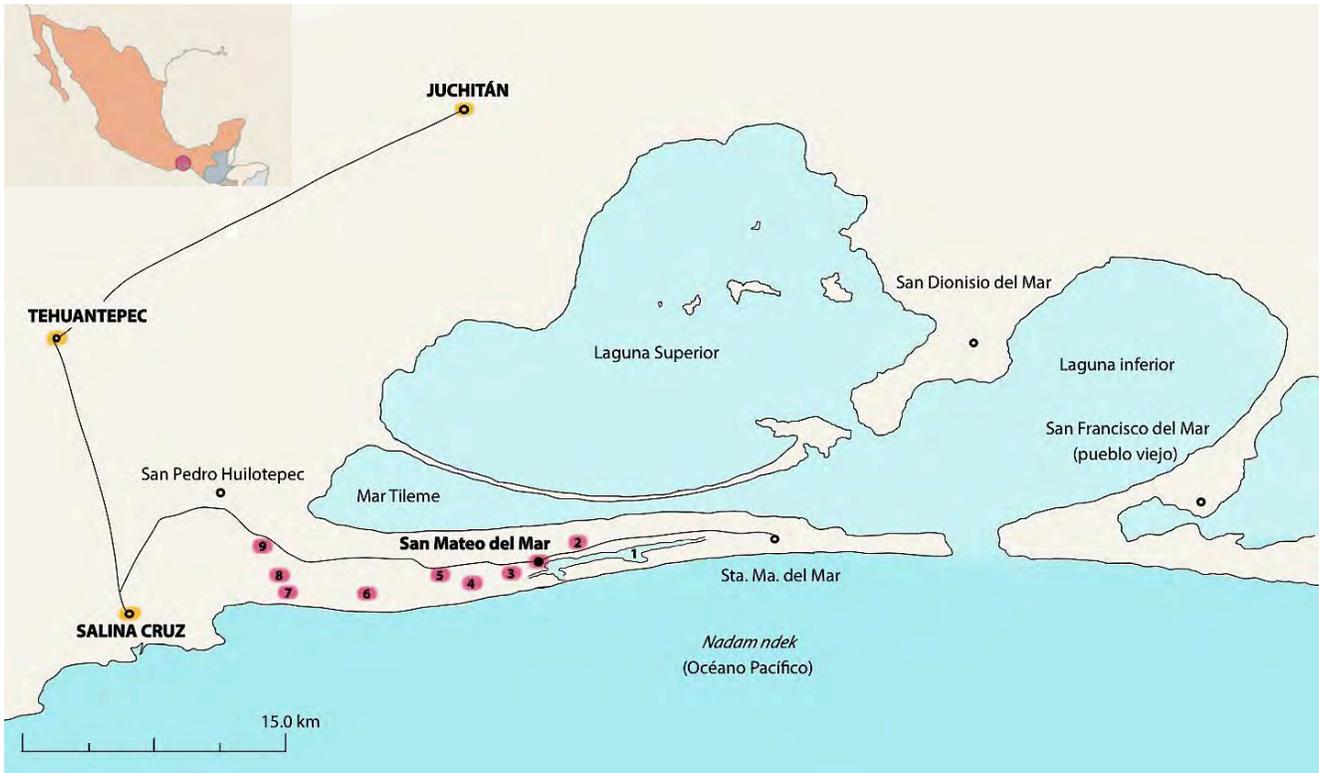
DR. CARLOS RUIZ RODRÍGUEZ

MÉXICO D.F., MARZO DEL 2015.

A la memoria de Arturo Warman  
sin cuyas grabaciones de la música huave  
tal vez nunca me hubiera aproximado a esta sociedad  
y muy probablemente no hubiera estudiado  
etnomusicología

# Música ritual de un pueblo huave

Introducción .....	3
<b>PARTE 1: LA SISTEMÁTICA MUSICAL</b>	
1. Grabación, transcripción y análisis.....	17
Proceso de grabación.....	17
Criterios de transcripción.....	18
Criterios culturalmente pertinentes.....	22
Altura relativa y temperamento justo.....	22
Partituras croquis.....	23
2. Instrumentos musicales y sonidos rituales.....	26
Flautas.....	26
Los tambores.....	30
Las <i>poj</i> / tortugas /.....	31
Gritos, silbos y el sonido de los <i>skil</i> .....	36
Jerarquización de los instrumentos.....	38
3. Los parámetros de la música.....	40
Caracterización general.....	40
Lo <i>nine</i> /chico/ y lo <i>nadam</i> /grande/.....	40
Métrica y rítmica.....	42
Escalas.....	50
Estructuras formales.....	53
4. Del modelo a la realización.....	56
La noción de modelo.....	56
Procesos de orquestación.....	57
<b>PARTE 2: LAS PIEZAS DEL DISCO.</b>	
5. Piezas para convocar a la asamblea.....	60
Pieza 1 .....	63
Pieza 2 .....	67
6. Piezas para diversas festividades y eventos.....	70
Pieza 3 .....	74
Pieza 4 .....	81
Pieza 5 .....	85
Pieza 6 .....	92
Pieza 7 .....	97
Pieza 8 .....	104
Pieza 9 .....	109
7. Piezas para la danza de <i>omal ndiék</i> / la cabeza de serpiente /.....	113
Pieza 10 .....	119
Pieza 11 .....	123
Pieza 12 .....	126
Pieza 13 .....	129
Pieza 14 .....	132
<b>PARTE 3: LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD.</b>	
8. El agua, la pesca y el ciclo ceremonial.....	141
Religión y economía.....	141
Lo sagrado y el sistema de creencias .....	143
Los ritos del calendario ceremonial.....	145
Actores, tiempos y espacios de lo ceremonial.....	150
La música en el ritual.....	154
Timbres, actos y objetos sonoros: marcas espacio-temporales.....	156
El hecho religioso y la experiencia estética.....	158
9. Los <i>montsünd naab</i> y los <i>caballeros</i> .....	160
Dos grupos ceremoniales.....	160
Su saber hacer.....	162
Procesos de aprendizaje.....	165
Ser miembro: inserción y participación social.....	167
Su identidad social.....	169
Conclusiones .....	170
Bibliografía .....	176



– Carretera de asfalto

1. Laguna *kirirw*

• San Mateo del Mar

2. Pacífico

3. Costa Rica

4. San Pablo

5. Colonia Juárez

6. La Reforma

7. Colonial Cuauhtémoc

8. Vista Hermosa

9. Huazantlán del Río

# Introducción

## La tesis / disco

El presente documento es un estudio de caso y es una aproximación preliminar al conocimiento de una de las músicas ceremoniales del pueblo huave del municipio de San Mateo del Mar, Oaxaca. Dicho municipio agrupa a una docena de comunidades, colonias, agencias y rancherías, que se asientan en una pequeña porción territorial de no más de 75 kilómetros cuadrados. Esta porción territorial en realidad constituye una delgada barra, al sur flanqueada por el Océano Pacífico y al norte por dos grandes lagunas, la Superior y la Inferior, que desde la costa se extienden hacia el interior del Istmo de Tehuantepec. Salvo la comunidad de Santa María, el resto de los asentamientos humanos de la barra tienen como origen histórico a la comunidad de San Mateo del Mar, de la cual se fueron desprendiendo en el curso de las últimas décadas. Los habitantes de la barra comparten pues el territorio, una historia común y un poderoso instrumento de cohesión social: la lengua huave o el *ombeyüts* / nuestra boca <sup>1</sup>. Del mismo modo comparten un sistema de creencias religiosas que sustenta la práctica de un catolicismo, que a falta de un mejor nombre, aquí he llamado *catolicismo consuetudinario* o de la costumbre. Todos estos aspectos hacen que los huaves de la barra puedan ser reconocidos como una sociedad claramente diferenciable, en relación comparativa con los otros grupos sociales con lo que coexisten en la región del Istmo mexicano.

Entre los huaves de la barra las músicas que participan dentro del culto son varias. Aquí se incluyen cantos a capela de viejos himnos en latín de posible origen colonial, así como otros cánticos propios de las celebraciones de rezos y rosarios, tan socorridos por los más apegados al catolicismo consuetudinario. Estos cánticos también suelen ser acompañados con pequeñas orquestas de metales, pero siempre sin percusión alguna. También es común el empleo de una pequeña banda de metales y percusiones, las cuales amenizan algunas de las partes más bien lúdicas de las festividades religiosas con los viejos repertorios otrora muy de moda en el gusto del Istmo (sones regionales, chilenas, danzones, marchas y boleros), o con los géneros más bien recientes que indiscutiblemente fueron conquistando el gusto de la gente (cumbias o música tropical). A su modo, estas pequeñísimas bandas también participan dentro del culto y la contratación de una de ellas es socialmente alto valorada. Por otro lado, en el culto también participa la danza ceremonial de los *maliens* o *malinches*, quienes también tienen su propia música; violín, redoblante o tarola, tambora y las *xoob* / sonajas /, con las que los danzantes acompañan sus evoluciones coreográficas.

Entre los huaves de la barra todas estas músicas forman parte indiscutible de lo ceremonial, sin embargo, en este documento solamente se revisará parte de la música

---

<sup>1</sup> En lo sucesivo las voces en lengua huave serán indicadas en itálicas y serán seguidas de las traducciones libres o literales, las cuales irán entre barras diagonales (//). En itálicas se indican las voces o las expresiones locales, pero que son hechas en español.

que hacen los *montsünd naab* / los que tocan los tambores /, en colaboración, en algunas de ellas, de los *caballeros*, quienes son los responsables de emitir gritos, silbos y de producir un sonido con un par de baterías de cencerros denominados *skil* o *rek*. El objetivo general del presente documento es pues introducirnos al conocimiento de esta sociedad a través de una de sus prácticas musicales, así como al conocimiento de las formas de pensamiento musical de los *montsünd naab*.

El documento está constituido por tres partes generales y desde el inicio fue concebido como una tesis-disco, de tal suerte que las grabaciones que lo acompañan han servido como guía en la exposición de las ideas y por lo tanto forman parte indisoluble del texto. En la primera de las tres partes, *la sistemática musical*, se exponen las herramientas teórico metodológicas desde las cuales fue pensada y realizada la grabación, la transcripción y el análisis de las catorce piezas que acompañan al documento. Del mismo modo, se describen los instrumentos musicales y los sonidos rituales de los cuales se sirven los *montsünd naab* y los *caballeros* para expresarse. Además, se abordan los parámetros estrictamente musicales que pueden permitirnos pensar esta expresión a la vez estética, religiosa y musical.

La segunda parte del documento propiamente es el análisis de *las piezas del disco*. En ella se presentan las transcripciones musicales y se hace una descripción general de las características formales que singularizan a cada una de las piezas.

Finalmente, en la tercera parte se presentan una notas generales sobre *la música en la sociedad*, tal y como yo entendí que se puede trazar esta relación en el caso particular de los huaves de la barra. En esta sección se aborda de manera general la importancia del clima en una de las actividades económicas de base (la pesca) y la relación que ésta guarda con el sistema de creencias que sustenta la práctica del catolicismo ya referido. Dentro del marco de la realización del calendario ceremonial que se desprende de tal catolicismo, las actuaciones de los *montsünd naab* y los *caballeros* encuentran su plena razón de ser. En ellos se concentra pues nuestra atención.

### **Registros sonoros y estudios sobre la música huave.**

A lo largo de los últimos cincuenta años las expresiones musicales y sonoro rituales de los huaves del municipio de San Mateo del Mar han llamado la atención de diversos antropólogos, etnomusicólogos y aficionados. Dentro de estos, destacan cuatro documentos sonoros y seis pequeños escritos que acompañan a dichos documentos o que específicamente versan sobre la música huave que nos ocupa. Por su relevancia revisemos cada uno de ellos.

Los primeros registros sonoros específicamente centrados en la música huave, datan de 1972 y 1973. Las grabaciones fueron hechas por Arturo Warman, al parecer en la pequeña ciudad de Tehuantepec. Parte de estas grabaciones serían publicadas en discos *Long Play* (LP) en 1972 y después en 1974, por el Instituto Nacional de Antropología e

Historia. Las notas que acompañan estas publicaciones también son de la autoría de Warman.

En el disco de 1972, *Música del Istmo de Tehuantepec*, se publican tres piezas de los huaves de San Mateo. En las notas que acompañan al disco, Warman hace una caracterización del Istmo como una región interétnica dentro de la cual cohabitan zapotecos, mixes, zoques y huaves. El autor clasifica a la música tradicional de la región a partir de cuatro tipos generales: 1) la música de pito y tambor (más caparazón de tortuga en el caso de zapotecos y huaves); estas músicas principalmente acompañan danzas y posiblemente su origen sea prehispánico; 2) bandas de alientos, cuyo origen histórico lo ubica en el siglo XIX y más bien son quienes realizan la músicaailable; 3) música con instrumentos de cuerda (sones istmeños y canciones líricas); y 4) trova zapoteca interpretada con guitarra sexta. Subrayemos que las tradiciones de canto a capela no son contempladas por el autor.

Las tres piezas huaves que se incluyen en el disco serían publicadas nuevamente en el disco de 1974, *Música de los huaves o mareños*, y las ideas sustanciales de las notas correspondientes a dichas piezas serían ampliadas en la última publicación, de modo que nos concentraremos en el análisis del disco de 1974 ¿Qué son las grabaciones de Arturo Warman, qué representan en la historia de la memoria sonora de México? La publicación de las tres piezas en 1972 y el disco de 1974, especialmente dedicado a los huaves, son una suerte de ítem dentro del mapa de las culturas musicales de México. La grabación y la publicación de estas piezas sucede justo en un momento en el que el país, después de la segunda mitad del siglo XX, acelera sus procesos de cambio socioeconómico en el ámbito de las vidas regionales.

Desde mi punto de vista, no se equivocó Warman al señalar que la “tradicción musical de los huaves destaca por su originalidad no sólo dentro de la zona ístmica sino dentro del conjunto de tradiciones indígenas del país” (1974). Además, los documentos sonoros que publicó en 1972 y 1974, no solamente contribuyeron al “conocimiento de una de las tradiciones musicales menos conocidas [...] del país”, sino, desde mi punto de vista, al conocimiento de una realidad social específica, a través de sus expresiones sonoras musicales.

En las breves notas al disco de 1974, Warman plantea una serie de tópicos generales que a la postre serían retomados por otros estudiosos de la música huave: 1) se mencionan los principales asentamientos (Huazantlán, San Dionisio, San Francisco, Santa María y San Mateo del Mar); 2) el origen histórico de los huaves es desconocido y su lengua es una lengua aislada; 3) se hace una descripción general del paisaje y las actividades económicas, principalmente centradas en la pesca; y 4) la no diversificación de su economía les obliga a entablar relaciones económicas desiguales con los pueblos vecinos. Para el caso específico de San Mateo, de donde proceden todos los registros sonoros que realizó Warman, hay varios puntos destacables: 1) se menciona la importancia socioeconómica de las mayordomías y de las tres fiestas religiosas principales en las que intervienen danzas, músicas y personajes rituales varios; 2)

Warman plantea que la “música y la danza son parte vital del culto” y forman “parte central de la vida de los mareños”; del mismo modo, música y danza encierran un fuerte simbolismo vinculado al culto de las entidades del mar, la lluvia y el rayo; simbolismo que, como lo intuye abiertamente el autor, poco tiene que ver con el calendario católico en el que se practican la música y las danzas; y 3) al ubicar las piezas y los repertorios que grabó, Warman se refiere a diferentes danzas: de negros, malinches, del pez espada, de la tortuga y de la culebra. Cabe aclarar que de todas ellas las únicas danzas son la de los *malinches* y la de la serpiente o culebra; el resto de las piezas que fueron registradas como danzas en realidad son piezas destinadas a personajes rituales (negros, pez espada, por ejemplo) o bien para acompañar procesos rituales específicos, como el de la búsqueda de los padrinos de *poj* / tortuga /.

Por otro lado, para Warman la música huave se conforma a partir de elementos occidentales y prehispánicos. Es probable que su interpretación se haya derivado de la reflexión sobre el origen de los instrumentos musicales empleados. Así, nos dice que los tambores son de tipo militar (1972), en cierto modo sugiriendo que son hispánicos, y que los caparazones de tortuga percutidos con cuernos de venado, así como muy probablemente las flautas de carrizo, son de origen prehispánico. En relación a las flautas hay dos imprecisiones significativas en los textos de Warman: 1) no distingue con precisión el tipo de flauta (chica o grande) empleada en cada pieza; 2) no reparó en que los dos tipos de flautas empleadas cuentan con un orificio anterior, siendo una de ellas de tres y no de dos agujeros y la otra de siete y no de seis, como lo consigna el autor. Como veremos en su momento, la omisión de tal dato no es irrelevante, por el momento solamente diremos que la fina manipulación del orificio posterior de las flautas le permite a los flautistas huaves imprimir un sello muy singular a los dibujos melódicos.

En relación a los tambores Warman hace una descripción adecuada de ellos, pero no se menciona un hecho importante: que los tambores empleados por los *montsünd naab* / los que tocan los tambores /, son de proporciones distintas; como veremos este solo aspecto es muy significativo dentro de la música que nos ocupa. Por cierto, en ambos documentos (1972 y 1974), refiere que los tambores fueron tocados por una sola persona. Esta mención pudo haber dado lugar a confusiones posteriores. Es muy poco probable que en las grabaciones haya sido un solo músico el que tocó los dos tambores. Además de que esto nunca es así, es mucho más razonable pensar que en el propio contexto de la grabación los músicos hubieran prescindido de un tocador de caparazón de tortuga para que se ocupara de uno de los tambores, muy probablemente del tambor chico.

En otro asunto, sin duda importante, el autor es el primero en grabar y en hablar en torno a la “batería de cencerros” utilizada por los *caballeros*. En relación a este objeto sonoro Warman describe brevemente una de sus técnicas de ejecución y ubica a los responsables de hacerlo, pero es impreciso al señalar que dicha batería se *percute* y no se *bate*, como de hecho sucede. Del mismo modo, el autor es el primero en registrar los gritos y los silbos rituales que acompañan a los cencerros.

Como puede advertirse las reflexiones de Warman más bien están guiadas por las dotaciones instrumentales empleadas, así como por el uso de piezas y repertorios. Sin embargo, no pasó por alto las secciones musicales que anteceden y cierran la realización de cada una de las piezas de los *montsünb naab*: el *registro* o llamada de atención. Las piezas publicadas en 1972 y 1974 suman un total de nueve. Como se ha dicho, todas ellas representan el primer testimonio sonoro de la música de estos especialistas huaves.

En 1984, se publica el disco *Festival nacional de música y danza autóctonas*, publicado por la Secretaría de Educación Pública, el Instituto Nacional del Bellas Artes y el Centro Nacional para la Investigación y Documentación de la Música, Carlos Chávez (CENIDIM). En este disco se publican tres piezas huaves, dos de las cuales son nuevas, en relación con los materiales registrados y publicados por Warman con antelación. Las grabaciones se hicieron en 1982, presumiblemente en la Ciudad de México y las notas que presentan las piezas huaves fueron escritas por Hiram Dordelly. En sus breves notas Dordelly no vacila en hacer la siguiente caracterización de la música que nos ocupa: "...flautas y carapachos tienen origen prehispánico, los tambores son afroides y su música está basada, primordialmente, en las tonalidades tradicionales europeas" (1984: 5). Con las notas de este autor se progresa en la definición de la técnica de ejecución de los caparazones de tortuga, así como en el reconocimiento de su morfología y en la incidencia que ello tiene en la diferencia acústica que se produce al percutir cada una de sus dos lengüetas constituyentes. Así, no dice que "...los carapacheros, quienes para tocar se cuelgan del cuello la concha de tortuga invertida y percuten con cuernos de venado sus extremos (pecho y cola del animal), que por tener diferente grosor producen dos notas de distinta altura" (1984: 5). También se repasa en uno de los principios rítmicos y orquestales de base: "Lo notable es que ambos [carapacheros] tocan la misma figuración rítmica con gran precisión" (1984: 5). Efectivamente, uno de los objetivos de los tocadores de caparazón es acoplar sus realizaciones rítmicas lo más preciso que les sea posible.

Sin duda, las notas de H. Dordelly representan el primer esfuerzo por analizar las características generales de la música huave. Así por ejemplo, al describir la segunda pieza huave del disco, nos dice lo siguiente: "La línea melódica tienen una tonalidad mayor bien establecida y en su transcurso se van alternando un compás de 12/8 y uno de 6/8, claramente definidos, sobre todo en el tambor grave. Su estructura está compuesta de dos frases, la primera terminada en la mediantes y la segunda concluyendo en tónica" (1984: 6). Si bien las descripciones musicales de las piezas más bien son de corte general, representan, como se ha dicho, el primer ejercicio de análisis.

Profundizando en las características de los instrumentos utilizados por los músicos huaves, Dordelly hace una distinción precisa entre los dos tipos de flautas y determina con toda claridad el número de hoyos para cada una de ellas (1984: 6). Por otro lado, distingue los dos tamaños de tambores y en cierto modo intuye que el más grande de ellos cumple una función métrica rítmica relevante dentro de la pequeña orquesta de los *montsünd naab*.

Finalmente, los supuestos nombres de las piezas que los músicos proporcionaron a H. Dordelly, en realidad refieren a momentos de un proceso ritual o a un evento específico. Dicho de otro modo, en realidad las piezas no suelen tener nombre, más bien son nominadas en función del momento específico que marcan o del evento en el que son empleadas; esto mismo parece haber sucedido con A. Warman. A pesar de que las piezas huaves publicadas por el CENIDIM sean solamente tres, representan un material valioso, sobre todo porque en ese disco se registró una pieza que formaba parte del repertorio empleado en el *paseo de la tortuga* o la búsqueda de los padrinos de *poj* / la tortuga /; esta pieza se suma a las dos piezas grabadas en 1972 y 1973, por Warman y que corresponden a este mismo repertorio. La pieza publicada por el CENIDIM tienen un valor suplementario: hoy día ninguno de los *montsünd naab* activos la recuerda.

En 1995 se publica el casete *Grupo los Siete Mares*, grabado en el Estudio Gabriel Saldívar, del Departamento de Etnomusicología de lo que fuera el Instituto Nacional Indigenista (hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indios). Este casete no cuenta con notas, pero representa el primer material en el que los músicos locales hicieron de la grabación sonora un recurso para registrar, conservar, difundir y gestionar su propia música. El hecho mismo de que los *montsünd naab* activos en esa época se hayan autodenominado allí como una suerte de conjunto (“los siete mares”), nos habla ya de un cambio sustancial en relación a la agrupación en la que se congregan y a la concepción misma de la música de la que son portadores.

El casete incluyó veintiún piezas de varios repertorios: ocho piezas agrupadas como piezas para el “Corpus Christie”, cinco para “paseo de la tortuga” y ocho para la “danza de la serpiente”. De las ocho piezas para el corpus solamente cuatro corresponden a piezas exclusivamente destinadas para dicha fiesta; el resto de ellas localmente son clasificadas como piezas para cofradías; en su momento veremos esto con más precisión. Por otro lado, el número de piezas registrado para el dicho “paseo de la tortuga”, corresponde al número de piezas que conoce el flautista que participó en la grabación, pero el número de piezas que se pueden agrupar dentro de este ritual hoy día en completo desuso, asciende por lo menos a nueve. En lo que toca a la música empleada en la representación de la “danza de la serpiente”, en este casete por primera vez se publica casi la totalidad de este repertorio; lo único que no se grabó, o no se publicó, fueron los *registros* o llamados generales de inicio y final de la representación de la danza. Ya Warman había publicado en 1972 y luego en 1974, una de las piezas empleadas en esta danza.

En el 2002, la Fonoteca del INAH reedita las grabaciones históricas de Arturo Warman con unas nuevas notas preparadas por Paola García y Saúl Millán. Las notas de los autores son muy ilustrativas en relación a la función social de la música de los huaves. Del mismo modo, estas contienen algunas interpretaciones muy sugerentes en torno a los significados de la música y de algunos sonidos ceremoniales, como aquellos producidos con las baterías de cencerros (*rek* o *skil*). Sin embargo, el modelo axiomático empleado por los autores, principalmente basado en oposiciones binarias del tipo *montsünd naab* – *caballeros*, norte – sur, *poj* – serpiente, animal socializado – animal no

socializado, agua de llovizna – agua torrencial, etcétera; es un modelo axiomático que declinado en algunas de las oposiciones no encuentra su correlato en representación local alguna relativa al espacio, al tiempo o al sonido. No obstante, de los textos hasta aquí revisados y que acompañan la publicación de grabaciones sonoras, estas son las notas más documentadas y sin duda escritas a partir de una amplia experiencia de campo. Veamos algunas de sus aportaciones.

Los autores ahondan en todo un tópico relativo a los estudios de los huaves del municipio de San Mateo del Mar: el paisaje. Estos hacen una buena descripción del entono natural y articulan de manera muy elocuente tres aspectos centrales en la vida de estas comunidades: clima, economía y calendario ceremonial. Como lo hizo Warman, y como lo había hecho magistralmente Italo Signorini en su histórica etnografía sobre los huaves (1979), ellos profundizan en el valor simbólico del campanario de la iglesia católica de San Mateo y del mismo modo subrayan el hecho de que allí se resguardaban los tambores empleados por los *montsünd naab*. Un aporte significativo es que los autores reconocen plenamente a los *montsünd naab* como una agrupación corporada y ceremonial. Del mismo modo, no se equivocan al señalar que el *emblema* del grupo son los tambores (2002: 11). Además de esta agrupación, los autores hablan de las otras tres líneas de participación social que para los varones de San Mateo del Mar representaban la existencia de grupos ceremoniales, musicales o dancísticos; una de tales líneas precisamente agrupa a los responsables de batir la batería de cencerros (*rek* o *skil*), de gritar y silbar; es decir, a los *caballeros*. En lo que toca a esta agrupación los autores hacen una caracterización muy clara en relación a los dos tipos de cargos que se desempeñan dentro de esta: los vitalicios y los que se hacen por mandado o comisión.

En relación específicamente a la música contenida en el disco grabado por A. Warman, los autores ubican de manera mucho más precisa los repertorios del disco y proporcionan nombres en huave que de cierto modo traducen de mejor manera la relación pieza y situación social en la que es utilizada.

Por otro lado, sitúan con toda precisión a la *poj* / la tortuga / (es decir, a los caparazones de tortuga percutidos con un par de cuernos de venado) como la representante de un ciclo ceremonial vinculado al agua de temporal y que efectivamente inicia el cuarto viernes de cuaresma (con la fiesta de la Cruz Verde del Mar Tileme) y concluye en la festividad del Corpus Christie. Precisamente, en las notas sobresale la mención del paseo de la tortuga o la búsqueda de los padrinos de *poj* y la presentación que se hace de esta en el altar, como en efecto sucede con los recién nacidos (2002: 9, 29-30).

Como se ha comentado, el gesto de la búsqueda de los padrinos de *poj* se realizaba en el marco de los preparativos de la fiesta del Corpus, pero hoy día no se practica más. Este era el único de los repertorios en los que se utilizaba una flauta de siete orificios de obturación (la *nadam ind* / flauta grande /) y uno o hasta cuatro caparazones de tortuga. El empleo de esta dotación instrumental era y es una marca clara de que una pieza determinada forma parte del repertorio utilizado en la búsqueda de los padrinos o de los parientes rituales de *poj*.

Estas son las primeras notas que abundan con datos etnográficos y algunas interpretaciones sugerentes, en este interesante ritual en el que un instrumento musical (los caparazones) ocupaba el centro de la escena. Parte del parlamento, verso o pregón que acompañaba las piezas que se tocaban mientras duraba el recorrido en el que se le buscaban los parientes rituales a la *poj*, fue grabado y publicado por Warman en 1974.

Veamos ahora algunas imprecisiones de las notas de García y Millán. El sonido producido con los cencerros, los gritos y los silbos que hacen los *caballeros* no son acciones inconexas, como afirman los autores, sino secuencias sonoras con marcas formales precisas que permiten diferenciarlas de otros sonidos, silbos o gritos convencionales. Como veremos en su momento, en ningún sentido son acciones desordenadas, ni asociadas al desorden y tampoco operan sentido disciplinante alguno, como cuando los autores dicen que el ruido de los cencerros tiene como finalidad evitar la conjunción de dos entidades naturales nominadas como sagradas: los vientos del norte y los del sur (2002: 22). Esta idea no tienen sustento o correlato alguno en las ideas locales.

Finalmente, en relación a los dos tipos de flautas empleadas por los *montsünd naab*, efectivamente estas se distinguen entre *nadam* y *nine* (grande y chica), pero esta distinción no implica jerarquización alguna entre ellas (2002: 9). La nominación de las flautas se deriva de su morfología y existen repertorios en los que invariablemente se emplea una o la otra, pero los repertorios, en general, tampoco son jerarquizados. Hasta aquí los comentarios a las notas de García y Millán, por ahora revisemos el último disco publicado hasta la fecha.

En el 2005 se publicó en disco *Los sonidos del mar: música de los ikoods de San Mateo del Mar*, editado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de Oaxaca, la Unidad Regional Oaxaca de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y dentro de la colección los "Sonidos Vivos de Oaxaca". El disco cuenta con veintidós piezas de diferentes repertorios, siendo de esta manera la publicación que contiene el mayor número de piezas hechas por los *montsünd naab*. Las grabaciones se hicieron en San Mateo del Mar y las breves notas fueron hechas por Emilio López Carlton, Roberto Morales y Guajiro López.

Evidentemente el disco tiene más un carácter de divulgación. En el texto se emplea un lenguaje poético y se expresan opiniones sinceras en relación a la vida socioeconómica de la micro región. Por otro lado, el texto contiene algunos de los tópicos señalados con antelación: no se sabe de dónde vinieron los huaves, éstos fueron desplazados por los zapotecos de tierras adentro hacia las orillas del mar en algún momento del periodo precolombino, como la tierra nunca fue propicia para la agricultura, establecieron relaciones económicas desiguales con sus vecinos, de quienes dependieron del abastecimiento del maíz.

Por otro lado, en las notas que acompañan al disco se hace un análisis muy elemental de los patrones rítmicos de los tambores y los caparazones de tortuga, solamente de una pieza. Con todo, después de H. Dordelly (1984), y como veremos, de Arturo Chamorro (1984) y Guillermo Contreras (2000), estas breves notas contienen un análisis musical, aunque sea limitado o impreciso. Por ejemplo, el análisis de los patrones rítmicos de los caparazones se omite o se desconoce la relación que existe entre la percusión alternada de lengüetas (una chica y otra grande) y las intervenciones sobre todo del tambor grande. Por otro lado, las secciones introductorias de cada una de las piezas (los registros) son descritas como *monorrítmicas*, cuando en realidad son *heterorrítmicas*, como veremos. Finalmente, sobre la distancia acústica que se produce entre las dos lengüetas de un caparazón se dice lo siguiente: las conchas de tortuga "...se escogen de tal suerte que al percutirlas en sus extremos con los cuernos de venado, disten el intervalo en frecuencia de una quinta justa". Francamente, esta opinión no se sostiene en ninguna idea local.

No obstante el nutrido número de piezas registradas hay una serie de imprecisiones en la clasificación de los repertorios. En la primera sección, que en el disco no tiene nombre, se mezclan piezas que en primera instancia son exclusivas para la fiesta del Corpus, con otras que son para cofradías (en su momento se ahondará en esta forma local de clasificar las piezas y los repertorios).

Por su cuenta, las dos primeras piezas de la segunda sección ("*Ajduḍ kambaj*: sones para llamar a asamblea") sí corresponden a las piezas empleadas para convocar a la asamblea popular en la cabecera municipal, San Mateo, pero ninguna de las dos tiene nombre. La antepenúltima de las piezas de esta sección nunca es empleadas para marcar el fin de la facturación ritual de las velas que serán empleadas durante una fiesta religiosa o que serán entregadas como parte de la ofrenda a uno de los santos. Las dos últimas piezas están completamente mal agrupadas, ambas forman parte del repertorio empleado en el juego ritual del *garabato* y no tienen nada que ver con la convocación a una asamblea.

En la tercera sección ("Danza de la culebra") se agrupan las piezas empleadas en la representación de la danza de la serpiente, o cabeza de la serpiente, alguna de las cuales se les adhiere un nombre que, como se ha contado, en realidad no suelen tener. A diferencia de las grabaciones del INI (1995), aquí se incluyen los registros generales de entrada y salida, de modo que es la única publicación que contiene el repertorio completo empleado en la representación de la danza de la serpiente.

Antes de cerrar la introducción es importante revisar dos fuentes más que, aunque no sean textos que acompañen la publicación de documentos sonoros, sí son dos fuentes valiosas que se han ocupado específicamente de esta música ritual de los huaves. La primera de ellas corresponde a las transcripciones y los análisis musicales que hace A. Chamorro en *Los instrumentos de percusión en México* (1984); la segunda a las sugerentes interpretaciones que hace G. Contreras en la entrada de *ikood (o huaves)*, que publica en

el *Diccionario de la música española y latinoamericana* (2000). Revisemos al primero de ellos.

En 1984 A. Chamorro hace las primeras transcripciones de música huave (1984: 112-113). Se trata de la transcripción de dos de las piezas huaves registradas por A. Warman (1972). Estos análisis son relevantes en la medida en que son los primeros análisis basados en la transcripción musical, así sea de pequeños fragmentos en los que se representan los patrones rítmicos básicos de las percusiones y la línea melódica. A partir de la transcripción, Chamorro describe algunas de las características musicales huaves en la que infiere cierta incidencia de la música africana, básicamente pautaada por el manejo de la rítmica y la distribución del material sonoro en tambores de diferentes tamaños e idiófonos con timbres diferentes (1984: 225, 254). Además de la *descripción musical*, básicamente rítmica, de las partes generales que componen a las piezas huaves (sección introductoria y final como heterorrítmica), también es el primero en señalar la presencia de *birritmia*. Como se analizará posteriormente, efectivamente este manejo de la rítmica es uno de los sellos característicos de la música que nos ocupa, según mi punto de vista. La birritmia como *secuencia altera* (sesquiáltera) o como *birritmia simultánea*, es frecuente entre las distintas fuentes sonoras que participan en la orquesta de los *montsünd naab*.

Finalmente, cabe señalar que A. Chamorro también hace significativas aportaciones a la descripción de la técnica de ejecución de los caparazones de tortuga (1984: 128-130), así como en lo que corresponde al proceso a través del cual se obtiene este singular objeto para ser utilizado musicalmente (1984: 78-79).

En el 2000 G. Contreras publica unas notas en las que pueden observarse varias aportaciones al conocimiento de esta música. Primeramente es interesante señalar que el autor recurre a la terminología local para designar a los instrumentos musicales y los objetos sonoros. Por otro lado, en la música huave dicha tradicional, Contreras distingue dos tipos de dotaciones instrumentales, una compuesta por flauta y percusiones y la otra por violín y tambores. Mientras que la primera de éstas tiene para el autor un claro origen precolombino, básicamente "demostrado por la presencia de instrumentos prehispánicos como la concha de tortuga percutida con cuernos de venado" (2000: 409), la segunda ha sido el resultado de procesos sincréticos coloniales (2000: 409). La primera de tales dotaciones corresponde a la empleada por los *montsünd naab* y la segunda a de los *maliches* o *maliens*, de quienes A. Warman grabó una pieza que aparecería en el disco de 1974. Las descripciones musicales que Contreras hace de estas diferentes orquestaciones es muy clara: "En las dos agrupaciones, flauta y violín (según el caso) dibujan melodías mientras los instrumentos de percusión acompañan rítmicamente. Los instrumentos de tesitura aguda hacen una rica base rítmica, mientras que los graves efectúan variantes, generalmente basándose en percusiones en contratiempo" (2000: 409). Como veremos en su momento, para el caso específico de los *montsünd naab* las intervenciones del tambor grande no corresponden a variaciones, sino a modelos métrico-rítmicos establecidos y cuyo margen de variación es francamente muy estrecho.

Por otro lado, Contreras hace la primera descripción detallada de la configuración formal de las flautas, así nos dice que los *montsünd naab* emplean “dos tipos de flauta, una grande de siete orificios de obturación (*ndam ind* [sic], seis en la cara anterior y uno en la posterior), y una pequeña de tres (*nine ind*, dos en la anterior y uno en la posterior); ambas con embocadura de pico, con filo interno y conducto de insuflación hecho en un tapón de cera por medio de una espátula de madera manufacturada ex profeso” (2000: 410).

Lo mismo sucede para el caso de los tambores, aunque como se recordará, ya en 1984 H. Dordelly había abonado al respecto. Aquí la mención sobre los tambores: “Con respecto a los instrumentos de percusión, entre estos se encuentran también dos tipos de tambores bimembranófonos: uno grande (*nadam naab*), y uno pequeño (*nine naab*), ambos tubulares cilíndricos, y con cuerpos manufacturados a partir de troncos de madera ahuecados. Sus membranas originalmente de piel de venado, suelen ser de piel de chivo” (2000: 410).

Igualmente se afina la descripción de la morfología de los caparzones y su técnica de ejecución al señalar que éstos son “suspendidos al frente del ejecutante por medio de un cordón, para que pueda percutir con dos cuernos de venado las lengüetas que forman los petos articulados que protegen cabeza, patas y cola del quelonio (una lengüeta grande, la correspondiente a la cola, y una pequeña, a la cabeza)” (2000: 410). Ya en 1984 A. Chamorro y el mismo H. Dordelly habían hecho descripciones muy similares.

No obstante de las acotaciones anteriormente señaladas en torno al instrumental empleado en esta música, en el documento de G. Contreras hay algunas imprecisiones que conviene señalar. Los *arrek* [sic], es decir, la batería de cencerros nominada como *rek* o *skil*, localmente no son considerados como instrumentos musicales y no son tocados o batidos por los *montsünd naab*, sino por otro grupo ceremonial, el de los *caballeros*. Por el contrario, destaca la mención de otra de las técnicas empleadas para hacer sonar las baterías de cencerros: colgándolos en el cuello de una mula (2000: 410).

Otra de las aportaciones significativas del autor es que este es el primero en hablar del proceso local de enseñanza aprendizaje de esta música. Así nos dice que este “está basado en los grados de dificultad técnica de ejecución de cada instrumento: tradicionalmente se inicia con el tambor grande, se continua con el pequeño, después con los carapachos, y se concluye con las flautas, momento en que el músico puede convertirse en un maestro (*naamal tiil montsind* [sic] *naab*)” (2000: 410). En su momento veremos que, en realidad, el proceso ideal para aprender a tocar los instrumentos y los repertorios, es distinto.

Finalmente, el autor hace la caracterización más detallada sobre la música de los *montsünd naab* y las secuencias sonoras con las que los *caballeros* se integran a la primera. Aquí la cita en extenso: “...en esta dotación resultan evidentes el concepto y la aplicación de las dos esferas de altura sonora (*aguda y grave*) con que se borda el discurso

*musical ikood*. Empieza con una especie de llamadas de inicio efectuadas por la flauta, sigue con una introducción en que se presentan sonoramente los instrumentos agudos y los graves alternadamente, para concluir los dos juntos; después, iniciado el toque propiamente dicho con la flauta, el tambor pequeño y las conchas marcan la estructura rítmica, en la cual éstas indican con golpes en la lengüeta grave las percusiones que efectuará el tambor grave, el cual se introduce de manera paralela a esos golpes graves de las conchas. Todo esto es enmarcado por gritos y silbos que no dejan de oírse a lo largo de la pieza, gracias a que los personajes encargados de emitirlos se van turnando para no provocar lagunas de silencio” (2000: 410, cursivas iniciales nuestras).

Efectivamente, como veremos en detalle, la oposición de dos sonoridades corresponde a un *concepto local* relativo al espacio sonoro (lo agudo y lo grave encuentran su correspondencia espacial en la oposición izquierda / derecha). Sin embargo, es preciso señalar que no son las conchas de tortuga las que indican en dónde y cómo debe intervenir el tambor grande, sino justamente al contrario: los golpes que los *montsünd poj* / tocadores de caparazón de tortuga / realizan sobre la lengüeta derecha (grave y grande), son introducidos una vez que el tocador del tambor grande hace su aparición en el proceso de orquestación de una pieza. Todo esto lo revisaremos en su momento.

Finalmente, es importante señalar que las grabaciones de los últimos cincuenta años nos aproximan al conocimiento de varias generaciones de músicos huaves; al conocimiento de sus estilos, así como a la constatación de los notables cambios que esta música ha experimentado en el curso de las últimas décadas. Algunos de los célebres músicos huaves ya han desaparecido, pero en los registros de audio han dejado una imagen acústica invaluable de sus conocimientos ancestrales.

Hechas estas notas introductorias entremos de lleno al análisis de las catorce piezas musicales que guían esta tesis y que pueden escucharse en el disco que la acompaña.

# **La sistemática musical**

# 1. Grabación, transcripción y análisis

## Proceso de grabación

Las catorce piezas que acompañan a este documento fueron grabadas en el 2010, con motivo de la visita que un grupo de *montsünd naab* y de *caballeros* huaves hicieron a la Ciudad de México. Debido a que la grabación fue realizada con fines de análisis musical, se diseñó un protocolo de trabajo que permitiera contar con los registros de audio, pero también de video, de tal modo que toda la sesión fue video grabada.

La grabación fuera de contexto, digamos habitual, permitió tener un control sobre el manejo de cada una de las fuentes sonoras, sobre todo en lo que toca al volumen y la intensidad de cada una de estas. Dicho de otro modo, en los contextos habituales en los que se toca esta música, las fuentes sonoras no solamente suelen ser los instrumentos musicales y sonoro-ceremoniales (gritos, silbos y *skil*, en este caso), sino todos los sonidos que se producen en el contexto mismo de la fiesta, tales como sonidos humanos, mecánicos o naturales. Por ejemplo, en el contexto de una fiesta religiosa el bullicio de los participantes puede ser tal que, sobre todo cuando el consumo de mezcal surte su efecto embriagante y en general desinhibidor, las características tímbricas de la flauta, los tambores o los caparazones de tortuga pueden no distinguirse con toda claridad en tales ambientes sonoros. Como quiera que sea las otras sonoridades no musicales de la fiesta forman parte de los entornos sonoros en los que es empleada esta música de los huaves.

De modo que si bien uno de los objetivos de la grabación fuera de contexto fue hacerse de materiales para ser transcritos y analizados, también lo fue contar con registros de audio que permitieran tener una imagen acústica más clara de las cualidades tímbricas de los instrumentos musicales, los objetos y las expresiones sonoras empleadas.

Sirviéndonos de una tarjeta de audio (interfaz), se grabó directamente en una computadora. El procedimiento fue el siguiente: primero se grabó a los *montsünd naab*, una pista y un micrófono por instrumento y todos a la vez (flauta, tambores y caparazones). Ya realizadas de una a dos tomas por cada pieza, se grabó a los *caballeros* (gritos, silbos y sonido de la batería de cencerros), "encima" de las pistas de los *montsünd naab* y, evidentemente, sólo en las piezas en las que según los propios músicos deben participar los *caballeros*. Estos últimos se grabaron con dos micrófonos, cada uno de ellos en una pista, uno de ellos orientado para captar los gritos y el otro los silbos; ambos micrófonos captaron el sonido del *skil* o batería de cencerros. En la medida de lo posible se respetó los procedimientos locales de orquestación y participación; los *montsünd* tocaron todos a la vez, lo mismo que los *caballeros* y la sesión se desarrolló sin problema alguno en lo correspondiente a la separación de los dos grupos. Por medio de audífonos, los *caballeros* participantes escucharon las pistas de los *montsünd naab* y realizaron su parte sin dificultad, ni reticencia alguna; en la sesión de grabación se dispuso de un artefacto en el que se colgó un solo *skil*, reproduciendo así una de las modalidades en que se toca este objeto sonoro.

Por otro lado, en las situaciones habituales en las que se practica esta tradición los músicos suelen intercambiarse o rolarse en la ejecución de los instrumentos. Por ejemplo, un flautista toca un *termo* (es decir, una tanda de piezas, generalmente 5 u 8) y luego, si hay otro flautista presente en la situación, toma su turno y toca otro termo, pudiendo incluso repetir alguna de las piezas que tocó quien le precedió en el turno. Lo mismo sucede con los tocadores de tambor y caparazones de tortuga, en un termo alguien toca caparazón y en el otro puede tomar el tambor grande o el chico. En la grabación de las piezas de este documento, y por decisión propia de los músicos, esto no sucedió así. Un solo flautista realizó todas las piezas y el resto de los músicos se mantuvo tocando un solo instrumento. Además de Apolinar Figueroa Avendaño (flauta), Pedro Figueroa Ugalde (tambor chico) y Remigio Avendaño Suasnavar (tambor grande), participaron tres tocadores de caparazón de tortuga: Toribio Villaseca Esesarte, Lino Degollado Jarauta y José Manuel Victoria Figueroa. Los *caballeros* fueron Santiago Sandoval Ampudia, Nicolás Gómez Suasnavar y Gaspar Corona Tamayo.

### **Criterios de transcripción**

Las grabaciones se realizaron siguiendo una metodología que contempla tres pasos consecutivos y relacionados entre sí: grabar, transcribir y analizar (Arom y Alvarez-Péreyre, 2007: 53-77). Según este procedimiento la forma en cómo se graba incide en la manera en como se transcribe y la manera en cómo se transcribe, por supuesto, determina la manera como se analiza una pieza o un repertorio determinado. *La transcripción y el análisis de las piezas del disco de este documento tienen como objetivo describir y reconocer las características formales que singularizan a cada una de las piezas y los repertorios que aquí se presentan.* Al mismo tiempo, el análisis puede ser entendido como una aproximación general al funcionamiento de la música huave en tanto sistema y a partir del estudio de tan sólo catorce piezas de un patrimonio musical mucho más amplio.

¿De qué tipo de música se trata? Se trata de una música que se aprende y se practica participando en las ocasiones festivas y ceremoniales y que no tiene ningún apoyo de carácter escrito. Básicamente es una música que se retiene en la memoria. Se trata de una *música medida*, y en donde la piedra angular de la métrica del grueso de las piezas y los repertorios, es una pulsación isócrona, tomada como unidad de medida. A propósito de la diferencia entre *músicas medidas* y *no-medidas*, Simha Arom nos dice que las primeras están “constituidas por duraciones cuyos valores son proporcionales”, mientras que las segundas “no son tributarias de ese principio” (2007b: 263). Para explicar este punto que me parece de capital importancia, aquí otra cita en extenso del mismo autor, del cual he retomado parte de sus planteamientos: “Diremos que una secuencia sonora es medida cuando todas sus duraciones guarden relaciones estrictamente proporcionales. Lo más frecuente es que esas relaciones tengan por común denominador una duración metronómica constante tomada como patrón o unidad de medida. Ese patrón isócrono es la *pulsación*: serie de puntos de referencia regulares en relación a los cuales se ordenan los eventos rítmicos; la pulsación constituye la unidad

de referencia cultural para la medición del tiempo musical" (Arom, 2007b: 263). Por el contrario, en las músicas no-medidas, o una sección no-medida de una pieza medida, "el tiempo es tratado de manera fluida y se muestra rebelde a todo recorte aritmético, a toda segmentación fundada sobre una medición regular del tiempo" (Arom 2007b: 264-265). En otros términos, en las músicas no-medidas es evidente la ausencia de una pulsación isócrona.

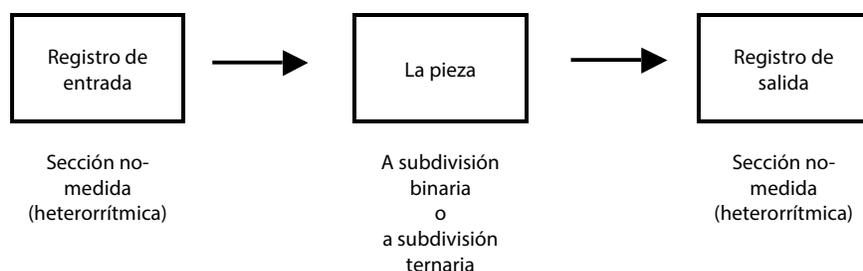
En el caso de la música huave que nos ocupa hay piezas cuya pulsación es dividida binariamente y otras tantas ternariamente; incluso, como veremos en su momento, existe un pequeño grupo de piezas que no admiten el emplazamiento de una pulsación isócrona, pero que, sin embargo, sí corresponden al rubro de la música medida. Estas piezas más bien parecen estar emparentadas con las formas *aksak*, en donde un referente métrico-rítmico regular, del tipo 2+3, o 2+2+3 valores minimales (♩ = valor minimal), se hayan a la base de su realización. Una de las piezas de este disco localmente es concebida desde dicha lógica de organización del tiempo musical; lo veremos en su momento.

Ahora bien, esta música funciona por patrones y modelos métrico-rítmicos que hasta cierto punto son fijos para cada pieza. Dicho de otro modo, cada pieza tiene patrones y modelos métrico-rítmicos que en general no varían. De tal modo, en las transcripciones que veremos en lo sucesivo el empleo de barras de compas tiene más la finalidad de ayudar a relacionar los enunciados melódicos dispuestos paradigmáticamente en los sistemas superiores y las realizaciones rítmicas de las percusiones, dispuestas en los sistemas inferiores de las partituras y las cuales materializan con claridad dichos patrones o modelos métrico-rítmicos de las piezas. Originalmente había prescindido del empleo de las barras de compas, mismo si en la gran mayoría de las piezas existe claramente una acentuación regular. La idea de no emplear tales barras era poner de relieve la pulsación, la cual como se ha dicho es la piedra angular de la organización métrica casi de la totalidad de las piezas y de los distintos repertorios. La indicación de la pulsación con una pequeña barra sobre el sistema rendía clara esta evidencia, pero dificultaba la lectura vertical. Finalmente opté por el empleo de las barras y suprimí la indicación gráfica de la pulsación, salvo en los esquemas en los que se presentan los patrones métrico-rítmicos de manera aislada, es decir, fuera de la partitura.

Si bien se trata de música medida, cada una de las piezas es precedida y finalizada por una sección no-medida que localmente se denomina como *registro*. Se trata de una sección introductoria y conclusiva en la cual se produce un efecto de *heterorritmia* involuntaria, toda vez que los desfases temporales entre las diferentes fuentes sonoras son del todo recurrentes, pero no son buscados intencionalmente. A propósito, Luis Felipe Ramón y Rivera definió la heterorritmia como "Golpes, frotaciones o rasgueos independientes entre sí, ejecutados sin coordinación rítmica o de compás" (s.f.: 14); por su parte, un grupo de etnomusicólogos franceses, encabezados por S. Arom, definen no propiamente a la heterorritmia, sino a la *heterofonía* de la siguiente forma: "...designa a la ejecución simultánea pero un poco variada, de una *misma referencia melódica*, por dos o varias fuentes sonoras –voces y/o instrumento(s). Sobre el plan del ritmo, esta resulta

de frecuentes desfasamientos, así como de ligeras variantes sobre el plano melódico” (Arom, et. al., 2007 [2005]: 1089). En el análisis de las secciones denominadas como registros, veremos de qué tipo de heterorritmia se trata y cómo se produce. Por el momento, es conveniente señalar que cada una de las piezas huaves cuenta en realidad con tres secciones generales: 1) registro de entrada, 2) propiamente la pieza y 3) registro de salida (ver figura 1).

Figura 1  
ESTRUCTURA GENERAL DE LAS PIEZAS



Es probable que el análisis se concentre más en la parte intermedia, es decir, en la sección correspondiente a la pieza, ya que es precisamente allí en donde pueden reconocerse las características formales que singularizan a una pieza determinada. En este sentido, las transcripciones que veremos en la segunda parte del documento tienen los siguientes objetivos: 1) reconocer la estructura global de una pieza, 2) conocer sus componentes internos (enunciados melódicos, patrones métrico-rítmicos) y 3) comprender los principios que norman las relaciones entre sus componentes (melodía, patrones métrico-rítmicos, alternancia entre sonidos grandes y sonidos chicos).

En las transcripciones la segmentación de las piezas tuvo como guía principal a la melodía y a los patrones rítmicos que la sustentan. A su vez, la melodía ha sido segmentada a partir de los silencios recurrentes, de la repetición de enunciados, de los patrones rítmicos inscritos en periodos de tiempo y ha sido dispuesta paradigmáticamente en los sistemas superiores. Finalmente, la disposición de los sistemas traduce el orden de entrada de los instrumentos a la hora de hacer una pieza: melodía, tambor chico, caparzones (si los hay) y tambor grande.

### Criterios culturalmente pertinentes

¿Cuál son los aspectos pertinentes en esta música de los huaves? ¿Cómo se reconocieron estos aspectos y por qué fue importante reconocerlos? Primero, las transcripciones que aquí se presentan estuvieron guiadas por estos criterios. Pero, ¿criterios en relación a qué? Criterios en relación a las concepciones locales entorno a la organización de tiempo y del espacio musical. Después de una aproximación preliminar realizada en campo y testada con los propios *montsünd naab*, se pueden reconocer cuatro criterios pertinentes generales en esta música huave.

1. *Pertinencia de la jerarquización de los instrumentos que intervienen en la orquesta y la preponderancia de la melodía.* Dependiendo del repertorio y de la ocasión social, la música que hacen los *montsünd naab* admite diferentes instrumentaciones, las cuales pueden esquematizarse en la tabla 1 (ver tabla 1).

Tabla 1  
DOTACIONES INSTRUMENTALES Y REPERTORIOS DE LOS *MONTSÜND NAAB*

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

En cualquiera de las configuraciones instrumentales y de los repertorios en cuestión, la melodía es considerada como preponderante. Al mismo tiempo, las melodías no pueden tocarse solas, siempre deben ser acompañadas por una base percusiva, ya sean tambores o caparazones de tortuga. Determinadas melodías, e incluso repertorios completos, refieren o remiten a momentos específicos ya sea del calendario ceremonial, como veremos, o a momentos concretos de un proceso ceremonial.

2. *Pertinencia del principio de alternancia entre los chico y lo grande.* Cada una de las piezas tiene patrones métrico-rítmicos determinados que deben hacer las percusiones y los cuales no son modificados, o, al menos, la idea es no modificarlos. Estos patrones dan cuenta de un principio el cual consiste en alternar sonidos grandes con sonidos chicos, siempre de manera regular. Esta concepción local se traduce en el empleo mismo de los dos tambores, cada uno de los cuales es nominado como *nine / chico / y nadam / grande /*, respectivamente.

3. *Pertinencia de la relación espacial y acústica izquierda / derecha con lo chico / grande, respectivamente.* El principio de alternancia entre lo chico y lo grande involucra un segundo principio: los sonidos grandes son localmente asociados a la derecha y los sonidos chicos a la izquierda. Como veremos detalladamente, el uso musical de los caparazones de tortuga refleja con toda claridad este aspecto. La disposición espacial de los caparazones a la hora de su ejecución musical, es invariable: la lengüeta que produzca el sonido más grave va del lado derecho, la que produzca el sonido más agudo, del izquierdo. En una situación de ejecución quien toque el tambor grande se posicionará del lado derecho del flautista y el tambor chico del izquierdo.

4. *Pertinencia de la búsqueda de un acoplamiento estricto.* Si bien esto no siempre sucede así, el objetivo en la realización de una pieza, cualquiera que esta sea, es conseguir un acoplamiento lo más estricto que les sea posible a quienes se hallen tocando. Por un lado, el acoplamiento estricto quiere decir que la enunciación melódica que un flautista hace de una pieza, se ciña a la estructura formal general de una pieza; por otro lado, a la realización de las fórmulas métrico-rítmicas correspondientes a la pieza, por parte de quienes tocan las percusiones. Una orquestación estricta localmente es valorada como positiva, como algo bien hecho, como *najneaj / bien, bonito, parejo /*.

### **Altura relativa y temperamento justo**

Para el grupo de especialistas que hacen esta música la noción de la altura absoluta no existe. Es decir, la altura acústicamente real desde la cual se realiza una melodía en realidad no es un criterio culturalmente pertinente. Por ejemplo, una pieza musical es realizada con una flauta con características particulares y en general dadas por sus propios atributos formales (tamaño del carrizo, grosor, posicionamiento de los orificios, colocación de la embocadura, entre otros); esa misma pieza puede ser realizada con otra flauta con atributos formales ligeramente distintos, hecho que en sentido estricto produciría dos melodías en registros acústicamente diferentes; sin embargo, localmente ambas versiones de la pieza en cuestión serían consideradas como *equivalentes*. Dicho con otras palabras, si el registro acústico de la melodía varía de una versión a la otra en realidad es irrelevante, la altura es relativa.

Ya que lo que realmente importa para los músicos es el perfil melódico, todas las transcripciones que acompañan este disco son representadas en una misma altura. La finalidad de tal procedimiento es facilitar el análisis y la comparación de las diferentes

melodías y de las diferentes realizaciones o versiones de una pieza. Todas las piezas hechas con la flauta chica son representadas en un hipotético do mayor y todas las piezas realizadas con la flauta grande, también son representadas en un hipotético re mayor. Evidentemente, la indicación de una tonalidad no es más que una convención, repito, para facilitar el análisis. El registro acústico real de la flauta chica aproximadamente oscila entre un do5 y un m6; el de la flauta grande entre un fa3 y un do5. Para facilitar la lectura, las transcripciones correspondientes a la flauta chica se representan una octava más debajo de su registro acústico real.

En relación al temperamento justo, las flautas empleadas por estos músicos admiten un cierto margen de variabilidad en lo que toca a las escalas empleadas. Dicho de otro modo, en el proceso de construcción de cualquiera de las dos flautas la disposición y el tamaño de los orificios de obturación puede variar ligeramente. Evidentemente, esta variación repercutirá en las relaciones interválicas que se desprendan del uso de esa flauta y por lo tanto de los dibujos melódicos producidos con ella. En otros términos, si bien localmente se busca que las flautas produzcan ciertas relaciones interválicas, estas relaciones no son pensadas desde la lógica del temperamento justo. Por lo tanto, el margen de variabilidad entre flauta y flauta suele ser muy considerable, sobre todo en el caso de las flautas grandes. Como se mencionó, dicha variabilidad repercute claramente en el resultado final de las melodías. Sin embargo, cada una de las dos flautas (chica y grande) utilizadas por los *mon ind* / los que tocan instrumento de aliento /, tienen una suerte de umbral en relación al tamaño, al grosor de los carrizos empleados y sobre todo a la disposición de los orificios de obturación impresos durante la construcción.

Los perfiles melódicos de las piezas pueden variar en cada realización de la misma, siempre dependiendo tanto del flautista que realice la pieza como de la flauta que emplee para hacerlo. Esta variabilidad no supone problema alguno para los percusionistas o para la audiencia; como en el ejemplo referido, dos realizaciones de una misma melodía, tocadas con dos flautas distintas y produciendo notables variaciones en las relaciones interválicas, localmente serían consideradas como equivalentes.

### **Partituras croquis**

En la etnomusicología la transcripción musical es un recurso a través del cual se intenta dar cuenta de los principios organizacionales de una pieza o de un sistema musical determinado. Evidentemente la transcripción es una reducción del hecho acústico y es una representación visual, gráfica, de un mensaje sonoro musical determinado. El tipo de transcripciones que aquí presento corresponden a transcripciones *descriptivas* (Seeger, 1982), en las que solamente se representan los aspectos cultural y localmente considerados como pertinentes y no necesariamente todos los eventos acústicos que se suceden en la realización de una pieza musical.

La idea de partitura croquis la retomo específicamente de Simha Arom, para quien en la etnomusicología la transcripción puede dar lugar a tres tipos de partituras: 1) la partitura

tipo fotografía, 2) la partitura croquis y 3) la partitura modelizada (Arom, 2007 [1982]: 67). En la primera de ellas se representa gráficamente el máximo de informaciones posibles, hecho que, según Arom, no permite distinguir los criterios culturalmente pertinentes de aquellos que no los son (2007 [1982]: 67); la segunda, por el contrario, considera los márgenes de tolerancia admitidos localmente y las variaciones melódicas y rítmicas consideradas como no significativas por los músicos locales, son llevadas a la norma, y en virtud, nos dice el mismo autor, de los criterios culturales de pertinencia (2007 [1982]: 64); dicho de otro modo, la partitura tipo croquis tiene la ventaja de representar las informaciones esenciales; y finalmente, después de una investigación profunda es posible determinar, y por lo tanto representar gráficamente en una partitura, la referencia última en la cual se fundan todas las versiones de una pieza; es decir, es posible determinar el *modelo*, entendido este como el esquema que contiene el conjunto de trazos o aspectos formales que singularizan a un objeto musical, esto es, a cada una de las piezas que uno estudia (Arom, 2007 [1982]: 65, 67-68).

Específicamente, ¿cuál es la finalidad del análisis formal de las piezas que se presentan en este documento y por qué optar por las transcripciones tipo croquis? Primero, el objetivo final del análisis es aproximarme a la descripción de las características que singularizan a un sistema musical, a partir, como se dijo al inicio, del estudio de la catorce piezas que se presentan en el disco que acompaña al documento. Segundo, la finalidad de las transcripciones no es representar la forma por la forma misma. Personalmente, me interesa el análisis de las formas musicales por dos aspectos concretos: 1) en tanto que las formas musicales son portadoras de sentido, de un sentido orientado socialmente; y 2) en tanto que las formas mismas, en sí, pueden ser comprendidas como la expresión de conocimientos locales, es decir, como la consecuencia de conocimientos particulares relativos a la representación, clasificación, jerarquización y simbolización del material sonoro musical dado en la naturaleza de las cosas.

Si la música puede ser comprendida como una forma de comunicación particular, una de las finalidades del análisis formal de la música precisamente sería ahondar, a partir de un estudio de caso, en la siguiente cuestión: ¿cómo o de qué manera comunica la música? La forma, o mejor dicho, los atributos formales de un objeto, en este caso, los de una pieza musical o los de una secuencia sonora determinada (grito, silbo o sonido estridente de la batería de cencerros) guardan una estrecha relación con los procesos de reconocimiento que un sujeto determinado establece con ese objeto y con el consecuente desencadenamiento de los procesos de significación.

Finalmente, las grabaciones que se presentan en este disco son las versiones que se realizaron en el 2010. El análisis comparativo de estas versiones ha sido posible gracias al corpus de grabaciones de campo que he realizado a lo largo de varios años de aproximación y trabajo con estos músicos huaves. Las grabaciones de campo han sido hechas tanto en contextos de celebración como en contextos experimentales. De modo que el tipo de partituras aquí empleadas me ha permitido seguir las realizaciones que los músicos hacen de las piezas y se han convertido en una herramienta útil a la hora de

determinar los aspectos contextuales o situacionales que inciden en la variabilidad de las piezas. Dicho de otra manera, las partituras croquis pueden funcionar como una suerte de *mapa mental* que permite seguir las diferentes realizaciones de una pieza determinada, ya sea registrada en una grabación o escuchada en los contextos propiamente festivos y religiosos.

## 2. Instrumentos musicales y sonidos rituales

Algo se ha comentado ya en relación a los repertorios y las dotaciones instrumentales empleadas por repertorio (ver tabla 1). Sin embargo, y a parte de las menciones hechas por los autores que se revisaron en la introducción, aquí poco se ha dicho en relación al tipo de instrumentos empleados por estos músicos huaves ¿De qué instrumentos se trata, cómo son, de qué materiales, proporciones, cuáles son sus técnicas constructivas y de ejecución?

### Flautas

Los *montsünd naab* emplean dos tipos de flautas, una chica y otra grande, o *nine* y *nadam*, respectivamente. Ambas son de carrizo, pero las grandes también pueden ser de PVC (*policloruro de vinilo*); de hecho, la flauta grande que Apolinar usó en la grabación de las piezas de éste disco, fue de este material, sin duda de incorporación reciente en la construcción de tales instrumentos. La flauta chica siempre es de carrizo y sus proporciones son variables, aproximadamente pueden ir de 22 a 26 cm de largo, por 1.5 de diámetro (ver dibujos 1 y 3). Igual, aproximadamente la flauta grande va de 29 a 31 cm de largo por 2 a 2.5 de diámetro (ver dibujos 2 y 3).

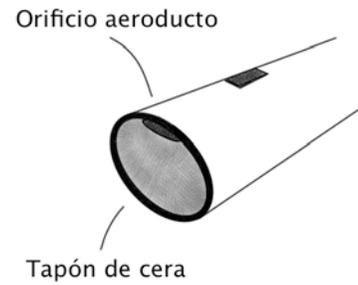
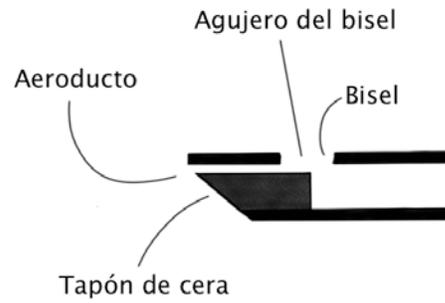
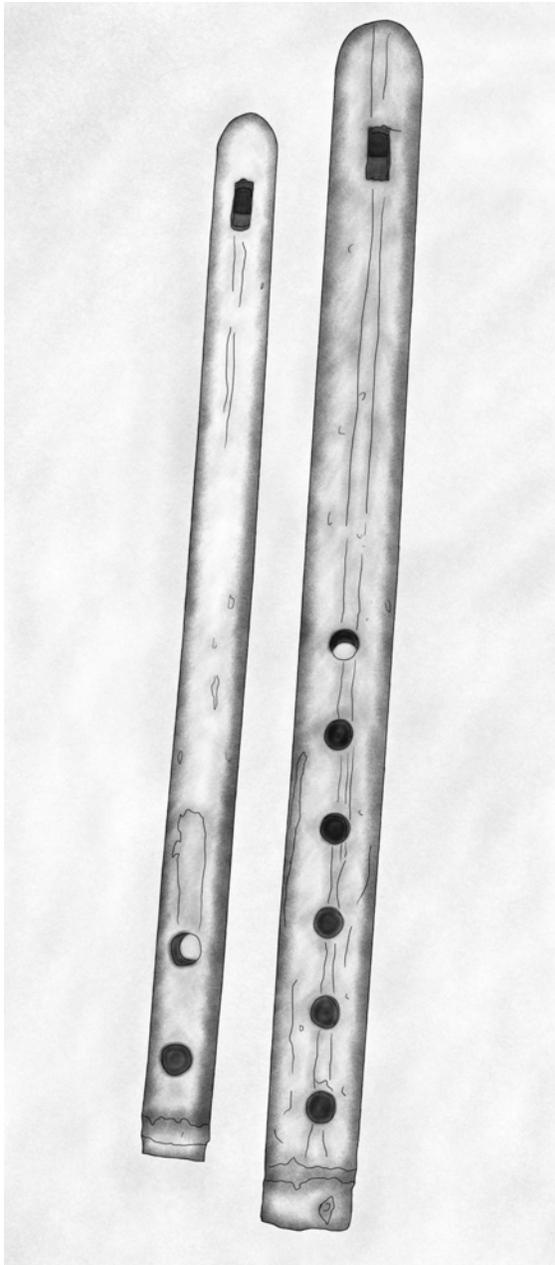
Desde una perspectiva externa (*étic*) la técnica de construcción de las flautas podría parecer sencilla, sin embargo, localmente no lo es, y de hecho hoy día solamente existen dos músicos que pueden fabricar flautas con potencialidades musicales localmente juzgadas como positivas. La fabricación de cualquiera de ellas sigue el mismo procedimiento. Esta supone el previo abastecimiento de los materiales necesarios, principalmente del carrizo y de la *minaj potwit kün* / la cera de abeja zopilote /. El uso de este tipo de cera es relevante ya que esta no se endurece gravemente con el tiempo, por el contrario, siempre guarda un cierto margen de ductilidad. El carrizo se corta principalmente en los días de luna llena y se pone a secar. La cera se colecta o se compra a quien haya colectado un poco de ella. La construcción es relativamente rápida; el carrizo se escoge y se corta tomando como referencia otra flauta; se escoge un canuto entero y se perfora uno de sus nudillos, el cual constituirá la parte inferior del instrumento; luego, para facturar la embocadura de la flauta se aplica un corte perpendicular en el otro extremo del canuto; hacia la parte superior del cuerpo del canuto se aplica una incisión rectangular que servirá como bisel, es decir, como la parte que permitirá cortar la corriente de aire; de abajo hacia arriba (esto es, del nudillo inferior hacia el bisel), se marcan las secciones en las que habrán de aplicarse los hoyos de obturación de la parte anterior o frontal; para ello, el flautista –quien como se anotó, es el mismo constructor de sus instrumentos o quien factura flautas para otros flautistas–, ensaya la posición de ejecución del instrumento con su mano, si se trata de la flauta chica, o de las dos manos, si se trata de la flauta grande; una vez marcadas las distancias en el canuto, y trazadas siempre en relación con el hueco rectangular que funcionará como bisel, se realizan los hoyos de obturación, para lo cual el carrizo (o el PVC) se perfora con una varilla calentada al fuego.



Dibujo 1. Flauta chica



Dibujo 2. Flauta grande.



Dibujo 3. *Nine ind* / flauta chica / y *nadam ind* / flauta grande /. El aeroducto y el bisel se construyen de la misma forma en ambas flautas.

Una vez obtenido el cuerpo de la flauta, el constructor procede a la elaboración del aeroducto. Para tal efecto introduce una pequeña y delgada laminilla o espátula de carrizo (de 3 a 5 ml de ancha, dependiendo si se trata de una flauta chica o una grande, por 5 o 7 centímetros de larga), en la parte central y superior de la embocadura y en dirección hacia el bisel; luego, por la embocadura introduce un tapón de cera que aproximadamente llega a la mitad del agujero del bisel (ver dibujo 3); después retira la espátula, acción que deja tras de sí un canal casi rectangular que precisamente funciona como aeroducto.

Si la flauta produce sonido, el constructor se da a la tarea de ajustar el aeroducto hasta obtener un sonido que considere adecuado. Para ello, se sirve de la misma laminilla de carrizo con la cual se fabricó el aeroducto. El flautista prueba el instrumento tocando alguna pieza, reacomoda el aeroducto y si tiene la necesidad también puede reajustar el bisel sirviéndose de un cuchillo o una navaja. Por cierto, como se recordará, el tipo de cera empleado en la fabricación de las flautas no se endurece del todo con el tiempo. Este margen de ductilidad le permite a los flautistas manipular el aeroducto para obtener mejores resultados sonoros. Esto suele suceder en plena actuación dentro del contexto de las festividades.

Subrayemos que el bisel y los hoyos de obturación se producen de manera distinta. Mientras estos últimos se producen perforando el cuerpo de la flauta con una varilla caliente, el bisel se produce con un cuchillo. La técnica empleada en cada una de estas dos partes del instrumento es relevante ya que en el caso del bisel no se busca hacer un corte estrictamente liso, plano o libre de pequeños materiales de residuo, como sí sucede con la perforación de los hoyos de obturación. Como puede notarse, sobre todo en las piezas en las que se emplea la flauta chica, el timbre de las flautas es bastante *rugoso*; es probable que esta rugosidad precisamente se deba a las características de los biseles de las flautas, en los que casi siempre se observan superficies irregulares, con diminutos materiales de residuo que se producen con la incisión del cuchillo. Por otro lado, esta parece ser una característica tímbrica hasta cierto punto deseada, lo cual equivale a decir que probablemente la búsqueda de esa rugosidad acústica corresponda a una estética muy particular.

Finalmente, la técnica de ejecución varía dependiendo de la flauta. Como puede observarse en el dibujo 1, la flauta chica cuenta con tres hoyos de obturación, dos en la parte anterior y uno en la posterior, y se ejecuta con una sola mano. Esta técnica corresponde a una técnica ampliamente socorrida en diferentes tradiciones musicales de México. En lo que toca a la flauta grande esta cuenta con siete agujeros, seis en la parte anterior y uno en la posterior, y se toca con las dos manos; dependiendo de los flautistas, la mano derecha puede obturar los orificios superiores y la izquierda los inferiores, o viceversa.

### **Los tambores**

Los *montsünd naab* utilizan dos tambores cilíndricos, de una sola pieza de madera esculpada, generalmente guanacaste (*Enterolobium cyclocarpum*). Ambos son bímembranófonos y son tensados mediante correas o lazos de plástico. El cuero de los parches es de chivo, aunque en otro momento era de piel de venado. Tanto el chico como el grande tienen un hoyo de respiración en la parte central del cilindro. El grande mide entre 50/60 cm de largo por 40/50 de diámetro, y el chico 35/40 cm de largo por 25/30 cm de diámetro (ver dibujos 4 y 5). Los tocadores de tambores reciben el nombre de *montsünd naab*, aunque como se comentó en la introducción toda la agrupación puede ser designada con este mismo apelativo.

En cuanto a las técnicas de construcción, el cilindro se obtiene de un tronco, se escarba, la piel de los parches se curte y se le retira todo el pelo del animal; las pieles se mojan para ser montadas sobre el cilindro, se restiran y se perforan las partes por las que habrán de pasar las cuerdas tensoras; ya montados en el cilindro, los parches se tensan con las cuerdas de plástico y todo el tambor se pone a secar. Si hay necesidad los parches se vuelven a tensar con las cuerdas. Los cilindros de los tambores suelen lucir el color natural de la madera, pero también se les puede aplicar una capa de pintura de aceite. Es importante señalar que los dos tambores son localmente concebidos como un juego y, salvo en una ocasión muy particular (el juego ritual del *garabato*, que se realiza un domingo antes de la Cuaresma), nunca se tocan por separado y los tambores de un juego no suelen combinarse con otros juegos. Para cada tambor existen dos técnicas de ejecución, según se toque sentado, caminando o parado. Si se tocan sentados los tambores se reposan en el pie o la rodilla (ver dibujos 4 y 5); si los *montsüd naab* se encuentran caminando o parados, los tambores se cuelgan en el hombro izquierdo con una correa de plástico. El tambor chico se toca con las dos manos y con un par de delgadas baquetas de madera; el tambor grande solamente se toca con la mano derecha y siempre con una gruesa baqueta, también de madera.

### **Las poj / tortugas /**

Los caparazones empleados como instrumentos musicales corresponden por lo menos a dos variedades de tortuga de agua dulce: 1) jicotea, (*Trachemys scripta*), *nalaxaran poj* en huave y 2) tortuga roja o sabanera (*Rhinoclemys pulchemirra*) o *poj*, también en huave. Los cuernos con los que se percuten los caparazones proceden de una variedad de venado (*Odocoileus virginianus mexicanus*) llamado *xicuüw*. Los cachos de venado con los que se percute, concretamente son llamados *weac*. Todo el conjunto instrumental (caparazón / cuernos de venado) recibe el nombre de *poj / tortuga /* y de *montsünd poj*, quienes las tocan (ver dibujo 6).

A propósito del uso musical del caparazón de tortuga en México, la literatura especializada indiscutiblemente lo reconoce como un instrumento de origen precolombino. Arturo Chamorro, por ejemplo, plantea que los caparazones fueron uno de los primeros idiófonos de percusión directa entre las sociedades pre agrícolas (1984: 20, 34); instrumento que perduraría durante la colonia y hasta nuestros días (1984: 46, 184, 190, 205). El mismo autor nos ofrece una descripción detallada de las técnicas de construcción y de ejecución al ser usado justamente como idiófono de percusión directa (1984: 78-79, 129-130). Por su cuenta, Fernando Nava expone con claridad los diferentes usos musicales dados a los caparazones o conchas de tortuga durante el periodo precolombino e incluso en la actualidad. El autor nos dice que este objeto es “un instrumento natural del cual se conocen tres usos musicales: “a) como idiófono de lengüetas (tipo xilófono) [...], b) como caja de resonancia [...] y c) como sonaja [...] En la antigua Mesoamérica fue empleada por oaxaqueños y peninsulares de Yucatán, y las culturas de Occidente, como un xilófono percutido con cuernos de venado, y como resonador para los raspadores de Nayarit. De estas prácticas solo se conserva su

ejecución percusiva entre huaves y zapotecos del Istmo. En el Noroccidente no parece reseñada como xilófono. En tiempos recientes, se usan dos conchas como resonadores del arco musical seri. En esta zona se aprecia, en exclusiva, su empleo como sonaja, entre seris, pimas y kiliwas, aunque ya prácticamente en desuso. Como sonaja, parece no haberse conocido en Mesoamérica” (Nava, 2000: 69). Finalmente, Guillermo Contreras refiere que en la actualidad, además de usarse entre los huaves, el caparazón de tortuga también se utiliza entre zapotecos (Oaxaca), Tepehuanos (Veracruz), Chontales (Tabasco) y Tzeltales (Chiapas), pero, lamentablemente, el autor no especifica propiamente el uso musical particular dado en cada uno de los casos referidos (2000: 540-541).

Volvamos a los huaves. Hoy día no existen más venados en el territorio de la barra y en lo que toca a las tortugas su población ha menguado dramáticamente en las últimas décadas. Los cachos se compran en mercados regionales y los caparazones se obtienen de la caza esporádica de uno de estos animales. Los *montsünd naab* prefieren los ejemplares hembras, probablemente porque son más grandes que los machos, el plastrón es menos grueso y producen un sonido más brillante. Esta cualidad acústica de los caparazones de las hembras es perfectamente consciente para estos músicos. En lo que toca al procedimiento para extraer un caparazón, la tortuga se degüella, se extrae la carne (la cual se come), todo el caparazón se unta con la propia sangre del animal con el objetivo de rendirlo lustroso y se pone a secar. Ya completamente seco se retiran los restos de carne y se le colocan unas cuerdas de plástico que servirán para colgarse el instrumento a la hora de ser tocado. Solamente existe una técnica de ejecución, la cual puede verse en el dibujo 6; el caparazón se cuelga de los hombros y se posiciona invertido, a la altura de la cintura del ejecutante; se emplean ambas manos y se percute de manera directa, nunca se tocan sentado ni con otra cosa que no sean los cuernos de venado. Entre los huaves no existe teorización alguna en relación a las distancias acústicas que se establecen entre las dos lengüetas de los caparazones; lo único que se hace es contrastar dos sonoridades: un sonido grande y otro chico. El primero de ellos corresponde al peto más grande del caparazón que se dispone del lado derecho del ejecutante; por el contrario, el peto que produce el sonido más agudo siempre irá del lado izquierdo del ejecutante; esta disposición espacial del instrumento es *invariable*.

Finalmente, la construcción de ninguno de los instrumentos revisados (flautas, tambores o caparazones de tortuga) implica algún gesto ritual.

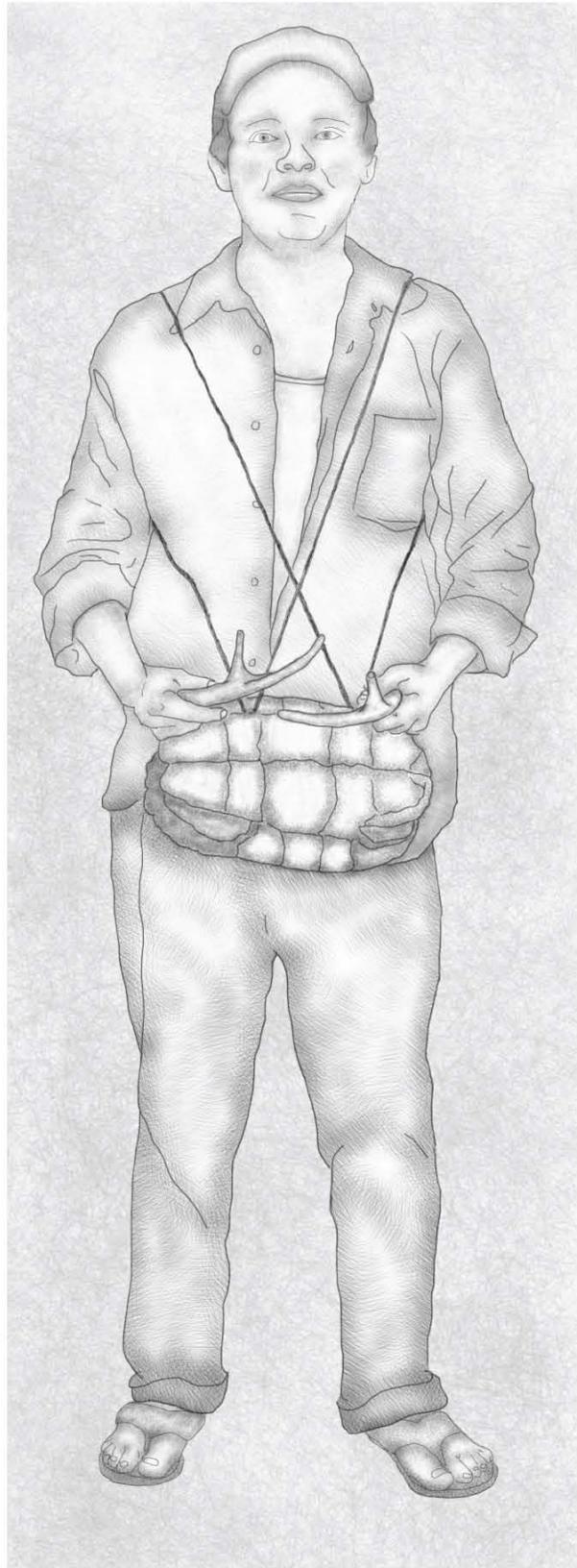
Ahora bien, la música de los *montsünd naab* involucra siempre dotaciones instrumentales mixtas o combinadas. Nunca se tocan las flautas solas, ni los tambores o las *poj* por separado. Siempre habrá una línea melódica y una base percusiva que la acompañe. Por otro lado, si se trata de repertorios enteros, y no de piezas aisladas, las piezas que los integren se realizarán en un orden estricto. Por ejemplo, para convocar a la asamblea siempre se procede en un sentido, de tal suerte que primero se toca una pieza y luego la otra; o, en el caso de las piezas para acompañar la danza de *omal ndëk / cabeza de la serpiente /*, las piezas siempre se realizarán en el orden prescrito y no de otra manera.



Dibujo 4. *Nadam naab* / tambor grande /.



Dibujo 5. *Nine naab* / tambor chico /.



Dibujo 6. *Montsünd poj* / tocador de la tortuga /.

### **Gritos, silbos y el sonido de los *skil***

Estos tres *ítems* sonoros en realidad pueden comprenderse como una triada y localmente no son concebidos como sonidos musicales. Son realizados por el grupo ceremonial de los *caballeros*, cuya actuación ritual se limita a la fiesta del Corpus Christie, y acompañan a la música de los *montsünd naab*. Un *skil* es un objeto sonoro ceremonial constituido por un grupo de doce o trece cencerros atados a una correa de cuero. Su sonido es producido por el batimiento de todo el objeto y el consecuente entrechoque de los cencerros. Siempre se utilizan dos *skil*, uno considerado como mayor, otro como menor y año con año son reelaborados ritualmente.

Salvo en dos ocasiones muy concretas, gritos, silbos y el sonido de los *skil* siempre se realizarán en conjunto. La primera de las ocasiones en las que los *skil* son batidos sin gritos ni silbos, corresponde al día su facturación, un día antes de la elaboración ritual de las velas que habrán de emplearse y de ofrendarse durante la celebración del Corpus Christie (doce días antes del Jueves de Corpus). Una vez concluidos el par de *skil*, estos son presentados ante el altar doméstico del celebrante; para ello, cada *skil* es sujetado por los extremos de la correa de cuero, de tal modo que el grupo de cencerros pende de la parte central; cada *skil* es batido tres veces y luego es depositado en el altar. El otro momento en el que los *skil* son empleados sin gritos ni silbos, corresponde a los desplazamientos que los *caballeros* hacen en el centro y las calles del poblado de San Mateo del Mar, durante la festividad del Corpus. En tales ocasiones solamente se escucha el sonido estridente de los *skil*, los cuales son batidos por el trote de las mulas a cuyos cuellos son colgados, como una suerte de collar.

Ha excepción hecha de estas dos ocasiones, silbos gritos y los *skil* siempre aparecen en conjunto y en los siguientes momentos y espacios: 1) en la casa del celebrante o mayordomo de la fiesta del Corpus; 2) en el campanario de la iglesia de San Mateo del Mar; y 3) en los desplazamientos en las calles, de la iglesia o el campanario a la casa del celebrante, bien el día de la facturación de las velas o durante el conteo progresivo denominado *potsonjongüiets*. Este conteo va del día después de la facturación de las velas hasta la víspera de la fiesta del Corpus (once días en total).

Los dos espacios en lo que estos elementos sonoros se acoplan de manera mucho más clara con las piezas de los *montsünd naab*, son en la casa del celebrante y en el campanario. Veamos ahora cada uno de estos *ítems* sonoros por separado, revisemos cuáles son las marcas formales que permiten distinguirlos de otros gritos, silbos o ruidos convencionales y observemos cómo es su dinámica de ejecución.

El tipo de gritos que hacen los *caballeros* es muy particular y desde la escucha local son claramente distinguibles de otros gritos digamos habituales. La colocación de la voz tiende hacia un registro medio, obteniéndose una sonoridad abierta y clara. Esta colocación de la voz, más bien de tipo natural, amplía y potencia la emisión del grito, al mismo tiempo que evita la tensión en el área de la laringe. En general la resonancia tiende hacia las zonas paranasales, de tal modo que las fosas nasales se dilatan para facilitar la respiración. La emisión de los gritos siempre obedece al siguiente patrón: se

realiza un grito tan largo como la respiración lo permita; el grito declina en potencia conforme se agota el aliento; en esta parte el gritador vuelve a respirar y marca el final de su intervención emitiendo de uno a tres pequeños gritos entrecortados.

Por su cuenta, los silbidos, se producen con la siguiente técnica: se introduce cualquiera de los dedos meñique en la boca, la lengua se retrae hacia la cavidad bucal y se insufla con fuerza para que el aire salga por las comisuras de los labios produciendo el silbo. La emisión de un silbo es muy parecida a la de los gritos: se realiza un silbo tan largo como la respiración lo permita; las más de las veces este silbo es ligera pero notablemente segmentado con los movimientos de los órganos bucales y la manipulación de la cantidad de aire empleado; el silbo decae, e inmediatamente la intervención es marcada con la emisión de uno a tres breves silbos entrecortados.

Los *skil*. Como se ha dicho los *caballeros* emplean dos de estos objetos sonoros, cada uno de los cuales se constituye de un grupo de doce cencerros dispuestos alineadamente sobre una tira de cuero. El sonido de estos idiófonos metálicos se produce por batimiento y entrecchoque. Se emplean tres tipos de técnicas de ejecución, dependiendo del espacio y del evento en el que sean utilizados: 1) si se tocan en la casa del celebrante o en el campanario, se cuelgan sobre un travesaño o sobre las trabes de las que penden las campanas; 2) si se tocan en la calle o frente al altar doméstico pueden ser sujetados por dos personas y por los extremos opuestos de la correa a la que los cencerros se hayan fuertemente amarrados; y 3) como se ha señalado, se cuelgan al cuello de las mulas.

Gritos y silbos se producen siempre en conjunto, y si bien quienes los realizan de cierto modo intentan acompañar sus intervenciones, los desfases entre ambas fuentes son del todo comunes. Por su cuenta, los *skil* siempre son batidos a pulso constante, sobre todo en las dos primeras modalidades de ejecución, y debido a que su peso aproximado es de tres a cuatro kilogramos, estas baterías de cencerros no suelen ser batidas en unidades de tiempo que, poco más o menos, correspondan a la pulsación de las piezas que realizan los *montsünd naab*, a las que gritos, silbos y el sonidos de los *skil*, acompañan.

Por otro lado, *montsünd naab* y *caballeros* son dos agrupaciones distintas que durante la celebración de Corpus Christie trabajan en conjunto. Pero, entre la música de los primeros y los sonidos producidos por los segundos, no existe una relación estricta, en el sentido de que los gritos, los silbos y el sonido de los *skil* deban ser emplazados rigurosamente en relación a la métrica de las piezas de los *montsünd naab*. Esto no quiere decir que el acoplamiento de las dos agrupaciones esté desprovista de orden. Por el contrario, y como puede escucharse en los ejemplos del disco, los *skil* intervienen en las tres secciones de las piezas (registro de entrada, la pieza y registro de salida); los gritos y los silbos solamente en la sección intermedia, esto es, en la pieza propiamente. Los gritos, silbos y el sonidos de los *skil* no serán representados en las transcripciones que veremos más adelante.

Finalmente, estos tres sonidos rituales corresponden claramente a señales acústicas particulares cuyos contenidos semánticos socialmente son relacionados a la fiesta del Corpus Christie, pero sobre todo al periodo del año en el que se espera que el temporal de lluvias arribe. En su momento se ahondarán en estos aspectos.

### **Jerarquización de los instrumentos**

Sobre este punto se habló ya en el apartado de los *criterios culturalmente pertinentes* y al referir, a su vez, los criterios que guiaron la transcripción y el análisis de las piezas del disco que acompaña a este documento. Independientemente de las diferentes combinaciones instrumentales que pueden adoptar los *montsünd naab*, la línea melódica producida por los flautistas siempre será considerada como preponderante, en relación comparativa con las percusiones, sean estas tambores, caparazones de tortuga o ambas.

¿Por qué la línea melódica es preponderante? Cualquier pieza musical que hagan los *montsünd naab* puede ser comprendida como un *objeto* con atributos formales particulares que le confieren singularidad. Todas las melodías tienen una estructura formal determinada, compuesta por pequeños enunciados melódicos y por un acomodamiento particular de estos. Tal estructura general se repite “n” número de veces y la extensión de cada uno de los enunciados melódicos generalmente es regular. Dicho de otro modo, los periodos de tiempo dentro de los cuales se inscriben los enunciados melódicos suelen medir lo mismo. Por otro lado, los enunciados melódicos se realizan sobre la base de patrones rítmicos que realizan los tambores y los caparazones de tortuga. Sin embargo, los patrones rítmicos de las percusiones se hayan sujetos a la melodía y no al contrario.

La preponderancia de las melodías sobre las percusiones probablemente se explique a partir del hecho de que muchas de ellas se hayan directamente vinculadas a una situación social específica. Como veremos en la tercer parte, piezas específicas son empleadas para *indicar* momentos particulares de todo un proceso ritual, estableciéndose de tal modo una suerte de reforzamiento semántico recíproco, toda vez que el momento del rito demanda la realización de la pieza y la identificación de ésta por parte de la concurrencia, a su vez, recuerda o remite al momento, a la situación específica que se está desarrollando en el contexto de una celebración. Citemos por ejemplo a la pieza *axirim candeal* / oler las velas /, la cual se realiza en el contexto de elaboración ritual de las velas que habrán de ser empleadas en una fiesta religiosa. Esta pieza indica que las velas han sido terminadas y todos los varones presentes en el evento deberán pasar al centro de la escena social y santiguarse frente a las velas recién terminadas, en claro signo de respeto. Los músicos ponen fin a la pieza una vez que todos han expresado dicho gesto que, en cierto modo, contribuye a una suerte de consagración de tales objetos de suma importancia ritual. En su momento también ahondaremos en ello.

Por otro lado, si bien las melodías producidas con las flautas son jerárquicamente preponderantes, esto no quiere decir que tambores y caparazones de tortuga no tengan importancia alguna dentro de la pequeña orquesta de los *montsünd naab*. Las características acústicas y tímbricas de los instrumentos percusivos son relevantes; dicho de otra manera, las características acústicas y tímbricas de tambores y caparazones de tortuga también parecen funcionar como soporte de contenidos semánticos socialmente orientados y que trabajan conjuntamente con las melodías producidas con las flautas. Las piezas de todos los repertorios siempre se tocan con los instrumentos prescritos y nunca con otros; a su vez, los instrumentos se tocan del modo prescrito y no de otra manera.



Foto 1. Grupo de *caballeros* entorno a un *skil*. Casa de un celebrante.



**Foto 2. Caballeros chiflando, gritando y batiendo un skil.**



Foto 3. Chiflador; en primer plano un *skil* en pleno sacudimiento.



Foto 4. Detalle de un *skil*.



Fotos 5. Desplazamiento sonoro de los *caballeros* en las calles centrales de San Mateo. El *skil* cuelga de la mula. En estos desplazamientos no se chifla y no se grita. Al fondo la comitiva, una pequeña banda y los *montsünd naab*.



**Foto 6. Caballeros jalando una mula con skil.**



Foto 7. Silbos, gritos y batimiento de *skil* dentro del campanario.



**Foto 8. Caballero batiendo el skil. Cuando los skil son colgados de una trabe, esta es su técnica de ejecución: con una mano se sujetan y con la otra se baten a pulso constante.**



Foto 9. En primer plano tocadores de *poj*, al fondo el flautista y el tambor grande; a la izquierda *caballeros* en torno a un *skil*.



Foto 10. *Montsünd poj* / tocadores de tortuga /.

### 3. Los parámetros de la música

#### Caracterización general

Recordemos primeramente la caracterización general de ésta música huave. Las piezas de los *montsünd naab* son piezas medidas, con una sección introductoria y otra de salida no-medida. Localmente estas últimas secciones son denominadas *registros*, los cuales son heterorrítmicos. Salvo unas cuantas excepciones, todas las piezas tienen como punto de referencia métrica una *pulsación isócrona*, tomada como unidad de medida y la cual puede subdividirse binaria o ternariamente. Al mismo tiempo, existe una noción de *periodo*, es decir, de un tramo de tiempo dentro del cual se agrupa un determinado número de pulsaciones. En la música huave hay una acentuación regular, motivo por el cual sí es posible indicar un compás en las transcripciones que se presentan en este documento.

Cada una de las piezas de todos los repertorios tiene una estructura general dada que se repite un número determinado de veces. Como se anotó, en cada una de las piezas la melodía es predominante. Las melodías tienen una lógica particular, no se basan en pequeños enunciados modelo que se repiten con ciertas variaciones; por el contrario, las melodías huaves se componen de varios enunciados cortos que, en su conjunto, constituyen la estructura general de una pieza. Por otro lado, cada pieza tiene establecido un patrón determinado de figuras rítmicas que, como hemos visto, son realizadas por quienes tocan los tambores, los caparzones o los dos tipos de instrumentos.

Finalmente, la organización del discurso musical parece reposar sobre dos principios básicos: 1) una representación cíclica del tiempo y 2) un principio de alternancia constante y regular entre dos sonoridades en cierto modo concebidas como opuestas y complementarias (lo chico y lo grande).

#### Lo *nine* / chico / y lo *nadam* / grande /

Esta distinción se desprende de una manera local de concebir, clasificar, jerarquizar y simbolizar el material sonoro musical. Como se anotó, lo grande y lo chico son concebidos como una suerte de opuestos y al mismo tiempo como dos elementos complementarios. Sobre la base de esta concepción local se distribuye el material sonoro entre los instrumentos.

Recordemos los puntos dos y tres de los criterios culturalmente pertinentes, abordados ya en el apartado 1 (Grabación, transcripción y análisis), en los que se ha señalado la importancia estructural del principio de alternancia constante entre ambas sonoridades, así como la relación que ésta guarda con otra oposición: la de la izquierda y la derecha.

Como hemos visto, los *montsünd naab* emplean dos tipos de tambores, el *nine naab* / tambor chico / y el *nadam naab* / tambor grande /. De la misma forma, con los caparazones de tortuga se producen dos sonidos: uno chico y otro grande. El enunciado que sintetiza la relación entre estas dos oposiciones procede de los mismos *montsünd naab*: "...la lengüeta derecha [del caparazón] va con el tambor grande, la lengüeta izquierda con el tambor chico". Como veremos en el análisis puntual de las piezas en las que son empleados los caparazones, efectivamente esto es así. Por lo pronto retengamos que la disposición espacial del caparazón es invariable, como puede observarse en la figura 2:

Figura 2  
DISPOSICIÓN ESPACIAL DE UN CAPARAZÓN DE TORTUGA (VISTO EL *MONTSÜND POJ* DE FRENTE)



Por otro lado, la relación derecha / izquierda con lo grande / chico también puede observarse en la disposición espacial de los músicos a la hora de tocar (ver figura 3)

Figura 3  
DISPOSICIÓN ESPACIAL DE LOS *MONTSÜND NAAB* (VISTOS DE FRENTE)



En los contextos de ejecución el punto de referenciación espacial es el flautista, quien como puede observarse siempre se ubica al centro. Si habrán de intervenir caparzones de tortuga, los *montsünd poj* se posicionan frente a los otros músicos, salvo si se encuentran caminando, momento en el que se posicionarán diagonalmente y detrás de los otros tres músicos.

### **Métrica y rítmica.**

Para S. Arom el análisis del material musical tiene como objetivo comprender y explicar los principios teóricos subyacentes que rigen la organización de una pieza, un repertorio o una música (2007 [1982]: 60-61). Este autor nos dice que “[i]ndependientemente de su función social, toda música étnica [sic] procede de una sistemática que les es propia; al igual que una lengua, ella está dotada de una gramática y como tal es sancionada por reglas...” (2007 [1982]: 59). Así, “quien dice reglas, dice sistema y quien dice sistema dice teoría, mismo si [...] la teoría que sustenta al sistema las más de las veces es implícita” (2007 [1982]: 61). Esto equivale a decir que la práctica de las músicas tradicionales involucra una teoría local, es decir, conocimientos y representaciones en torno al sonido y al tiempo musical. En este sentido, uno de los objetivos del análisis formal de la música, precisamente correspondería a la explicitación de la sistemática subyacente a una pieza, un repertorio o una música determinada.

Ahora bien, para conocer los principios que norman la organización del tiempo musical en un caso específico, el mismo Arom traza una distinción metodológica entre métrica y rítmica. Así, postula el siguiente axioma: “la métrica concierne a *la medición del tiempo en cantidades –o valores– iguales; el ritmo a las modalidades según las cuales duraciones diferenciadas son reagrupadas* [...] puede decirse que la métrica es la trama muda sobre la cual el ritmo se despliega” (2007 [2005]: 934). Esta distinción se asemeja bastante a la de Kolinski, para quien “el ritmo puede ser definido como duración organizada y el metro como la pulsación organizada que funciona como el marco para el diseño rítmico” (1973: 499). En cierto modo, estas definiciones nos permiten decir que la métrica refiere a los principios organizacionales del tiempo musical, mientras que la rítmica a las modalidades de su realización.

¿Por qué es metodológicamente importante trazar una distinción entre estos dos conceptos? M. Kolinski plantea que para hacer una investigación intercultural apropiada de los patrones métricos y rítmicos, es necesario hacer una reevaluación de lo que entendemos por cada uno de ellos, ya que la naturaleza de estos dos aspectos ha sido controversial en la literatura especializada (1973: 494) y ha dado pie a confusiones (1973: 492). Dicho de otro modo, una aplicación errónea de los conceptos musicales propios (*étnic*) puede conducir a una mala interpretación de los hechos musicales de otra cultura. En cierto modo, para hacer una investigación intercultural apropiada, Kolinski (1973) sigue centrando la atención en los referentes locales que subyacen a los hechos musicales. Partiendo de esta lectura del texto de Kolinski, puede entonces decirse que en este documento uno de los objetivos es aproximarnos a una especie de transcripción

intercultural, es decir, a una transcripción que en cierto sentido sea una suerte de *traducción visual* de las formas locales de representarse el tiempo musical.

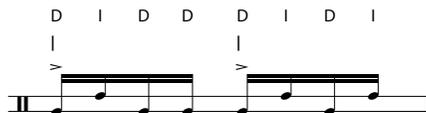
Una vez hechas estas acotaciones teórico metodológicas, volvamos al caso específico de los huaves. Hemos dicho que el referente métrico que se haya a la base de la realización de la gran mayoría de las piezas es una *pulsación isócrona* tomada como unidad de medida. También se dijo que claramente es reconocible un *periodo*, cuya extensión generalmente es regular y dentro del cual se suceden los eventos rítmicos. Dicho de otra manera, el periodo agrupa un número determinado de pulsaciones y es dentro de éste en el que se sucede la rítmica de las percusiones y la enunciación melódica. Veamos ahora la manera en cómo la concepción de lo chico y lo grande se declina en la rítmica de las percusiones huave.

El uso musical de los caparazones de tortuga delata con toda claridad algunos de los principios organizaciones del tiempo musical, es decir, de la métrica. El estudio detallado de la manera en cómo estos instrumentos son empleados en las piezas analizadas en este documento y contenidas en el disco que lo acompaña, puede introducirnos a la comprensión del sistema de la rítmica huave. En este sistema es claramente reconocible el empleo de células, fórmulas y patrones rítmicos que se hayan a la base de todas las piezas. Veamos cada una de estos aspectos.

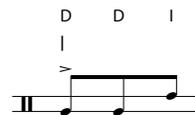
*Células* ¿Qué se entiende aquí por una célula rítmica? Simha Arom plantea que para que un grupo de sonidos sea percibido como una forma rítmica, se requiere que al menos uno de sus componentes sea marcado por un trazo que lo oponga a los otros (2007 [2005]: 934-935). El mismo autor reconoce tres tipos de marcas que hacen perceptible las oposiciones: el *acento*, la *modificación de timbre* y la *alternancia de duraciones*. En la primera de estas la oposición se materializa por una marca de intensidad, cuya reiteración puede ser regular o irregular; en la segunda la oposición es producida por la alternancia (regular o irregular) de timbres; y, en la tercera, la sucesión de valores no iguales es la que marca la oposición. Arom concluye que todo agrupamiento de sonidos que se preste a una delimitación a través de los parámetros señalados, es un forma rítmica y que para que esta sea percibida como tal, necesariamente se integra en un cuadro temporal (el *periodo*), el cual permite su reiteración (Ibíd.).

Con base en los planteamientos precedentes, podemos decir que una célula rítmica es la unidad rítmica más pequeña y corresponde al evento que se realiza dentro del marco de una pulsación. Así, en la música huave que nos ocupa se pueden censar las siguientes células básicas empleadas en el caparazón de tortuga (Ct); a partir de estas células se derivan las demás:

### Dos células binarias, Ct



### Una célula ternaria, Ct



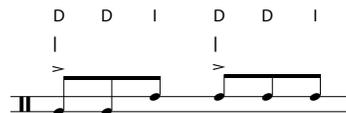
En las líneas inferiores de los sistemas se representan los eventos que se suceden en la lengüeta derecha del caparazón (lengüeta grave / grande); en las líneas superiores los eventos que se desarrollan en la lengüeta izquierda (lengüeta aguda / chica). La pequeña línea sobre la primera nota de cada célula indica la pulsación; finalmente, las letras sobre las notas indican si la percusión se realiza con la mano derecha (D) o la izquierda (I); en lo sucesivo los eventos rítmicos de los caparazones de tortuga serán representados como en el ejemplo precedente.

En estas células generatrices puede observarse ya una alternancia constante y regular entre dos sonidos opuestos: uno grande (lengüeta derecha) y otro chico (lengüeta izquierda). Si bien el timbre de las dos lengüetas es el mismo, la altura acústica de cada una de ellas es diferente; y es precisamente esta diferencia la que a la escucha local le permite contrastar ambos sonidos. Dicho de otra manera, desde la perspectiva local la sola alternancia entre las manos ya marca una oposición y por lo tanto las secuencias de sonidos son percibidas como una forma rítmica. Por otro lado, la acentuación de los primeros golpes, es decir, de la pulsación, también marca una clara oposición en relación comparativa con los otros elementos constituyentes de las células. Como puede advertirse, en estas células básicas hay una alternancia entre las dos manos, pero no hay cruzamiento de mano; es decir, la mano derecha no percute en la lengüeta izquierda. Precisamente, el cruzamiento de la mano derecha es lo que genera las otras células, como puede observarse a continuación:

### Células binarias generadas por el cruzamiento de la mano derecha, Ct



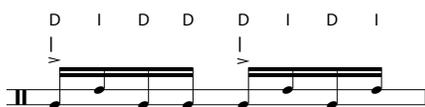
### Célula ternaria generada por el cruzamiento de mano, Ct



En el gráfico de las células binarias los acentos solamente son indicados en las células representadas en la parte superior; sin embargo, las tres células de los dos sistemas inferiores también acentúan el primer golpe, es decir, la materialización de la pulsación; en lo sucesivo solamente se indicarán las posiciones de los acentos en la parte superior. Por otro lado, como puede observarse la derivación de células por cruzamiento de mano derecha no altera la alternancia de manos: DIDD + DIDI para las células binarias; y DDI para la ternaria. Del mismo modo que con la indicación de los acentos, la indicación de las manos empleadas solamente se representa en las células que aparecen en la parte superior, cuando estas son dispuestas en columnas.

*Fórmulas.* Éstas son el resultado de la combinación de dos células, iguales o diferentes. Así, las dos células binarias referidas anteriormente en realidad son una fórmula ya que siempre son realizadas en conjunto. Por su cuenta, la fórmula ternaria de base se obtiene a partir de la repetición de dos células iguales:

#### Fórmula binaria básica, Ct



#### Fórmula ternaria básica, Ct



Desde las concepciones locales un hipotético *montsünd poj* / tocador de caparazón / que en el contexto de realización de una pieza determinada, solamente realizara el primer nivel de alternancia, esto es, que realizara las fórmulas rítmicas anteriores, sería valorado negativamente. Dicho de otro modo, un tocador de caparazón debe emplear el segundo nivel de alternancia y percutir con su mano derecha la lengüeta izquierda (aguda). Veamos ahora las fórmulas básicas generadas precisamente con el cruzamiento de la mano derecha; para facilitar el análisis las fórmulas serán cifradas con números arábigos:

**Tres fórmulas binarias, Ct**

D I D D D I D I

1

2

3

**Tres fórmulas ternarias, Ct**

D D I D D I

1

2

3

Precisemos aquí, que las fórmulas rítmicas básicas empleadas al tocar el *nine naab* / tambor chico /, en realidad son las mismas que se emplean al tocar los caparzones, sobre todo en lo que corresponde a la alternancia entre las manos. Veamos ahora las fórmulas rítmicas utilizadas por el tambor grande (Tg):

**Cuatro fórmulas binarias, Tg**

1

2

3

4

**Cinco fórmulas ternarias, Tg**

1

2

3

4

5

Como veremos en su momento, en un contexto ternario la utilización de la fórmula ternaria tipo 3, produce una relación de 2 contra 3, o sesquiáltera a la vertical.

*Patrones.* Como se ha señalado insistentemente, cada una de las piezas se hace sobre la base de patrones métrico rítmicos determinados. Estos patrones se obtienen, a su vez, por la combinación de dos fórmulas, por lo menos. Veamos primero los patrones empleados por los tocadores de caparazones en algunas de las piezas que analizaremos; con números romanos se cifra el patrón, con arábigos las fórmulas que lo constituyen:

### Dos patrones binarios, Ct

I

II

### Cinco patrones ternarios, Ct

I

II

III

IV

V

Veamos ahora los patrones utilizados por el tambor grande (Tg):

### Cinco patrones binarios, Tg

I 2 1

II 2 3

III 4 3

IV 3 1

V 2 4

### Seis patrones ternarios, Tg

I 1 2

II 2 1

III 3 3

IV 1 3

V 4 1

VI 5 5

Los diferentes patrones rítmicos empleados en el *nadam naab* / tambor grande /, traducen fielmente la concepción local que opone las sonoridades de lo chico y de lo grande. En todas las piezas de los *montsünd naab* la intervención del *nadam naab* marca el lugar en el que los tocadores de caparazones (si es el caso) y el tocador del tambor chico, deben acomodar sus acentos rítmicos. *En la realización de una pieza cuando inicia la participación del tambor grande los otros músicos, por lo tanto, modifican la forma de las células y las fórmulas, en el aspecto específico de la acentuación.* Para ilustrar este aspecto, tomemos por ejemplo uno de los patrones de alternancias que se encuentra a la base de varias de las piezas ternarias que revisaremos más adelante:

### Ejemplo de patrón de alternancias entre lo chico y lo grande

The diagram illustrates a rhythmic pattern of alternations between 'lo chico' and 'lo grande'. At the top, a sequence of characters 'D D I D D I D D I D D I' is enclosed in a box. Below this, a 'Pulsación' line shows vertical tick marks. The main part of the diagram consists of three musical staves:

- Patrón, Tch:** Shows a sequence of eighth notes. The first six notes are grouped under a bracket labeled '2', and the last three notes are grouped under a bracket labeled '1'. A vertical dashed line separates the two groups.
- Patrón II, Ct:** Shows a sequence of eighth notes. The first six notes are grouped under a bracket labeled '2', and the last three notes are grouped under a bracket labeled '1'. A vertical dashed line separates the two groups.
- Patrón II, Tg:** Shows a sequence of eighth notes. The first six notes are grouped under a bracket labeled '2', and the last three notes are grouped under a bracket labeled '1'. A vertical dashed line separates the two groups.

En este ejemplo se aprecia con toda claridad que los tocadores de caparazón de tortuga (Ct) emplean las fórmulas rítmicas que predominantemente se suceden en la lengüeta grande (derecha), justo cuando interviene el tambor grande (Tg); por su cuenta, en los silencios de éste tambor, correspondientes a las dos primeras pulsaciones del patrón, los tocadores de caparazón emplean una fórmula 2, la cual enteramente se sucede en la lengüeta chica (izquierda). Así, el enunciado referido al inicio de este apartado cobra su pleno sentido: "...la lengüeta derecha [del caparazón] va con el tambor grande, la lengüeta izquierda con el tambor chico".

Por otro lado, desde esta cultura musical *todas las células rítmicas que se emplean en los caparazones de tortuga inician con la percusión de la mano derecha, ya sea en la lengüeta grande (derecha) o en la chica (aguda).* En un primer nivel, en las células rítmicas de las *poj* ya está presente el principio de alternancia, toda vez que la mano derecha percute la lengüeta grave (derecha) y la mano izquierda, por su cuenta, la lengüeta aguda (izquierda). Como veremos, cuando los tocadores de *poj* comienzan a percudir con su mano derecha sobre la lengüeta izquierda (cruzamiento de mano), se introduce entonces el segundo nivel de alternancia. Este segundo nivel, como se ha dicho, lo

marca la entrada del tambor grande. Estos y otros aspectos serán revisados en el apartado sobre el proceso de orquestación. Finalmente, en esta música es clara la tendencia a conjuntar fórmulas cuya combinación genera periodos de cuatro pulsos (binarios o ternarios), pero también suelen intercalarse formulas aisladas y no en par, generándose con ello una periodicidad irregular; en su momento veremos este aspecto en detalle.

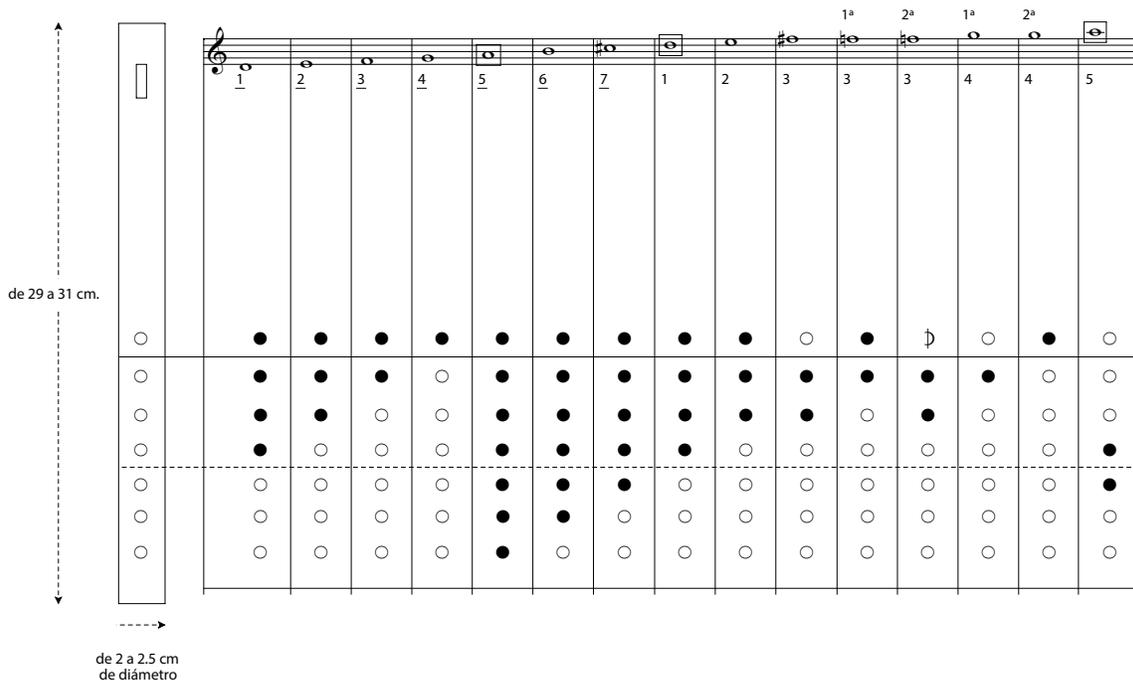
## **Escalas**

Aquí, el objetivo es comprender la configuración formal de los dos tipos de flautas empleadas por éstos músicos, del mismo modo que conocer el tipo de escalas que emplean los flautistas en cada una de las piezas. De acuerdo con Nathalie Fernando (2007 [2005]), por escala podemos entender el sistema de sonidos socialmente puestos a la disposición de un músico, bien que estos sonidos sean empleados o no en las realizaciones de una pieza, por ejemplo. Dicho de otro modo, en cada pieza musical, y en cada realización de esta, un flautista emplea un número determinado de la totalidad de los grados de la escala que se le ofrece socialmente. Independientemente de la selección realizada para cada pieza, veremos que en esta música huave es claramente reconocible una jerarquización de los grados, lo cual equivale a decir que no todos los grados de la escala tienen el mismo valor melódico. En otras palabras, debido a que los enunciados melódicos principalmente se articulan en torno a varios grados, estos últimos pueden considerarse como preponderantes. Veamos por separado los dos tipos de flautas empleadas, no sin antes recordar que en este sistema las nociones de altura absoluta y de temperamento justo no son criterios culturalmente pertinentes. La realización de los grados de las escalas admiten un cierto margen de variabilidad. En este sentido, la representación gráfica de los grados de la escala más bien tiene un carácter operativo. Revisemos primero la flauta grande (ver figura 4).

Como puede advertirse en la figura 4, los grados de la escala están numerados del 1 al 7 y algunos de ellos están enmarcados en un recuadro. El grado 1, representado en un hipotético re, no representa un tónica en sentido estricto, sino un grado preponderante, junto con el 5 (la4) y el 5 (la5). Como veremos en el análisis de cada uno de los ejemplos en lo que se utiliza esta flauta, el grado 1 funciona como una suerte de nota central; es común que desde este grado se lancen los enunciados y que hacia él tienden a resolver.

También se advierte que los grados 3 y 4 pueden producirse con distintas posiciones de las manos. Este hecho es relevante ya que las relaciones interválicas pueden cambiar dependiendo de la posición empleada, además del ataque y de la cantidad de aire empleada a la hora de emitir los sonidos. Si recordamos una vez más que la noción de temperamento justo no es un aspecto culturalmente pertinente, comprenderemos que la escala admita un amplio margen de variabilidad.

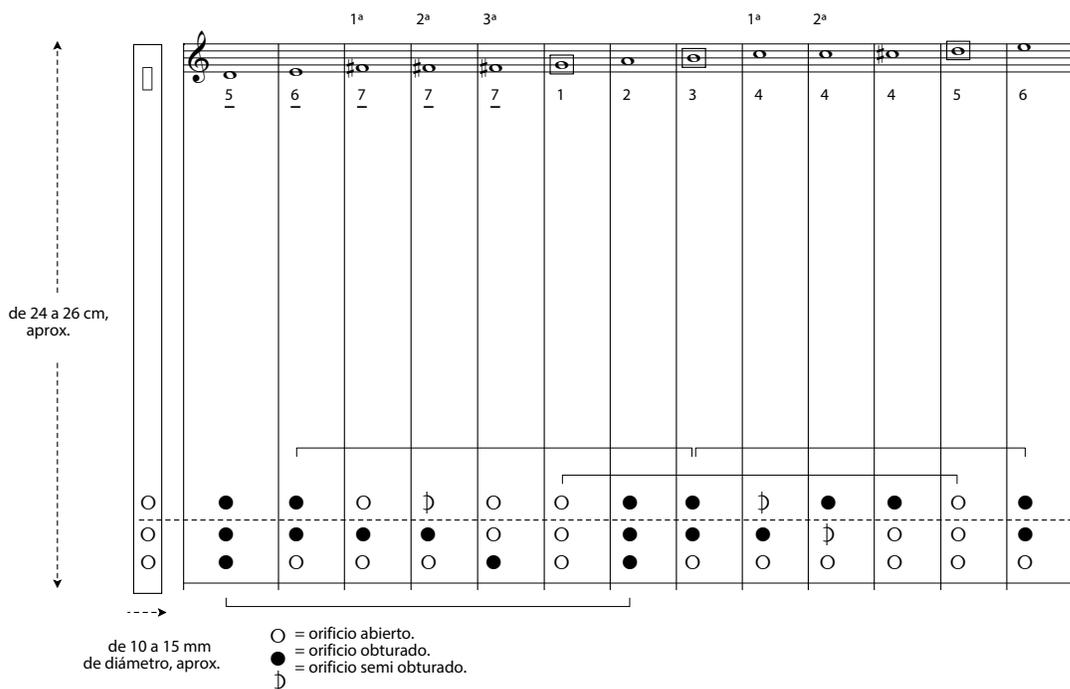
Figura 4  
FLAUTA GRANDE



Salta a la vista que en el uso de la flauta grande hacia la parte de las notas agudas el margen de variabilidad sea más amplio. Así, y dependiendo de la flauta empleada, las relaciones interválicas entre los grados 2-3 y 3-4, oscilan entre las segundas mayores y las segundas menores. Por el contrario, y partiendo del grado 1, hacia las notas graves el sistema de correspondencias interválicas es más estable entre flauta y flauta. Esto equivale a decir que las versiones de las piezas pueden variar dependiendo de la flauta que se emplee y de la manipulación que un flautista haga de ésta. Por ejemplo, en algunas secciones de una pieza el flautista puede emplear más aire en la emisión de las notas, haciendo con ello que el contorno melódico se aproxime más a un temperamento justo; pero en otras secciones de la misma pieza, las “mismas” notas pueden realizarse con una cantidad menor de aire, modificándose de esta manera las relaciones interválicas y el resultado acústico general de un enunciado melódico. Ambas secciones de esta pieza hipotética serían localmente valoradas como equivalentes. Para quien se encuentre aprendiendo a tocar alguna de las flautas lo que realmente importa es la posición de las manos, es decir, la digitación.

Hagamos ahora una caracterización *étic* de la flauta chica y de las notas que se producen con ella. Para facilitar el análisis, las notas producidas con esta flauta pueden clasificarse en tres tipos: 1) notas estables, 2) notas pivote y 3) notas inestables u oscilantes (ver figura 5).

Figura 5  
FLAUTA CHICA



*Notas estables.* Un primer grupo de estas corresponde a las notas producidas a partir de la obturación de todos los orificios o sin obturación alguna: 5, 1, 2, 5. Si la flauta es bien lograda en su construcción, la emisión de estas notas es técnicamente sencilla y no requiere de mayores esfuerzos por parte del flautista. Si la flauta no está bien lograda la emisión del grado 5 es muy complicada y su sonoridad será bastante rugosa. Un segundo grupo de estas notas corresponde a las numeradas como 6, 3 y 6. Como puede advertirse, estas tres notas se producen con la misma posición de la mano, siendo la emisión diferencial de aire lo que permite producirlas.

*Notas pivote.* Estas corresponden a las notas representadas dentro de un recuadro en la figura 5; estas notas son: 1, 3 y 5. Como veremos en su momento la gran mayoría de los enunciados melódicos de las piezas en las que se emplea esta flauta, se hilvanan en torno a estas tres notas.

*Notas inestables u oscilantes.* Estas notas se producen obturando o semi-obturando algún orificio, sobre todo las siguientes: 7 (en las tres posiciones) y 4 (también las tres posiciones). La emisión de estas notas se realiza gracias al ligero movimiento que se hace entre los dedos índice y pulgar. A diferencia de las otras, la emisión de estas es más imprecisa o, en otros términos, en estas notas el flautista puede imprimir una cierta marca personal, toda vez que allí encuentra un pequeño espacio en el que con toda intención puede manipular a su gusto la altura de la nota.

Como puede advertirse la gran mayoría de las notas de la escala se derivan a partir de tres posiciones básicas marcada por la obturación de los orificios. Con la posición 1 (todos lo orificios abiertos) se producen los grados 1 y 5; con la posición 2 (orificio anterior y uno posterior obturados) se obtienen las notas semi-estables (6, 3 y 6); y con la posición 3 (todos los orificios obturados) se producen el grado 5 y 2.

### Estructuras formales

Se ha comentado que las piezas de todos los repertorios tienen un estructura general determinada. Es decir, cada pieza se compone de un número determinado de enunciados melódicos que tienen un acomodamiento particular. Una vez que la pieza se realiza en su totalidad, los músicos no hacen más que repetirla. Es interesante señalar que la repetición digamos de un ciclo general, admite cierto tipo de modificaciones, en general pautadas por cuestiones más bien de carácter situacional.

Solamente a manera ejemplo veamos la estructura formal general de la pieza 7 de este disco (ver partitura 1). Como puede verse en la partitura croquis 1, esta pieza se compone de cinco pequeños enunciados melódicos dos de los cuales en realidad son primas (1a, 1b y 2a, 2b). Sin entrar aquí en detalles que veremos más adelante al analizar pieza por pieza, el rasgo que diferencia a estos enunciados de sus respectivas primas es el empleo de dos notas distintas, marcadas en la partitura con un recuadro.

Figura 6  
EJEMPLO DE ESTRUCTURA FORMAL, PIEZA 9 (PARTITURA TIPO CROQUIS)

The musical score for Figure 6 consists of seven staves. The top five staves (1-5) contain melodic lines for different instruments. The bottom three staves (6-8) are for percussion: Tch (tambor chico), Ct (caparazones de tortuga), and Tg (tambor grande). The score is divided into five sections labeled 1, 2, 1a, 2a, 3, 4, and 5. Section 1 is marked with a tempo of 90-95. Rhythmic patterns are indicated by 'D' and 'd' notes in the percussion staves, with some notes enclosed in boxes. The percussion parts show complex rhythmic patterns, including triplets and syncopated rhythms.

La partitura se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Para el caso de la melodía la indicación de compás solamente se representa en el sistema 1.

Tch = tambor chico  
Ct = caparazones de tortuga  
Tg = Tambor grande

Una vez que la enunciación melódica llega hasta el enunciado 4 (sistema 7), la pieza se repite; dependiendo del flautista, la repetición puede sucederse desde 1a o desde 1b.

Los patrones rítmicos de 1 y 2, se repiten en 1a y 2a; el patrón 3 se repite en los enunciados 4 y 5.

En este ejemplo se puede observar cómo funciona el sistema en relación a las estructuras formales de las piezas. Tratándose de una misma pieza, dos flautistas pueden realizarla de manera diferente; inclusive un mismo flautista puede realizarla de maneras distintas. Dicho de otro modo, los flautistas no solamente tienen una enunciación melódica distinta, en términos de su articulación melódica y propiamente de su estilo, sino que se apropian de manera diferente de la estructura formal general de esta pieza. Esto quiere decir que según el flautista, éste acomoda de manera singular los enunciados. Tal margen de variabilidad no supone dificultad alguna para los otros músicos ya que dicho acomodamiento de los enunciados se realiza sobre la base de una estructura métrico rítmica que no se modifica. Veamos la siguiente tabla comparativa en la que se representan sinópticamente dos realizaciones de la pieza 9, que aquí se ha tomado como ejemplo (ver tabla 2).

Antes de explicar la tabla, recapitulemos: 1) cada pieza se compone de un número determinado de pequeños enunciados melódicos; 2) dichos enunciados tienen una sucesión dada, de modo que su enunciación no es arbitraria; y 3) los enunciados melódicos se realizan sobre la base de una estructura métrico rítmica que en principio no debe modificarse.

Lo que pretende mostrar la tabla es que, a pesar de los principios enumerados, *la estructura general de alguna de las piezas sí puede ser alterada, pero dicha alteración no modifica la singularidad de las piezas*. Como se observa en la tabla, el flautista 2 repite tres veces la estructura formal general hasta que decide terminar la pieza cuando está realizando la cuarta vuelta; en el enunciado 4 de dicha vuelta anuncia a sus compañeros que va a concluir la pieza y que, por lo tanto, vendrá el *registro* de salida, es decir, la sección heterorrítmica en la que la pulsación se pierde.

En relación comparativa con la versión del flautista 1, la del flautista 2 es mucho más simétrica ya que cada una de las vueltas generales fue repetida exactamente igual la una a la otra. Esto no sucede así con el flautista 1 quien, de hecho, realizó de manera distinta cada una de las tres vueltas generales. Que los flautistas decidan hilvanar sus enunciados de una manera o de otra no supone dificultad alguna para los percusionistas ya que, como puede observarse en la partitura 1, los patrones métrico rítmicos empleados en esta pieza también tienen una estructura o un acomodamiento particular que no debe modificarse. Los patrones de los enunciados 1 y 2, son empleados cuando se realiza 1a y 2a (por eso son omitidos en la partitura de la figura 6); en los enunciados 4 y 5, las percusiones emplean el patrón representado debajo de los enunciados 3, de la partitura 1 (razón por la cual también son omitidos en la partitura).

En el siguiente apartado se ahondará en la importancia que en esta cultura musical parece tener la noción de *modelo*, entendido este como un referente mental, ciertamente estructural, que le confiere singularidad a una pieza.

Tabla 2  
DOS VERSIONES DE UNA MISMA PIEZA (CUADRO COMPARATIVO)

		Flautista 1					Flautista 2									
Nº de repetición	Enunciados							Nº de repetición	Enunciados							
	1	2	1a	2a	3	4	5		1	2	1a	2a	3	4	5	
1			X	X				1	X	X						
			X	X	X				X	X			X			
					X	X								X		
						X	X								X	
							X									X
						X										
2			X	X				2			X	X				
			X	X	X						X	X				
					X	X					X	X	X			
			X	X										X	X	
			X	X	X										X	
					X	X								X		
						X	X							X	X	
							X							X	X	
							X							X		
							X							X		
3			X	X				3	X	X						
			X	X	X				X	X			X			
					X	X								X		
						X								X		
	X	X														
	X	X			X											
					X	X								X		
						X								X		
			X	X										X	X	
			X	X	X									X	X	
					X	X								X		
						X	X							X		
						X	X							X		
						X								X		
4			X	X				4	X	X						
			X	X	X				X	X			X			
					X	Salida							X	Salida		

## 4. Del modelo a la realización.

“...nous ne recueillons jamais que des variantes et que, dans l'esprit des chanteurs, vit, d'une vie latente, un archétype idéal, dont ils nous offrent des incarnations éphémères”.

“Il nous importe de retrouver les propriétés essentielles de cet archétype, qui n'en serait pas un, s'il était licite d'en déguiser simultanément tous les éléments. Il est à présumer, par conséquent, que les piliers de sa charpente ne seront pas touchés par l'improvisation, alors qu'elle se donnera libre cours là où elle n'altère aucun des traits qui rendent le modèle abstrait reconnaissable” (C. Brailoiu, 1973 [1949]: 105-106).

### La noción de modelo

Basados en los planteamientos de Simha Arom, quien a su vez retoma algunas ideas enunciadas por C. Brailoiu (1973 [1949]), puede decirse que la gran mayoría de las músicas dichas tradicionales se basa en referentes modelos que se hayan a la base de todas las realizaciones de un objeto musical; un canto, una pieza instrumental determinada, una fórmula rítmica específica, pueden ser citados como ejemplos de objetos musicales. Ahora bien, toda vez que una de las características de la música tradicional es su *variabilidad*, toda realización de una pieza, por ejemplo, no es más que una versión entre muchas otras posibles del mismo valor o equivalentes (Arom, 2007 [1982]: 68).

En este sentido, el modelo de un objeto musical es el referente, el esquema que sostiene cada una de las realizaciones de dicho objeto. En la medida en que este modelo “contiene el ensamble de los trazos pertinentes”, la explicitación de sus componentes permite reconocer, precisamente, “la singularidad del objeto” (Arom, 2007 [1982]: 65). En otros términos, “el modelo es precisamente eso que preserva la identidad de la pieza [o del objeto]” (Arom, 1985: 226-227), de tal modo que “el conjunto de los trazos comunes a todas sus realizaciones [es lo que], permiten identificarlo como tal” (Arom, 1985: 239). En síntesis, “el modelo constituye una representación a la vez global y simplificada del objeto” (Arom, 2007 [1982]: 66).

En el caso de la música que nos ocupa la noción de modelo puede aplicarse en varios sentidos y en distintos niveles. Por un lado, y como se ha visto, todas las piezas tienen

una estructura formal general, una suerte de esquema constituido por un número determinado de enunciados melódicos que le otorgan singularidad a la pieza. Esta estructura formal puede ser comprendida como un referente modelo a partir del cual se desprenden todas las realizaciones de las piezas. Precisamente, el empleo de las partituras croquis tiene como objetivo mostrar la arquitectura de los modelos de cada una de las piezas. Por otro lado, cada pieza tiene patrones métrico-rítmicos específicos que también funcionan como referentes modelos. Aquí no ahondaremos más sobre este aspecto, solamente es preciso señalar que dichos referentes modelos están en el orden de la memoria y que sus realizaciones, o actualizaciones, pasan por los sujetos.

### **Proceso de orquestación**

¿Por qué es interesante el proceso de orquestación en las piezas que hacen los *montsünd naab*? ¿De qué cosa nos habla? ¿De qué da cuenta? Como se anotó en el apartado de los criterios pertinentes, en la realización de las piezas el objetivo es lograr un acoplamiento estricto entre todos los participantes, salvo en lo correspondiente a las intervenciones sonoras de los *caballeros*, que como se ha señalado, se montan sobre las piezas de los *montsünd naab* pero nunca se busca establecer correspondencia estricta alguna. Además, la realización de cada pieza se rige por una serie de principios invariables. Veamos cómo se suceden las cosas.

El flautista hace un registro de entrada y luego lanza los primeros enunciados de la melodía que tiene en mente realizar; el resto de los músicos no necesariamente sabe cuál es la pieza en cuestión. Inmediatamente después de los primeros enunciados se incorpora el tambor chico y si *reconoce* rápidamente la pieza, estandariza sin dificultades una pulsación, sea binaria o ternaria, según corresponda. Si es el caso, al tambor chico le suceden los tocadores de caparazón y lo que realizan son los patrones básicos sin el cruzamiento de mano; con la marcación de los patrones métrico-rítmicos correspondientes a la pieza, los tocadores de *poj* refuerzan el sentido métrico acentuando claramente la pulsación, percutida siempre con su mano derecha; finalmente se incorpora el tambor grande. Esta última incorporación es el todo relevante ya que ella marca con toda claridad el patrón métrico-rítmico correspondiente y el cual se traduce en el tipo de la alternancia entre sonidos grandes y chicos. Por ejemplo, una vez que el tambor grande acomoda sus primeros patrones, inmediatamente después los tocadores de caparazón empiezan a alternar percusiones con su mano derecha y entre las dos lengüetas. Si el tocador de *poj* es experimentado y conoce bien los patrones rítmicos de la pieza puede no esperar a que el tambor grande haga su entrada para empezar a cruzar su mano derecha. Aunque esto suele suceder, por norma general los *montsünd poj* / tocadores de caparazón / suelen esperar la entrada del tambor grande.

Cuando una pieza se ha orquestado bien lo que sucede es que el modelo métrico-rítmico de alternancias y correspondencias entre sonidos grandes y chicos, se estandariza. Cuando esto sucede el flautista incluso puede dejar de tocar por algunos periodos de tiempo, pero la estructura métrico-rítmica se mantiene en marcha. Si esto

sucede el flautista vuelve y retoma el hilo de su enunciación sin dificultad alguna y siempre al inicio de un periodo métrico general, el cual suele comprender dos o cuatro pulsaciones, binarias o ternarias, según sea el caso.

Por el contrario, una pieza que está siendo realizada de manera positiva repentinamente puede tornar en una situación dificultosa. Un emplazamiento erróneo de los golpes del tambor grande, por ejemplo, puede alterar la relación de las correspondencias entre sonidos grandes y chicos, perturbando así al resto de los percusionistas participantes. Cuando esto sucede, los músicos rápidamente buscan remontar estas pequeñas situación de incertidumbre y estandarizando de nuevo el modelo de correspondencias. Otro ejemplo, cuando algún tocador de caparazón se distrae perdiendo el hilo de su articulación rítmica y, por lo tanto, el principio de correspondencias inherente a la pieza en cuestión, lo que suele hacer es volver al patrón básico sin cruzamiento de mano. Apenas recobrado el hilo, en gran parte gracias a la observación de las intervenciones del tambor grande, restablece el patrón de correspondencias y cruza su mano derecha para percutir en la lengüeta izquierda (aguda), en los momentos correspondientes.

Para cerrar una pieza el flautista emite una marca particular. En el caso de las piezas con la flauta grande el flautista emplea una pequeña fórmula melódica, una rápida sucesión de notas que generalmente parten del *la* y siempre concluyen en un *fa* acentuado. En el caso de la flauta chica generalmente se deja tenido el grado 1 o se hace una breve figura ascendente la cual se repite dos veces y luego se deja tenido el grado 1. Como la inercia de la articulación rítmica se impone, es del todo común que los tocadores de tambores o de caparazones empalmen la rítmica propia de la pieza en cuestión con el inicio del registro de salida. Apenas reconocen la señal, los percusionistas se concentran en el cierre de la pieza. Con el registro de salida, la pulsación se pierde, el tempo se hace más lento y el registro cierra con una aceleración de las percusiones hacia la parte final. Por otro lado, en los registros también se hace patente el principio de alternancia entre sonidos grandes y chicos al participar primero el tambor grande, luego el chico y los dos en el cierre final. Por cierto, y en lo que toca al uso de los caparazones de tortuga, los registros son las únicas secciones en las que las dos lengüetas son tocadas al mismo tiempo.

Como puede advertirse la realización de las piezas está pues en el orden de lo situacional. De modo que las piezas que analizaremos en la siguiente parte, en realidad corresponden a una de muchas o por lo menos varias versiones posibles. Como hemos anotado estas versiones pueden comprenderse como la actualización o como una *realización* de los referentes modelos subyacente a cada una de las piezas.

# **Las piezas del disco**

## 5. Piezas para convocar a la asamblea

Para los huaves de la barra las asambleas populares son los espacios de máxima decisión popular. Estas se desarrollan en el seno de secciones, colonias, barrios y comunidades enteras. Entre otros asuntos, en ellas se dirimen los problemas colectivos y se designan a los representantes y a las autoridades del cabildo municipal, siempre regidos por los usos y costumbres locales que en el estado de Oaxaca, tienen reconocimiento constitucional.

Recordemos aquí que el origen histórico de todas las comunidades de los huaves de la barra es la comunidad centro ceremonial de San Mateo del Mar, que además es la cabecera municipal y la sede de las autoridades tradicionales. Hasta la década de los cincuenta del siglo pasado la división administrativa de esta comunidad contaba con dos secciones: la primera y la segunda. Con el paso del tiempo, se creó una tercera que junto con las dos primeras constituyen el núcleo central del poblado de San Mateo.

Las dos piezas que veremos son exclusivamente realizadas para convocar a las asambleas de la comunidad centro de San Mateo. La primera de ellas convoca a la primera y a la segunda sección; la segunda pieza, convoca a la tercera sección. En la tercera parte de este documento ahondaremos un poco en las implicaciones sociales, políticas y económicas que la asamblea popular de San Mateo tiene sobre el resto de las comunidades de la barra. Por el momento subrayemos el profundo sentido de convocación y de congregación que tienen estas dos piezas. En San Mateo del Mar, pertenecer a cualquiera de las secciones es una marca profunda de identidad social, tanto para los varones como para las mujeres, si bien estas no participan en la toma de decisiones públicas. Las convocatorias a la asamblea popular siempre se hacen de madrugada y siguiendo un sentido rotatorio contrario al movimiento de las manecillas del reloj. Antes de revisar las dos piezas propiamente, revisaremos las características generales de los registros de entrada y de salida que las acompañan.

Los *registros*. A vuelo de pájaro podría pensarse que en todas las piezas se utiliza un solo registro, el cual se realiza al inicio y luego se repite al final. Sin embargo, el análisis nos permite corroborar que, como lo mencionan los flautistas más experimentados, existen diferentes tipos de registros y estos son empleados dependiendo de la pieza en cuestión. En las siguientes nueve piezas veremos tres tipos de registros y observaremos que todos comparten un mismo material melódico. En su momento revisaremos cada uno de ellos, por ahora concentrémonos en los registros que se utilizan en las piezas para convocar a la asamblea.

Como se trata de secciones no-medidas, para su transcripción se utilizó la siguiente escala de valores: J = larga; ♪ = breve; y ♪♩ = semi-breves. El primero de estos valores no es muy utilizado en las transcripciones, salvo en los momentos en los que los golpes del tambor grande (Tg) son notablemente acentuados o cuando el flautista no segmenta

una nota tendida con su soplo. A propósito de la segmentación de las notas tenidas, esta es una característica de todos los flautistas y, en general, de esta música huave. Esta es la razón por la cual en las transcripciones de los registros las notas tenidas se han representado como una sucesión continua de notas breves. Por otro lado, sobre la línea de las percusiones se indican las intervenciones del tabor chico (Tch) y debajo de la misma las del tambor grande (Tg). Para facilitar la comparación, los registros de entrada y de salida de las piezas 1 y 2 se presentan conjuntamente; las transcripciones se leen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo (ver transcripciones 1).

### Registro de entrada pieza 1

### Registro de salida pieza 1

### Registro de entrada pieza 2

### Registro de salida pieza 2

Primero, en las piezas para convocar a la asamblea nunca se utilizan los caparazones de tortuga, hecho que atenúa el efecto heterorrítmico. Como se observa en las transcripciones, melódicamente los registros se construyen a partir de pequeñas fórmulas y secciones en las que predomina una nota tenida (sol, re, do o do# y si). Para facilitar el análisis, en las partituras de los registros el material melódico se presenta en bloques, cada uno de los cuales se determinó justamente en función de la nota tenida. Como se observa los enunciados tipo 5 no fueron dispuestos debajo del enunciado 2, quienes también tienen a la nota re como predominante; los enunciados 5 fueron ubicados en el extremo derecho de las partituras, solamente para subrayar que ese es el enunciado conclusivo de todos los registros que se hacen con la flauta chica.

Como se observa, los registros de entada de las piezas para convocar a la asamblea son los mismos; por su cuenta, el registro de salida de la pieza es más corto, pero involucra el mismo material melódico que los anteriores. En los tres, las intervenciones de las percusiones tienen el mismo orden.

Por otro lado, como salta a la vista el registro de salida de la pieza 2 es diferentes en relación a los tres primeros. En estos últimos las percusiones siempre son alternadas, pero en el registro de salida de la pieza 2 ambas intervienen simultáneamente en el enunciado 5. No es casual que el registro de salida de la pieza 2 tenga características formales distintas a los tres primeros. El registro de salida de la pieza 2 es más extenso y antes de concluir involucra la participación alternada de los tambores. El tambor grande interviene desde el inicio y en la parte intermedia (enunciado 3, sistema 2) cierra temporalmente su intervención para ceder el turno al tambor chico (a partir del enunciado 2, sistema 3). El tambor grande reaparece al final, en la aceleración del enunciado 5 y en donde las intervenciones de los dos tambores se empalman produciendo el efecto herterorrítmico. Este tipo de registros se utilizan para indicar que un grupo de piezas concebidas como un repertorio (piezas para convocar a la asamblea, en este caso), ha sido realizado en su totalidad; por así decirlo, es el registro para indicar cierre, se ha terminado, se concluyó.

Finalmente, si bien los registros varían en cada realización, es posible determinar las siguientes regularidades: 1) cada registro presenta un acomodamiento o una sucesión determinada de los enunciados componentes; 2) el orden de intervención de las fuentes sonoras no varía; 3) las aceleraciones de todas las fuentes siempre se realizan en posiciones determinadas. Como veremos, esto también cuenta para los registros de todas las piezas en las que se emplee la flauta chica.

Veamos ahora propiamente las dos piezas para convocar a la asamblea.

## Pieza 1

$\text{♩} = 90$

1 2 2a 3 4 5 5a 6 7

1 2 3 4 5 6 7

Tch  $\text{♩} = 90$  DIDDDIDI DIDDDIDI

Tg  $\text{♩} = 90$

Tch  $\text{♩} = 90$

Tg  $\text{♩} = 90$

### Notas:

1. La partitura se lee de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.
2. Una vez que el flautista llega hasta el enunciado 5a (en el sistema 5 o en el 7) repite desde el enunciado 1.
3. El patrón rítmico representado debajo del enunciado 1 se repite en los enunciados 2, 5a, 6 y 7.
4. La rítmica del tambor chico (Tch) tienen un patrón de alternancias entre manos que se repite todo el tiempo. Este patrón corresponde al representado en el enunciado 2: DIDD + DIDI.
5. Atendiendo a las realizaciones del tambor grande (Tg), el tocador del Tch siempre acentuará los golpes que coincidan con las intervenciones del primero (Tg); estos golpes del tocador de Tch siempre coinciden con los golpes que realiza con su mano derecha.

Recordemos que en este pequeño repertorio nunca se emplean los caparzones de tortuga, solamente se utilizan los dos tambores y la flauta chica.

*Enunciados melódicos.* La pieza se compone de 7 pequeños enunciados, dos de los cuales tienen su prima (2 y 5). La enunciación de la gran mayoría de ellos es *contramétrica*, toda vez que se lanzan antes del inicio del periodo de cuatro pulsos binarios; tal es el caso de los enunciados 1 (en su segunda repetición), 2, 2a, 3, 4 (en su primera realización), 5, 5a y 7. La literatura etnomusicológica le debe a Kolinski los términos de *cométrico* y *contramétrico* (1973: 499-500); estos conceptos refieren al siguiente fenómeno: el desplazamiento regular o irregular de algunos acentos puede crear un patrón *contramétrico*, pero siempre dentro de un marco *cométrico* (1973: 499). De tal modo que parte del análisis consiste en determinar, en cada caso, si hay cambios métricos o, por el contrario, lo que se presentan son configuraciones *contramétricas* dentro de un sistema *cométrico* determinado (1973: 500-501).

Volvamos a la pieza; en el enunciado 1 se parte del grado 3 (si) y por grados conjuntos se progresa al grado 6 (mi), que es el más agudo que se produce con esta flauta. Para los flautistas la emisión de este grado suele ser complicada ya que se requiere de un ataque en cierto modo rápido, así como de una fuerte insuflación de aire; probablemente por ello este grado casi siempre es empleado en emisiones cortas y muchas de las veces como nota de paso o bordado, antes o después del grado 5 (re). En la construcción de los enunciados melódicos este último grado suele funcionar como un grado pivote, como se observa en el enunciado 2 en donde el grado 6 (mi) y el 4# (do#), bordan al 5 (re). Por su cuenta, el enunciado 2a es una suerte de progresión descendente que resuelve al grado 1 (sol) y que en realidad se engarza con el enunciado siguiente, el 3; en este último destaca una relación interválica que es muy recurrente en la construcción de los enunciados melódicos de todas las piezas en las que se emplea esta flauta: la quinta justa (5J) que se establece entre 1 (sol) y 5 (re). En el resto de los enunciados se aprecia con claridad hasta qué punto la melodía parece tener como trasfondo la relación 1 – 3 – 5 (sol – si – re), descendente o ascendentemente, en la construcción de la línea melódica. En el enunciado 6 destaca el dibujo por grados conjuntos y, en todos, la preponderancia del grado 1 (sol), como una suerte de nota central.

*Patrones rítmicos.* El tambor chico (Tch) tiene un patrón de alternancias entre manos que se mantiene todo el tiempo. En la partitura, este patrón es representado en el enunciado 1 y de la siguiente forma: DIDD + DIDI, para cada una de las dos fórmulas del patrón. Las partes en blanco indican que este patrón se repite de la misma forma; por el contrario, en las partes en las que se representa de nuevo, se hace para denotar que el tocador de este tambor acentúa los golpes que coincidan con las intervenciones del tocador del tambor grande, pero el patrón de alternancias entre manos se mantiene. Veamos en detalle este patrón:



*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* Como es habitual, la estructura general de esta pieza puede modificarse un poco. En este caso el melodista puede llegar al sol de la segunda repetición del enunciado 5a (sistema 5) y de allí retomar desde el inicio; o, por el contrario, hacer tres veces el enunciado 5a y luego volver al inicio y repetir el ciclo, tal y como se representa en esta partitura croquis. Los patrones rítmicos de las percusiones no varían.

A esta pieza suelen ponerle fin, como en la versión del disco, prolongando el último sol del enunciado 5. Después de esta prolongación viene el registro de salida.

## Pieza 2

$\text{♩} = 90$

1                      1a                      2                      3                      4                      5

1 2

Tch

Tg

DID DDIDI DID DDIDI

### Notas:

1. Como en la pieza anterior, los espacios en blanco correspondientes a las secciones de la percusión, indican que los patrones se repiten igual; es decir, el patrón representado bajo el enunciado melódico 1, se repite en 1a, 2, y 3; en los enunciados restantes se emplean otros patrones.
2. El patrón de correspondencias entre manos del Tch (DIDD+DIDI), se mantiene en todos los patrones.

*Enunciados melódicos.* Los enunciados que componen la pieza son seis, uno de los cuales es prima (1a). Tres de ellos se lanzan a contratiempo: 1 (después de la primera vuelta general), 2 y 3. En el enunciado 1 vemos una vez más la preponderancia de los grados 1, 3 y 5 (sol, si, re), sobre todo después de la primera vuelta general, cuando el enunciado se lanza desde el grado 1 (sol). El grado 3 (si) de los enunciados 1 y 1a, es una nota de paso y en cierto modo parece que es accidental, motivo por el cual se ha representado entre paréntesis en la partitura croquis. Si tomamos en cuenta la estructura de la flauta chica, para pasar del grado 2 (la) al 4# (do#), el grado 3 se emite accidentalmente. Como se advierte, la única diferencia neta entre 1 y 1a es el grado con el que se cierra el enunciado: 3 (si) para 1; 5 (re) para 1a.

En el enunciado 2, nuevamente el grado 6 (mi) pivotea en torno al grado 5 (re), del cual se desciende al 3 (si), de este al 1 (sol) y casi enteramente por grados conjuntos, salvo el salto de tercera mayor (3M) que se establece entre el 3 (si) y el 1 (sol). Por su cuenta, el enunciado 3 parte de la relación 1 – 5 (sol – re) y luego desciende al 1 (sol), empleando bordados en los que se recurre a una nota oscilante, 4# (do#), y a un grado estable, el 2 (la).

Finalmente, en los enunciados 4 y 5 es del todo evidente la preponderancia de los grados 1 y 5, así como de la relación interválica que se establece entre ambos. En la primera parte del enunciado 4 el recurso empleado es un bordado que, al igual que el enunciado 3, utiliza el grado oscilante 7# (fa#) y una nota estable, el grado 2 (la). La segunda parte del enunciado 4, y la totalidad del 5, se construyen a partir de la relación 1 – 5 (sol - re).

*Patrones rítmicos.* Al igual que en la pieza anterior, en esta el patrón rítmico del tambor chico (Tch) se realiza desde el mismo modelo de alternancias entre las manos (DIDD + DIDID). Además, aplica la misma lógica: el tocador de este tambor debe acentuar los golpes que coincidan con los golpes del tambor grande (Tg), específicamente con aquellos que son acentuados. Ahondemos un poco en este último aspecto. En la partitura croquis y en la representación gráfica de los patrones del tambor grande, no todas sus intervenciones son acentuadas, como de hecho sucede en la realidad acústica; sin embargo, en el caso del tambor chico las intervenciones que coinciden con cualquier golpe del tambor grande son ligeramente acentuadas, pero sobre todo se acentúan las intervención que, a su vez, coinciden con las acentuaciones del tambor grande.

El patrón métrico-rítmico de esta pieza es igual que el de la primera: un periodo de cuatro pulsaciones a subdivisión binaria. Como puede observarse, el tambor grande emplea tres patrones rítmicos, dos de los cuales fueron censados en la pieza anterior como I y IV; el nuevo patrón es entonces el que se realiza en el enunciado 4, el cual censaremos como patrón V. Aquí los patrones empleados en la segunda pieza para convocar a la asamblea:

### Tres patrones rítmicos binarios, Tg

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">             D I D D D I D I D I D D D D I           </div>
<b>Pulsación</b>	
<b>I</b>	
<b>IV</b>	
<b>V</b>	

*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* Como podemos observar los componentes melódicos de esta pieza son menos, en relación comparativa con la pieza anterior o con piezas que veremos posteriormente. *Es probable que la variabilidad que un flautista manifiesta en la realización de las piezas y en relación a su estructura general, tenga que ver con el número de componentes y de giros o vueltas propios de la pieza.* Es decir, las piezas en las que se reconoce mayor variabilidad son aquellas cuya estructura general es más elaborada y se componen de un número más elevado de enunciados melódicos. Dicho de otra manera, un flautista debe memorizar tanto la estructura general de una pieza como los enunciados melódicos que la componen. Por distintos aspectos de carácter situacional es común que los flautistas pierdan el curso de su enunciación y, como consecuencia de ello, modifiquen la estructura general de una pieza determinada.

Constricciones situacionales. En la versión del disco el tocador del tambor grande comete una falta al colocar uno de los golpes, digamos, fuera de lugar; el percusionista se percata de ello y enmienda rápido la falta concentrándose más en su articulación. Como hemos señalado, una falta de quien toca el tambor grande puede alterar los patrones métrico-rítmicos correspondientes a cada pieza y, en algunas piezas cuyos giros y cambios métrico-rítmicos son más elaborados, incluso puede poner en riesgo toda la orquestación y la realización misma de la pieza.

## 6. Piezas para diversas festividades y eventos

En el grupo de piezas que revisaremos en este apartado podemos escuchar los caparazones de tortuga percutidos con cuernos de venado, los gritos, los silbos y el sonido metálico de la batería de cencerros (*skil* o *rek*). En esta muestra se agrupan distintos tipos de piezas que es conveniente ubicar, sobre todo a partir de su función social, aspecto éste último que ha dado pie a confusiones en varios de los documentos fonográficos que revisamos en la introducción.

¿Cómo son clasificados localmente los repertorios? ¿En función de qué criterios? Los supuestos nombres de las piezas que han sido proporcionados por los músicos en los distintos documentos sonoros, suelen ser contradictorios. Este hecho delata que las piezas no necesariamente tienen un nombre, como suele suceder en otras tradiciones musicales. La gran mayoría de las piezas no tienen un nombre fijo, más bien son referidas a partir de la función que desempeñan. Así, en este apartado se compilan tres tipos de piezas: 1) piezas que marcan un momento específico de un proceso ritual; 2) piezas que señalan, indican o están destinadas a uno de los personajes rituales de la fiesta del Corpus Christie; y 3) piezas para cofradías, que en cierto modo tienen un carácter más festivo o lúdico y no propiamente ceremonial.

Hasta cierto punto los tres tipos de piezas suelen mezclarse en un evento ceremonial. Sería más preciso decir que un evento ceremonial se compone de momentos distintos y que cada tipo de piezas es utilizado en función de ello. Por ejemplo, la movilización de las autoridades tradicionales de un punto específico a otro no se realizaría nunca con otra pieza que no sea aquella socialmente reconocida como la pieza para movilizar a las autoridades. Por el contrario, el desarrollo de las fiestas religiosas en las que participa esta música también tiene momentos de regocijo, momentos en los que suele emplearse un repertorio variado, compuesto por piezas que no indican ni un momento ritual importante, ni están destinadas a personaje ritual alguno. Como veremos en su momento, un flautista puede variar sus repertorios tanto como le sea posible y tanto como desee hacerlo.

Musicalmente, y desde una perspectiva métrico-rítmica completamente *étic*, las piezas compiladas en este apartado, y en general en esta música huave, pueden clasificarse en: 1) piezas a subdivisión ternaria; 2) piezas a subdivisión binaria; 3) piezas en las que se presenta una *sesquiáltera* a la horizontal; y 4) piezas que parecen estar emparentadas con las formas *aksak*. En este apartado veremos piezas de los primeros tres tipos.

En relación a las piezas de este apartado, la primera de ellas fue grabada por primer a vez en 1974 por Arturo Warman, pero en la grabación no se distingue con claridad la línea melódica. Warman ubicó bien la pieza al titularla como *son para salir por las velas*. Esta pieza efectivamente se utiliza para movilizar a las autoridades tradicionales rumbo a la facturación ritual de las velas que habrán de ser empleadas durante una celebración. Esta es una de las piezas que marca un momento específico (la movilización de las

autoridades tradicionales hacia la casa del mayordomo o celebrante) y todo este pequeño evento está investido de tremenda ceremoniosidad. Esta pieza corresponde a la pieza 3 del disco que acompaña al documento.

La pieza 4, que analizaremos en este apartado, no figura en ningún fonograma precedente. Esta pieza se utiliza para iniciar la facturación de las velas. En este sentido, es otra de las piezas que marca un momento específico (el inicio de la facturación ritual de las velas que habrán de utilizarse en una celebración religiosa en honor a los santos).

Una versión de la pieza 5 fue publicada por Warman en 1974, dentro de la pista 1, la cual incluye 5 piezas, todas empleadas para en la fiesta del Corpues Christie (la pieza de este documento corresponde, a su vez, a la pieza 5 de la pista 1 del fonograma de Warman). En 1974 toda la pista 1 fue titulada por Warman como *danza del pez espada* y no se grabaron gritos, silbos ni cencerros. En la reedición del 2002 García y Millán la titulan *mi son wajtat* (el son del pez espada). Esta pieza señala o indica a uno de los personajes rituales, hasta cierto punto secundarios, de la fiesta del Corpus: el *wajtat* / el pez sierra /.

En lo que toca a la pieza 6, esta no se ha publicado nunca; no corresponde a las piezas del Corpus; más bien parece corresponder a una pieza de cofradías ya que, en cierto modo, tiene un carácter más festivo. Lo mismo sucede con la pieza 7, no se ha grabado ni publicado y también parece más una pieza de cofradías.

La pieza 8 fue publicada por Warman en 1972 y luego re-publicada en 1974. En 1972 como una pieza aislada y bajo el nombre del *son del pez espada*; en 1974 como parte del repertorio de cinco piezas que como se anotó anteriormente le llamó *danza del pez espada*. En 1974 corresponde a la pieza 2 de la pista 1. La pieza 8 es una pieza del Corpus y corresponde al repertorio destinado a los personajes que intervienen, como veremos posteriormente, en uno de los gestos sonoro rituales más destacados dentro de la celebración de la fiesta del Corpus Christie: las *reverencias*. Uno de tales personajes es el *waj tat* / pez sierra /. Por lo tanto, esta pieza señala o indica a uno de los personajes del Corpus. También fue grabada en 1984 (CENIDIM), bajo el nombre de *segundo son del pez espada* y en el 2005 bajo el nombre de *la señorita*; en todas las versiones se grabó sin gritos, silbos ni cencerros.

Por último, la pieza 9 fue grabada en 1995 en el Instituto Nacional Indigenista, sin silbos, gritos, ni cencerros. Corresponde a la pista 5 del casete, registrado como *son de las señoritas*. Esta pieza señala o indica a uno de los personajes del Corpus, a las esposas de los *caballeros*, es decir, a las *señoritas*.

Los registros. Antes de revisar cada una de las siete piezas de este apartado, analicemos primero los registros de entrada y de salida que les acompañan. Las piezas 3 y 4 comparten el mismo registro de entrada y de salida. Este hecho no es fortuito, como se anotó estas dos piezas tienen una gran relevancia social, sobre todo para aquellos que se hayan muy apegados a la práctica del catolicismo consuetudinario y al sistema normativo que se desprende de la práctica de éste. Estas piezas marcan dos momentos

muy precisos de un proceso ritual: la movilización de las autoridades y el inicio de la realización de las velas. Este registro se emplea pues para indicar que estas piezas son diferentes al resto y, en cierto modo, son jerárquicamente predominantes; este registro se emplea para lo más *natang* / lo grande, lo mayor /; para lo más importante.

### Registro de entrada piezas 3 y 4

### Registro de salida piezas 3 y 4

Como podemos observar ambos registros son casi iguales. Sin embargo salvo el registro de entrada inicia desde el enunciado 4, con un si como nota tenida, e involucra un grado 6 (mi) en el enunciado 3. Al igual que los registros de las dos piezas para convocar a la asamblea, los registros para las piezas 3 y 4, melódicamente se construyen en torno a la relación 1 – 3 – 5 (sol – si – re), predominantemente.

Por otro lado, como ya se habrá advertido estos registros son casi los mismos que el registro de salida de la pieza 2. Ahora bien, las piezas 3 y 4 se tocan en diferentes temporadas del año y dependiendo de la temporada del año e incluso de los gustos de un mayordomo celebrante, los caparazones de tortuga pueden ser empleados o no. Los registros que presentamos en el disco incluyen los caparazones y la presencia de estos hace mucho más presente el efecto heterorrítmico del que ya hemos hecho mención.

Basado en las grabaciones de A. Warman (1974 y 1976), A. Chamorro fue el primero en advertir que estas secciones, los registros, eran efectivamente heterorrítmicas (1984: 113). Pero, ¿de qué tipo de heterorritmia se trata y cómo se produce? El efecto es mucho más patente en lo que concierne a la intervención de las percusiones, sobre todo en las piezas en las que intervienen los caparazones de tortuga (Ct). Como observamos en las transcripciones las intervenciones de los tocadores de Ct suelen desfasarse en relación a las intervenciones sea del tambor grande o del tambor chico. Es muy probable que en estas secciones la ausencia de una pulsación isócrona y de un periodo de tiempo de extensión regular, sea precisamente lo que produce la heterorritmia. Como se dijo páginas atrás, esta heterorritmia es involuntaria, toda vez que los desfasamientos no son un efecto abiertamente buscado por los músicos.

Analícemos ahora las piezas 3 y 4, no sin antes recordar, una vez más, que los gritos, los silbos y el sonido de los cencerros no fueron representados en las transcripciones. Estas expresiones sonoras se encabalgan sobre las piezas de los *montsünd naab*, pero nunca se busca un acoplamiento estricto entre los dos grupos participantes: las intervenciones de los *caballeros* (gritos, silbos y cencerros) y las piezas de los *montsünd naab*.

# Pieza 3

♩. = 110-120

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

1

2

Tch

Ct

Tg

Notas:

1. El patrón rítmico representado debajo del enunciado 1, se repite en los enunciados 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 y 11.

Como se advierte, el número de componentes melódicos y métrico-rítmicos de esta pieza es mayor, en relación a las piezas que hasta aquí hemos revisado. En esta pieza la segmentación de los enunciados melódicos es complicada ya que varios de ellos comparten con otros parte del material melódico que los constituye. Por otro lado, algunos enunciados admiten una segmentación interna marcada por los silencios, tal es el caso de 3, 4, 5, 10 y 11. Debido a sus propias características, en la segmentación de esta pieza me he guiado más por el criterio de alternancia entre sonidos chicos y grades, así como por el periodo de tiempo dentro del cual suele inscribirse dicha alternancia. Recordemos que *desde las representaciones locales hay una tendencia a alternar o combinar de manera regular un registro acústico concebido como chico, con otro concebido como grande. Esta concepción tiene su aplicación más evidente en los patrones métrico-rítmicos de las percusiones.*

Esta pieza, por ejemplo, se realiza sobre la base de un patrón de cuatro pulsos a subdivisión ternaria; dentro de este periodo de tiempo los eventos rítmicos de los dos primeros pulsos se desarrollan más en el orden de lo chico, mientras que, por el contrario, en los dos pulsos restantes los eventos se desarrollan en el orden de lo grande. Por esta razón en la transcripción las barras largas indican el periodo (que alterna sonidos grandes y chicos) y las barras cortas una acentuación regular que bien puede indicarse con una marcación de compás de 6/8. En la parte correspondiente a los patrones métrico-rítmicos volveré a este aspecto con más detalle.

*Enunciados melódicos.* El intervalo de sexta (6M) con el que se lanza el enunciado 1 es poco empleado en las melodías huaves que hacen estos músicos. Como se anotó, el grado 6 (mi) es la cima del *ambitus* y su emisión requiere de una fuerte insuflación de aire y de un ataque rápido; por *ambitus* se entiende la extensión de una entidad musical, de la nota más grave a la más aguda (Arom, 2007a: 405). Tal vez sea por ello que dicho grado 6 siempre es notablemente acentuado y nunca aparece como una nota tenida. Como se observa, en el enunciado 1 el grado 6 inmediatamente es seguido de un 5 (re), del cual se resuelve a un 3 (si).

Cabe destacar un aspecto rítmico y estilístico típico de la enunciación melódica de los flautistas huaves, en la segunda parte del enunciado 1 es claramente reconocible una relación rítmica de 2 contra 3. Esta relación se establece entre la articulación rítmica de la melodía (que agrupa unidades binarias) y las realizaciones rítmicas de los *montsünd poj* y el tocador del tambor chico (quienes fraccionan la pulsación en todas sus unidades minimales, es decir, en tres). Este es un rasgo estilístico de la música huave que veremos aparecer en otras piezas.

Por su cuenta, el enunciado 2 se construye a partir de la estructura de fondo que ya comentamos en las piezas del repertorio anteriormente revisado: la relación 1 – 3 – 5 (sol – si – re). El enunciado 3 en cierto sentido puede segmentarse en dos partes, la primera de las cuales es un movimiento ascendente de un 2 (la) a un 3 (si) y la segunda es la recurrida relación 1 – 5 (sol – re); en esta segunda parte la ligadura del grado 1 y la acentuación del 5, hacen que éste enunciado se claramente contramétrico.

La articulación rítmica de la primera parte del enunciado 4 es binaria, de tal modo que se establece una relación rítmica de 2 contra 3, de la misma forma en que sucede en el enunciado 1. Las segundas partes de los enunciados 4 y 3 bien podrían ser equivalentes, aunque en 4 casi siempre dicha parte es fraccionada rítmicamente y no ligada como suele suceder en la segunda parte de 3.

En lo que toca al enunciado 5, este se construye enteramente entorno al grado 3 (si); aquí el grado 4 (do) aparece entre paréntesis justo porque es una nota oscilante, que en cada una de las realizaciones del enunciado puede variar entre un do o un do#.

El enunciado 6 es singular ya que se emplea una interválica que supone ciertas dificultades técnicas en la ejecución de la flauta chica. La emisión del grado 5 (re) es relativamente sencilla para los músicos, la dificultad se encuentra al pasar del grado 2 (la) al 6 (mi), ya que ambas notas se producen con la misma digitación y el pasaje implica una inflexión rápida que no siempre consiguen todos los flautistas. Los únicos recursos con los que cuenta el flautista para que su articulación sea clara, son el manejo de la cantidad de aire empleada y la intensidad del ataque. La segunda parte del enunciado 6, una vez más, corresponde a una relación interválica muy recurrente: la quinta justa (5J) aquí establecida en la relación 6 – 3 (mi – si).

Si bien en el enunciado 7 se emplea un grado 6 (mi) y un grado 4 (do), el trasfondo del enunciado es la relación 1 – 3 – 5 (sol – si – re). Los grados 6 y 4 pivotean en torno a los grados preponderantes o son empleados como notas de paso hacia ellos. En la primera parte del enunciado 8 se emplea la poco recurrente relación interválica que se establece entre 5 (re) y 2 (la), apenas con un grado 3 (si) bordado. La segunda parte de este enunciado también se construye con un bordado sobre el grado 1 (sol), empleando una nota inestable y un grado 5 (re) al final. Este último grado constituye la parte más baja del *ambitus* y su emisión técnicamente también suele ser complicada. Una emisión precisa de este grado depende de las habilidades del flautista, pero también de la configuración formal de la misma flauta, de modo que, si se recuerda lo dicho en apartados precedentes en torno a la facturación de las flautas, *parte de las habilidades de un buen flautista precisamente tienen que ver con los conocimientos y las habilidades que tenga para modificar la configuración de sus flautas y, por lo tanto, ayudarse en la emisión precisa de los grados complicados.*

El enunciado 9 una vez más se construye sobre la relación 1 – 3 – 5 (sol – si – re), aquí claramente empleada como un arpeggio ascendente y en donde el grado 2 (la), es una nota de paso. Por otro lado, es interesante observar que el enunciado 10 en realidad es una combinación de la segunda parte del 8 y la primera del 9. Finalmente, el enunciado 11 parte de un grado 3 (si), desciende a un 2 (la) y llega a un grado 4 (do), el cual puede ser comprendido como un grado oscilante, razón por la cual es representado entre paréntesis en la transcripción.

Recordemos que los grados oscilantes tienen un margen mucho más amplio de variabilidad ya que su realización depende de la semi obturación del orificio posterior o

trasero de la flauta. En este aspecto técnico del uso del instrumento los flautistas encuentran un pequeño espacio en el cual pueden expresar su estilo personal, al mismo tiempo que le confieren una característica estilística a ésta música huave, en general. *Los grados nominados como oscilantes o inestables permiten realizar distancias interválicas más pequeñas al medio tono.*

Por otro lado, esta pieza es particularmente interesante por la manera en cómo se hilvana el enunciado melódico 11 con la segunda parte del 2. Como se observa en el sistema 2 de la transcripción, el enunciado 2 solamente se repite a partir de la segunda parte y luego el 3 y el 4 se realizan, digamos, completos. Como veremos, esto tiene implicaciones relevantes en relación a la métrica y específicamente a la modificación de la extensión del periodo. Por el momento solamente digamos que una vez que el flautista llega a la repetición del enunciado 4 (sistema 2), éste puede repetir a partir del enunciado 5 o, por el contrario, volver al inicio e iniciar una vuelta general.

*Patrones rítmicos.* En esta pieza se utilizan dos patrones rítmicos, ambos con una extensión regular de cuatro pulsos a subdivisión ternaria. El primero de ellos es un patrón ternario muy recurrente que en el caso de los caparazones de tortuga (Ct) corresponde al patrón ternario II y, en el caso del tambor grande (Tg), también al patrón II. Este patrón se emplea en los enunciados 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 y 11. Como se comentó se haya a la base de varias de la piezas que revisaremos aquí y, en general, de muchas de las piezas que hacen estos músicos. Aquí el patrón:

**Patrón ternario recurrente II**

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

<b>Pulsación</b>	
<b>Patrón, Tch</b>	
<b>Patrón II, Ct</b>	
<b>Patrón II, Tg</b>	

Como se comentó, la configuración formal de este patrón refleja con claridad la manera local de concebir y organizar el material sonoro musical; de aquí se desprende una alternancia regular entre dos ordenes de sonidos al mismo tiempo concebidos como opuestos y complementarios: lo grande y lo chico. Para el uso del caparazón de tortuga lo

chico se traduce en las percusiones sobre la lengüeta izquierda (aguda), mientras que lo grande en las percusiones sobre la lengüeta derecha (grave). Dicho de otro modo, los tocadores de *poj* materializan los dos primeros pulsos del periodo en la lengüeta izquierda (formula rítmica censada como 2) y los otros dos en la derecha (fórmula 1).

En el patrón que estamos revisando el tambor chico percute de manera constante y, al igual que los caparazones, materializa la pulsación y acentúa los golpes que coinciden con las intervenciones del tambor grande. Como se observa, *para los caparazones y el tambor chico el modelo de alternancias entre las manos es el mismo (DDI + DDI)*.

Para el tambor grande lo chico se traduce en los silencios iniciales que comprenden los dos primeros pulsos del patrón, mientras que lo grande se refleja propiamente en su intervención durante los dos pulsos restantes.

En los enunciados 2 y 6 de la pieza, por el contrario, se emplea un patrón en el que tocadores de caparazón y tocador de tambor grande, emplean su respectivo patrón III y se genera una relación de dos contra tres, o una *sesquiáltera vertical* interesante. Veamos:

**Patrón ternario recurrente III**

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

**Pulsación**

**Patrón, Tch**

**Patrón III, Ct**

**Patrón III, Tg**

Como se observa, mientras la articulación rítmica del tambor chico y los caparazones es ternaria, la del tambor grande es binaria y bien pudo haberse cifrado con un 3/4. Sin embargo, los emplazamientos rítmicos del tambor grande se realizan teniendo como referente métrico a la pulsación. En otros términos, el referente métrico local desde el que se realiza la rítmica es una pulsación isócrona tomada como unidad de medida, que en el caso de esta pieza es ternaria. Para ver algunos ejemplos de *sesquiáltera vertical*, o también llamada *birritmia simultánea*, en otras tradiciones musicales de México, ver A. Chamorro

(1984: 111, 1995: 426 y 1997: 256, 259, 265 y 269). Volvamos al análisis de la pieza de los huaves.

Por otro lado, en este patrón subyace la misma lógica: *las acentuaciones de los tocadores de caparazón y del tocador del tabor chico deben coincidir con las intervenciones del tambor grande; en ello radica la idea misma del acoplamiento estricto y de una orquestación lograda.* Aquí, como en el patrón anterior, hay una correspondencia estricta entre el patrón III empleado por las *poj* y el patrón también III del tambor grande, el cual se construye con la repetición de dos fórmulas tipo 3. Adelante veremos que esto no siempre es así y que los caparazones pueden emplear el patrón III, mientras que el tambor grande puede hacer una combinación de fórmulas del tipo 4 y 1. Recordemos pues que hay ciertas fórmulas de los caparazones y del tambor grande que recurrentemente son asociadas entre sí (dos fórmulas 3 con dos fórmulas 3, como en la imagen anterior); pero también suelen asociarse fórmulas distintas (dos fórmulas 3 en el caparazón, contra una fórmula 4 y otra 1, en el tambor grande, por ejemplo).

Finalmente, el tambor grande (Tg) únicamente emplea dos patrones rítmicos, los cuales conviene representar en una sola imagen para facilitar su consulta conforme avancemos en el análisis de las otras piezas cuya pulsación sea ternaria; recordemos que con números romanos se indica el tipo de patrón y con arábigos las fórmulas a partir de las cuales se construyen:

**Patrones ternarios I y III, Tg**

Observemos que el primer golpe del tambor grande en el patrón III, no coincide con la intervención de la mano derecha en el caso de los otros músicos (tambor chico y caparazones); es por ello que en sus respectivos patrones aquellos músicos no acentúan esta intervención del tambor grande.

Por otro lado, en esta música huave es común encontrar piezas cuya periodicidad es irregular. Dicha irregularidad refiere a la extensión del periodo de tiempo dentro del cual se suceden los eventos rítmicos y sobre la base de los cuales se hace la enunciación melódica. Esta irregularidad se produce acortando el periodo, o en el caso contrario, alargándolo. En el caso específico de esta pieza dicha irregularidad se manifiesta en la repetición del enunciado 2 (segundo sistema de la transcripción), la cual se hace desde la segunda parte constituyente del enunciado. Esto implica que el periodo de 4 pulsos se reduzca a la mitad y que, por lo tanto, los percussionistas solamente hagan las fórmulas rítmicas correspondientes a esos dos pulsos.

*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* Esta es una de las piezas cuya estructura general puede variar considerablemente. Una vez que el flautista ha realizado una vuelta general llegando a la repetición del enunciado 4 (segundo sistema de la transcripción), puede continuarse a partir del enunciado 5 para volver a llegar al mismo punto, el enunciado 4; o, por el contrario, puede retomar desde el inicio. Esto es posible gracias a que el patrón métrico-rítmico del enunciado 5 y 1, son el mismo, de tal suerte que si el flautista la emprende por una o por la otra ruta, no supone ninguna dificultad para los otros músicos quienes, sin embargo, deberán estar atentos ya que si el flautista retoma desde la cabeza, casi de manera inmediata habrán de realizar el segundo patrón métrico-rítmico empleado en esta pieza. Para ahondar un poco en este aspecto es preciso señalar que *la variación que un flautista puede hacer de la estructura general de una pieza cualquiera no sucede de manera arbitraria; al contrario, como en el caso de esta pieza, tales variaciones son posibles gracias a que algunos de los enunciados componentes se montan sobre un mismo patrón métrico-rítmico.*

# Pieza 4

♩ = 115

1

2

3

4

5

6

The musical score for "Pieza 4" is presented in a multi-staff format. The top two staves are for vocal parts, labeled "1" and "2". The bottom three staves are for instrumental parts: "Tch" (Tchaikovsky), "Ct" (Clarinet), and "Tg" (Trombone). The score is divided into six measures, each indicated by a boxed number (1-6) above the vocal staves. The tempo is marked as ♩ = 115. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 6/8. The vocal parts feature a melodic line with various rhythmic values and phrasing. The instrumental parts provide accompaniment, with the Tchaikovsky and Clarinet parts featuring a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, and the Trombone part featuring a simpler rhythmic pattern of quarter notes and rests.

Al igual que en la transcripción anterior en esta las barras largas indican el periodo, mientras que las cortas indican la regularidad de la acentuación, al mismo tiempo que permiten ubicar con claridad el tipo de fórmula rítmica empleada, por lo menos en el caso de los caparazones de tortuga. Aquí, tanto los caparazones de tortuga (Ct) como el tambor grande (Tg), predominante utilizan su respectivo patrón ternario II (enunciados 1, 4, 5, 6). Como se observa, este patrón también se emplea entre los enunciados 2 y 3, pero se encuentra enmarcado entre dos fórmulas tipo 3, tanto de los caparazones como del tambor grande.

Recordemos aquí algunas ideas señaladas en apartados precedentes. De cierto modo, *en el uso musical de los caparazones de tortuga se sintetiza una representación local en torno a la clasificación y jerarquización del material sonoro musical. Los eventos rítmicos producidos con el caparazón se suceden dentro del marco de un lapso de tiempo (el periodo) el cual permite la reiteración, al mismo tiempo que genera patrones métrico-rítmicos que funcionan como la estructura sobre la que se monta la melodía.* Recordemos también que los patrones se refieren a la agrupación de por lo menos dos fórmulas rítmicas; fórmulas que, a su vez, se construyen a partir de la repetición o la combinación de células, sean estas binarias o ternarias. El aspecto relevante es que, *dada su morfología natural, los caparazones de tortuga traducen fielmente una representación local en torno al sonido musical; la idea de los dos sonidos opuestos (grade / chico) concebidos como complementarios, se cosifica en el caparazón.*

El uso combinado de las dos lengüetas es lo que genera las tres fórmulas básicas censadas hasta ahora. Por su cuenta, el uso combinado de las fórmulas dentro de un periodo produce los patrones y los patrones, a su vez, sustentan la realización de cada pieza.

Como se anotó en la pieza anterior, el patrón métrico-rítmico ternario empleado con mayor recurrencia en las piezas es el que aparece aquí debajo del enunciado 1 (patrón ternario II, tanto para los caparazones como para el tambor grande). Sin embargo, la intercalación de las dos fórmulas tipo 3, entre un patrón II, produce un efecto interesante, como el que sucede aquí entre los enunciados 2 y 3.

*Enunciados melódicos.* En el lanzamiento del enunciado 1 es clara la relación de 2 contra 3, establecida entre la enunciación melódica y las percusiones, quienes fraccionan la pulsación en unidades minimales (♩). En este enunciado se desciende por grados conjuntos y luego se asciende de igual manera hasta el grado 5 (re), del enunciado 2. Éste último enunciado se construye claramente en torno a los grados preponderantes 5 y 3 (re – si); el grado 2 (la), es un bordado sobre el grado 3.

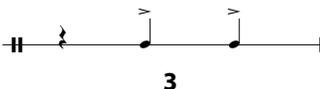
El enunciado 3; después de su lanzamiento desde el grado 1 (sol) hacia el 4 (do), es un descenso por grados conjuntos hasta el 6 (mi). Dado que éste último grado y el 3 (si) se producen con la misma digitación, la realización del enunciado 4 se hace insuflando con mayor o menor intensidad según se trate del grado 3 o 6. Por su cuenta, el enunciado 5 también parte del grado 3 y luego desciende y asciende casi enteramente por grados

conjuntos hasta llegar al grado 5, el cual es acentuado, generándose con ello una marca contramétrica. Finalmente, el enunciado 6 se construye sobre dos grados preponderantes y la acentuación final también es contramétrica. Además, los dos primeros pulsos del enunciado 6 también guardan una relación de 2 contra 3 con las percusiones, específicamente con los caparazones y tambor chico.

Una vez que el flautista repite el enunciado 6, vuelve al inicio y repite la pieza tantas veces como considera que sea necesario.

*Patrones rítmicos.* Al igual que en la pieza 1, en esta las percusiones utilizan el patrón ternario recurrente II (ver gráfico en pieza 1). Sin embargo, aquí entre los enunciados 2 y 3 un patrón recurrente II es enmarcado entre dos fórmulas tipo 3. Es decir, al inicio del enunciado 2 y al final del 3, tanto en el tambor grande como los caparazones realizan sus respectivas fórmulas tipo 3; este hecho ocasiona que un patrón II sea enmarcado entre los enunciados en cuestión. Cuando las percusiones utilizan su respectiva fórmula 3, la relación de 2 contra 3 es del todo explícita:

#### Uso simultáneo de las fórmulas tipo 3, Ct, Tg

<b>Fórmula Ct</b>	
<b>Fórmula Tg</b>	

*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* La estructura general de esta pieza no varía, probablemente porque sus componentes melódicos no son muchos y porque la estructura general es menos intrincada, en comparación con la de la pieza que veremos en seguida, por ejemplo.

Finalmente, a esta pieza suelen ponerle término a partir del silencio inicial del enunciado 6. Se realiza una apoyatura en el grado 5 (re) que lleva al grado 1 (sol) y el cual se deja tenido. Esta es la marca que emplea el flautista para indicarle a sus compañeros que viene el registro de salida y con ello el cierre de la pieza.

Antes de revisar la pieza 5, veamos sus registros de entrada y salida, los cuales son compartidos con las piezas 6, 7, 8 y 9.

### Registros de entrada de las piezas 5, 6, 7, 8 y 9.

### Registros de salida de las piezas 5, 6, 7, 8 y 9.

Como podemos observar las piezas 5, 6, 7, 8 y 9 comparten los mismos registros de entrada y de salida. Por otro lado, como puede advertirse en las transcripciones de arriba, en realidad se trata de un solo registro. Como ya se anotó, la realización de los registros supone ciertas variaciones melódicas, que en sentido estricto no modifican su singularidad. El enunciado 1 inicial (sistemas 1 de cada transcripción), por ejemplo, puede ser precedido de un grado 5 (re), así como también pueden prescindir de esta nota y emprenderla directamente con un grado 1 (sol), sobre todo en la repetición del enunciado 1 (sistemas 3). También sucede que el flautista no hace los silencios (respiraciones) entre enunciado y enunciado, o que en los enunciados 2 sustituyan un grado 3 (si), por un 6 (mi); por cierto, es comprensible que esta sustitución no sea del todo intencional ya que, como se ha señalado, la emisión de ambas notas se hace con la misma digitación, de modo que la regulación del soplo y el ataque son los dos aspectos que permiten producir una nota o la otra. Finalmente, la variabilidad de los registros es mucho más visible en las secciones percusivas ya que el emplazamiento de las percusiones nunca es el mismo en cada realización.

Veamos ahora sí la pieza 5.

## Pieza 5

Introducción  $\text{♩} = 115$

The score consists of five systems of percussion notation (Tch, Ct, Tg) and five numbered sections (1-5) of melodic notation. The percussion notation includes rhythmic patterns like 'D D I D D I' and 'D D I D D I' with accents. The melodic notation is in 6/8 time with a tempo of 115 beats per minute.

Nota:

1. En las percusiones, el patrón rítmico representado debajo del enunciado melódico 3, se repite igual en los tres periodos que sustentan los enunciados 4 y 5.
2. En la repetición de una sección del enunciado 1 (sistema 2), se hacen las fórmulas rítmicas representadas en los último tres sistemas de las percusiones y luego las que se representan en los tres primeros.

Esta pieza tiene una particularidad rítmica que la hace interesante. Su pulsación es claramente a subdivisión ternaria, sin embargo, tiene una pequeña sección binaria. El resultado rítmico es un *sesquiáltera horizontal*, materializada por todas las fuentes sonoras. Como se observa en esta partitura, en los dos últimos pulsos del enunciado 1 viene una realización rítmica binaria enmarcada dentro de un contexto ternario. En el caso de los caparazones de tortuga la fórmula empleada en esta sección binaria no corresponde a ninguna de las fórmulas que se han censado y, hasta donde llega mi conocimiento, de todos los repertorios de los *montsünd naab* solamente existen dos piezas en las que esta fórmula es empleada. En otros términos, solamente hay dos piezas en las cuales se presenta el aspecto métrico-rítmico de una sesquiáltera, o de relación de 2 contra 3, pero a la horizontal. Ambas piezas corresponden al grupo de piezas que son destinadas a uno de los personajes rituales que actúan en la fiesta del Corpus. La otra pieza corresponde a la pieza tres de la pista 1 de Warman (1974) o de García y Milán (2002).

Se ha comentado que en las piezas a subdivisión ternaria los flautistas tienden a articular binariamente algunas de las secciones melódicas. Lo que resulta de ello es una relación de 2 contra 3, sesquiáltera o *emiola*, entre la articulación rítmica de la melodía y la rítmica de las percusiones, quienes tienden a fraccionar la pulsación en todas sus unidades minimales. Pero en esta pieza, como ya se dijo, todas las fuentes sonoras realizan *sincrónicamente* una sección binaria dentro de un entorno ternario. Este rasgo solamente aparece en la sección inicial y en el resto de la pieza en los caparazones de tortuga se emplea su patrón ternario I (enunciados 2, 3, 4 y 5). Como podrá advertirse este patrón es casi idéntico al patrón II, solamente que se haya invertido: los dos primeros pulsos corresponden a lo grande (grave) y los dos últimos a lo chico (agudo).

*Enunciados melódicos.* La pieza se compone de una muy breve introducción que sólo se hace al inicio de la pieza y de cinco enunciados de extensiones variables y con características muy particulares. En relación a la estructura general digamos que una vez que el flautista llega al enunciado 5 (tercer sistema), retoma el ciclo desde el enunciado 1; así sucede hasta que decida poner fin.

Como podrá advertirse la segmentación de esta pieza no es del todo evidente, hecho que presenta ciertas dificultades; veamos dos aspectos relativos a éste último señalamiento: 1) es claro que en algunas secciones el fraseo involucra dos o más periodos, de tal suerte que el enunciado no se ajusta, digamos, al marco métrico-rítmico (ver los enunciados 3, 4 y 5); 2) algunos de los enunciados comparten parte del material melódico, como sucede en la parte intermedia del enunciado 1 y la primera del 2. Hagamos algunas aclaraciones.

En algunas piezas de los *montsünd naab* los enunciados melódicos generalmente se ajustan a la extensión de los patrones métrico-rítmicos que hacen las percusiones; pero, en otras piezas como la que no nos ocupa, esto no es así. En el primer tipo de piezas los enunciados melódicos suelen iniciar después de un silencio y concluyen al aparecer o marcarse con recurrencia otro silencio. Estos silencios en general corresponden al inicio o al final de los periodos métrico-rítmicos. En el segundo tipo de piezas la enunciación

melódica es mucho más libre y no necesariamente se ajusta, como se ha dicho, a la extensión del periodo.

Esto nos lleva a señalar que si bien los criterios para segmentar las melodías fueron los silencios y las repeticiones de los enunciados, también nos hemos servido del reconocimiento de los patrones métrico-rítmicos que materializan las percusiones; patrones que, como hemos visto, pueden ser regulares o irregulares en relación a su extensión. En este sentido, la pieza que nos ocupa es doblemente irregular: 1) es irregular en la extensión de sus enunciados melódicos; 2) es irregular en relación a la extensión del periodo de tiempo dentro del que se desarrollan los eventos rítmicos de las percusiones que sustentan a la melodía. Estos dos aspectos le confieren a esta pieza su propia complejidad, al mismo tiempo que su riqueza. Veamos la manera en cómo se construyen los enunciados.

En la primera realización del enunciado 1 se observa una extensión del periodo ya que a los cuatro pulsos ternarios del patrón métrico-rítmico se le adhieren dos pulsos más, dentro de los cuales se sucede la rítmica binaria. La primera parte de éste enunciado se construye sobre los grados preponderantes 5 – 3 (re – si), siendo el grado 4 (do), una nota de paso hacia el 3; los grados 6 (mi) de la segunda parte, la parte binaria de la que hemos hablado, pivotean claramente en torno al grado 5 (re), como suele suceder en otras piezas.

Ahora bien, el aspecto más interesante de este enunciado es que su repetición no se hace desde el inicio, sino a partir del tercer pulso de periodo, como se observa en sistema 2 de la transcripción. Subráyese que las fórmulas empleadas por las percusiones cambian en la repetición de esta sección del enunciado 1. En la primera realización los caparzones (Ct) emplean una fórmula 3 (segundo sistema de las percusiones de arriba hacia abajo); mientras que en la segunda utilizan una fórmula 1 (sistema 5 de arriba hacia abajo). Como se advierte el tambor grande (Tg) también emplea sus respectivas fórmulas 3 y 1.

La repetición del enunciado 1 desde el tercer pulso del periodo, reajusta la extensión regular del periodo y restablece el principio de concordancias entre lo grande y lo chico a partir del enunciado 2. Dicho de otro modo, en la repetición del enunciado 1 los tocadores de las *poj* utilizan su fórmula censada como 1 (sonidos grandes, en la lengüeta derecha) y remplazan la fórmula ternaria dos (sonidos chicos en la lengüeta izquierda), por la fórmula binaria que genera la sesquiáltera; esto ocasiona que a partir del enunciado 2, y de allí hasta el final del ciclo, los tocadores de caparazón restablezcan su patrón rítmico I. Aunque con una acentuación modificada por el tambor grande, el patrón I de los caparzones se encuentra a la base de los enunciados 2, 3, 4 y 5. Volvamos al análisis de la melodía.

Por su cuenta, el enunciado 2 también se construye en torno a los grados 3 y 5 (si y re), pero involucra a 1 (sol), hacia el que se resuelve al final; en este sentido, el grado 2 (la) es una nota de paso. En sus dos realizaciones en este enunciado se emplea un mismo patrón métrico-rítmico de cuatro pulsos ternarios.

En el enunciado 3 se vuelve a reconocer la preponderancia de los grados 1, 3 y 5 (sol – si –

re). Subrayemos que este enunciado se extiende más allá del periodo de cuatro pulsos, de modo que el grado 2 (la) y el 7 (fa#) de la sección final, son grados bordados sobre el grado 1 (sol).

El enunciado 4 es singular; dada la posición de la primera fórmula melódica (segundo sistema) esta puede considerarse como equivalente a la fórmula melódica ubicada debajo de ella (tercer sistema). Como se observa, la primera fórmula melódica en realidad engarza la repetición del enunciado 3. Si en el tercer sistema el flautista repitiera la primera fórmula melódica del enunciado 4 (sol – sol – sol – re), esto implicaría repetir desde el enunciado 3; dicho de otro modo, la segunda fórmula melódica del enunciado 4 (sol – sol – mi – re), representada en el tercer sistema, es el pasaje al enunciado 4, en toda su extensión. Esta variación hipotética no supondría dificultad para los percusionistas ya que el patrón rítmico para los enunciados 3 y 4 es el mismo.

En la parte media del enunciado 4 se observa la muy recurrente relación 3 – 5 – 1 (si – re – sol); a partir del grado 1 (sol) se hace un movimiento ascendente y luego descendente, por grados conjuntos, hasta desembocar en el grado 2 (la).

El último enunciado melódico (sol – sol – la), funciona como una suerte de remate y de preparación en gran parte permitida por el silencio final, ya que la emisión del grado 5 inicial (5), del enunciado 1, requiere de insuflación fuerte porque es una nota tenida. Si se tomara a esta última fórmula melódica como equivalente a la pequeña introducción general de toda la pieza, ello implicaría modificar la segmentación y el reconocimiento del inicio del patrón métrico devendría, como de hecho lo es, una complicación para el análisis.

*Patrones rítmicos.* Como se anotó, en esta pieza los caparazones y el tambor emplean predominantemente el patrón ternario recurrente I, tal y como se puede ver en el enunciado 3 de la partitura. A partir de este enunciado el patrón ternario recurrente I se estandariza hasta que se vuelve al inicio de otro ciclo, momento en el que es modificado. En este patrón los tocadores de caparazón y de tambor grande utilizan sus respectivos patrones I. Con números romanos se indica el patrón, con arábigos las fórmulas a partir de las cuales se construyen:

### Patrón ternario recurrente I

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">             D D I D D I D D I D D I           </div>
<b>Pulsación</b>	
<b>Patrón, Tch</b>	
<b>Patrón I, Ct</b>	
<b>Patrón I, Tg</b>	

El emplazamiento del acento después del segundo pulso (fórmulas 1) le confiere un claro sentido contramétrico a este patrón, hecho que sin duda contribuye a enriquecer el resultado rítmico general de la pieza.

En el enunciado representado como 1 hay una agrupación y combinación de fórmulas muy singular. Para pensar la sección tomemos como guía el uso de las *poj*. En la primera realización del enunciado se emplean las fórmulas ternarias 1, 3 y la fórmula no censada correspondiente a la sección binaria. Para el caso de los caparazones (Ct) el patrón ternario es el V, pero modificado en su acentuación por las intervenciones del tambor grande (Tg):

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">             D D I D D I D D I D D I D I D I D I           </div>
<b>Pulsación</b>	
<b>Patrón Tch</b>	
<b>Patrón V, Ct</b>	
<b>Patrón IV, Tg</b>	

Como se observa, en la sección de la rítmica binaria en el tambor grande se emplea su

fórmula rítmica 3, que se utiliza cuando los tocadores de *poj* emplean su respectiva fórmula 3, como de hecho sucede en los dos pulsos precedentes a la sección binaria. Veamos ahora la repetición del enunciado 1, en donde los *montsünd poj* retiran la fórmula 3 y utilizan la fórmula 1, modificando de esta manera la configuración vista anteriormente. El resultado es el siguiente:

**2ª realización del enunciado 1**

	D D I D D I D I D I D I
<b>Pulsación</b>	
<b>Fórmula Tch</b>	
<b>Fórmula 1, Ct</b>	
<b>Fórmula 1, Tg</b>	

Si tenemos en mente el principio de alternancia regular entre lo grande y lo chico, en la repetición del enunciado 1, el uso de la fórmula 1 por parte de todas las percusiones, en cierto sentido se impone; se impone ya que vienen de utilizar una fórmula 2 (dos células en la lengüeta izquierda chica), propia de la segunda parte del enunciado 2. En todo caso, lo interesante de señalar es que la utilización de las fórmulas parece hallarse normada por el principio de alternancia regular entre lo chico y lo grande.

Por otro lado, el enunciado 2 es un buen ejemplo de cómo el tocador de tambor chico y aquellos de los caparazones, no emplean las mismas fórmulas que el tambor grande. Aquí, los caparazones emplean un patrón ternario 1, pero el tambor grande combina una fórmula 3 y una fórmula 2, modificando de este modo el patrón que se haya estandarizado en la gran mayoría de los enunciados; veamos:

### Patrón enunciado melódico 2

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">             D D I D D I D D I D D I           </div>
<b>Pulsación</b>	
<b>Patrón Tch</b>	
<b>Patrón I, Ct</b>	
<b>Patrón Tg</b>	

Como se observa, en esta configuración también hay una relación de 2 contra 3, la cual se establece entre la fórmula binaria del tambor grande (fórmula 3) y la rítmica ternaria del tambor chico y los caparazones.

*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* En esta pieza el tambor grande realiza una pequeña variación claramente audible en la grabación y que vale la pena registrar. Es la siguiente:

### Variación patrón I, Tg

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">             D D (l) D D I D I D I D I           </div>
<b>Pulsación</b>	
<b>Patrón I</b>	
<b>Variación</b>	

Estos pequeños recursos de variación representan expresiones de la individualidad de los músicos. En la marcación del patrón de alternancias entre manos, la flecha indica que ahí no hay correspondencia con lo que hace el Tg. El tambor grande siempre se percute con la mano derecha y en esta pequeña variación el golpe no se corresponde con el uso de la mano derecha en las *poj* ni en el tambor chico. Finalmente, a la pieza se le suele poner término a partir de la segunda fórmula melódica del enunciado 4, repitiendo dos veces una figura ascendente 1-2-3, 1-2-3 más el grado 1 tenido (sol-la-si, sol-la-si, sol).

## Pieza 6

♩ = 120

1 2 3 4 5 6 7

1  
2  
3

Tch  
Ct  
Tg

Nota:

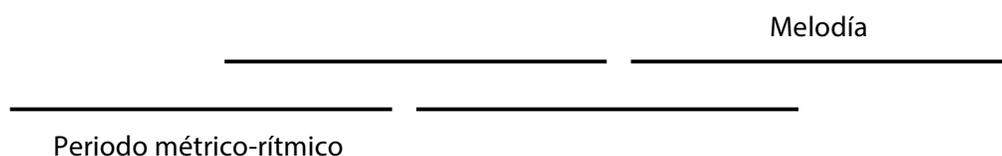
1. Para el caso de las percusiones, el patrón rítmico representado debajo del enunciado melódico 1, se repite en los enunciados 3, 4, 5 y 6.

Recordemos que la finalidad de las barras verticales es facilitar la lectura y sobre todo poder relacionar los eventos melódicos con los eventos rítmicos de una forma más ágil y clara. Es cierto que hay una acentuación regular que nos permitiría indicar un compás de 6/8, pero localmente la piedra angular de la organización métrica y rítmica es una pulsación isócrona y un periodo de tiempo dentro del cual se reiteran los eventos rítmicos. Entonces, la idea de presentar los periodos con barras verticales justamente busca traducir la concepción local de la alternancia regular de sonidos grandes y chicos dentro de un determinado periodo de tiempo.

Aquí se observa una enunciación melódica más regular, lo que en cierto modo facilita la segmentación de la pieza. Como puede observarse las percusiones emplean predominantemente patrones ternarios del tipo II que, como hemos visto, se componen a partir de la agrupación de dos células: la 1 y la 2, tanto para el caparazón de tortuga como para el tambor grande; estos patrones se emplean en los enunciados 1, 3, 4, 5 y 6. En los bloques correspondientes al enunciado 2 y la parte final del 7, cada uno de los instrumentos utiliza patrones distintos, lo cual genera un efecto interesante que más adelante revisaremos en detalle.

Los primeros cuatro enunciados en general tienden a lanzarse a contratiempo y dos de ellos (1 y 4) a concluir un tiempo después de que ha finalizado el periodo. Además, la extensión de estos primeros enunciados en general suele coincidir con el periodo métrico-rítmico que realizan las percusiones. Por el contrario, en los últimos 3 enunciados (5, 6, y 7) se observa un aspecto interesante: *hay un desfase regular entre el lanzamiento de los enunciados y el patrón métrico-rítmico de las percusiones*. Este desfase podría representarse de la siguiente forma:

### Desfaseamiento entre melodía y periodo



Esta manera de hilvanar los enunciados melódicos, en relación a la estructura métrico-rítmica de las percusiones, le confiere una característica particular no solamente a la pieza que no ocupa, sino en general a esta música huave. Revisemos ahora la construcción interna de los enunciados melódicos.

*Enunciados melódicos.* En el fondo el enunciado 1 se construye sobre la relación 1 – 3 – 5 (sol – si – re) y sobre un intervalo de sexta mayor (6M) que se establece entre 1 y 6 (mi). La emisión del grado 6 requiere de mayor insuflación, como se ha dicho, por lo que tal grado



### Patrón enunciado melódico 2

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">             D D I D D I D D I D D I           </div>
<b>Pulsación</b>	
<b>Patrón Tch</b>	
<b>Patrón III, Ct</b>	
<b>Patrón V, Tg</b>	

Como se observa los caparazones emplean un patrón III compuesto por dos fórmulas tipo 3, pero con una acentuación pauta por la rítmica del tambor grande, instrumento en el que, por su cuenta, se utiliza un patrón V, compuesto por una fórmula 4 y otra del tipo 1. El tambor chico también emplea un patrón compuesto por sus fórmulas 4 y 1. Como la rítmica del tambor grande determina la acentuación de las otras percusiones se producen resultados como el que sucede hacia la parte final del enunciado 7; veamos:

### Patrón enunciado melódico 7

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">             D D I D D I D D I D D I           </div>
<b>Pulsación</b>	
<b>Patrón Tch</b>	
<b>Patrón III, Ct</b>	
<b>Patrón VI, Tg</b>	

Aquí, el patrón empleado por los caparazones también es su patrón III, como en el enunciado melódico 2; pero la rítmica del tambor grande, que utiliza su patrón VI, compuesto por la repetición de su fórmula 5, modifica la acentuación y, por lo tanto, las características formales de los patrones tanto de los caparazones como del tambor chico.

Por cierto, el patrón de alternancias entre manos permanece igual para estos dos últimos instrumentos.

Finalmente, en relación a los márgenes, procedimientos y recursos de variación, la estructura general de esta pieza no suele variar. La versión que se presenta en el disco se repite ocho veces y termina en el tercer pulso del enunciado 7, durante su primera realización.

# Pieza 7

♩. = 115-120

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Tch

Ct

Tg

Esta pieza se realiza sobre la base de un solo patrón métrico-rítmico: las tres percusiones emplean su respectivo patrón ternario I. Por el contrario, la enunciación melódica de la pieza es más compleja. Como en el ejemplo anterior, aquí también hay un desfase entre algunos enunciados melódicos y el periodo de cuatro pulsos ternarios que se encuentra a la base; tal es el caso de los enunciados 1, 2, 8 y 9. Los enunciados 3, 4, 5, 6, 10 y 11, más bien son cométricos y coinciden con el periodo. El enunciado 7 también es cométrico, pero termina un tiempo después de su periodo.

Como se advierte, la estructura general y el número de componentes melódicos de esta pieza es mayor, en relación comparativa con otras piezas revisadas. Como ya se mencionó, *es muy probable que el número de componentes melódicos de una pieza guarde una relación proporcional con el grado de variabilidad que un flautista imprime al realizarla, sobre todo en lo que concierne a la estructura general de la pieza en cuestión.* Esto lo veremos más adelante, cuando se comparen varias realizaciones de esta pieza. Por el momento, revisemos la composición interna de los enunciados.

*Enunciados melódicos.* El enunciado 1 se construye enteramente en torno a los grados preponderantes 1 (sol) y 5 (re), salvo en la primera fórmula melódica de la realización del sistema 1, en la que se emplea un grado 3 (si); esta fórmula melódica del primer sistema solamente se realiza al inicio de la pieza. Por su parte, la estructura de fondo del enunciado 2 es la relación 1 – 3 – 5 (sol – si – re) empleada aquí de la siguiente manera: 3 – 5 – 1; en la primera parte del enunciado se repite una fórmula melódica en donde el grado 4 (do) es una nota de paso; al llegar al grado 5 se emplea un arpeggio descendente que resuelve al grado 1.

El enunciado 3 tiene el mismo dibujo que el 2, nada más que inicia en el grado 4 (do) y resuelve al 2 (la). El enunciado 4 parte del grado 1 y se llega hasta la cima del *ambitus*, grado 6 (mi), desde donde se desciende por grados conjuntos hasta 3 (si), para cerrar en 5. El enunciado 5, es una suerte de cadencia que resuelve al grado 7 (fa#), pero apenas para llegar al grado 1 del enunciado 6 y después del silencio. Este enunciado, el 6, enteramente se realiza con los grado 1 y 5, grados que, recordemos, se producen con una misma digitación, siendo la insuflación diferencial de aire lo que permite su emisión. En el enunciado 7 solamente se emplean dos grados, el 1 y el 7; destaca su articulación rítmica binaria. En lo que toca al enunciado 8 este se realiza básicamente en torno a los grados 1 y 3, siendo el grado 2 (la), un bordado o una nota de paso.

El enunciado 9 es singular y su posicionamiento en la partitura puede prestarse a confusión. Una vez que el flautista realiza el enunciado 8, repite el 1 (representado en el sistema 4 de la transcripción ) y de allí se continúa con el 9. Como se apuntó, los enunciados 1 y 9 guardan una desfase en relación al periodo, de modo que el enunciado 9 inicia a contratiempo y después del tercer pulso del periodo en el que se está realizando el enunciado 1. El enunciado 9 en realidad tiene como grados pivote el 1 y el 5, ya que el 6 (mi) es un bordado y el 4 (do), es una nota oscilante que finalmente resuelve hacia el grado 5 de siguiente enunciado, el 10; éste último enunciado solamente emplea dos grados, los cuales son preponderantes: 5 (re) y 3 (si). Finalmente, el enunciado 11

también emplea 5 y 3, pero al final utiliza un 2 (la), que en realidad es una nota de paso hacia el grado 3 del enunciado 5, hacia el que se regresa.

*Patrones rítmicos.* El reconocimiento del inicio del periodo puede representar una dificultad; esta dificultad se disipa si analizamos el proceso de orquestación. Una vez que el flautista lanza la pieza el tocador del tambor chico marca de manera constante una pulsación, haciendo la rítmica correspondiente, pero acentuando dicha pulsación con los golpes de su mano derecha. Mientras esto sucede los tocadores de caparazón sienten la pulsación y después se incorporan realizando su fórmula rítmica 1, la que no implica cruzamiento de mano derecha para percutir en la lengüeta chica (izquierda / aguda). Hasta este momento el reconocimiento de la extensión del periodo puede ser ambiguo. Como sucede en la versión que se presenta en el disco, el tocador del tambor grande entra con toda seguridad al iniciar el enunciado 5, en su primera realización; *para los tocadores de las poj la intervención del tambor grande marca con toda claridad el momento en que deben alternar la percusión entre las dos lengüetas; inmediatamente después de que ven o escuchan al tambor grande, cruzan su mano derecha y percuten en la lengüeta chica (izquierda / aguda).* La alternancia regular de sonidos grandes y chicos delata en este sentido la extensión del periodo. Como se observa, el patrón métrico-rítmico es uno solo para toda la pieza y en la transcripción solamente se ha repetido entre los enunciados 8 y 9 con la finalidad de evitar una confusión en la lectura de la partitura. Subrayemos que todas las percusiones este patrón se construyen con sus respectivas fórmulas rítmicas 1 y 2. Como podrá escucharse en el disco, el tambor grande aquí también emplea la variación sobre su fórmula 1, censada ya en el análisis de la pieza 5. Esta variación consiste en subdividir el valor de negra con puntillo del primer golpe, en negra + corchea (♩ ♪ ♪ ♩ por ♩. ♪ ♪).

*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* Como se anotó al inicio, el número de componentes melódicos de esta pieza es elevado, de modo que su realización casi nunca tienen la misma estructura. Dicho de otro modo, su estructura general suele variar considerablemente en cada realización. Veamos comparativamente 4 realizaciones de la pieza; en la tabla 3 se presentan de manera sinóptica las primeras dos, en la tabla 4, las dos restantes (ver tablas 3 y 4).



Tabla 4  
DOS VERSIONES DE LA PIEZA 7 (CUADRO COMPARATIVO 2)

Versión 3, Apolinar (2010)											Versión 4, Apolinar (2010)												
Nº de repetición	Enunciado										Nº de repetición	Enunciado											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	X	X	X	X	X							X	X	X	X	X							
				X	X	X									X	X	X						
	X									X	X	X	X							X	X	X	
					X												X						
				X	X	X										X	X	X					
						X	X	X										X	X	X			
	X									X	X	X					X	X	X				
				X	X	X																	
					X	X	X																
						X	X	X															
2	X	X	X	X	X							X	X	X	X	X							
				X	X	X									X	X	X						
	X					X	X	X			X	X	X	X						X	X	X	
					X												X						
				X	X	X											X	X	X				
						X	X	X											X	X	X		
	X									X	X	X								X	X	X	
					X																		
				X	X	X											X	X	X				
						X	X	X											X	X	X		
	X									X	X	X								X	X	X	
					X												X						
				X	X	X											X	X	X				
	X					X	X	X			X	X	X								X	X	X
					X																		
				X	X	X											X	X	Salida				

En las tres primeras versiones se emplea el patrón métrico-rítmico tal y como se representa en la transcripción croquis; esto es, todas las percusiones empleando sus respectivos patrones ternarios I.

Sin embargo, en la versión 4 el patrón se realizó de manera invertida, lo cual equivaldría a decir que las percusiones utilizaron su patrón II. Destaquemos que en las versiones 3 y 4 de esta pieza el tocador del tambor grande fue la misma persona, pero en cada realización

“agarró” la pieza de manera distinta y según circunstancias contextuales varias. Recordemos que el tambor grande es determinante para los tocadores de caparazones ya que su entrada marca con claridad el momento en que deben empezar a cruzar su mano derecha y percutir en la lengüeta izquierda. En la versión 4 el tocador del tambor grande se incorpora en el tercer pulso del enunciado 4 y no el primer pulso del enunciado 5, como sucede en las tres restantes. Cuando el tambor grande entra en el pulso de 3 de dicho enunciado, cambia completamente la relación de correspondencias entre la melodía y la alternancia de sonidos grades y chicos. Este hecho no supone ninguna situación de crisis para los músicos y tampoco altera la singularidad de la pieza. Pero, esto es así gracias a que solamente se emplea un solo patrón métrico-rítmico y no hay adición de formulas aisladas.

Por otro lado, y como se observa en las tablas 3 y 4, el acomodamiento de los enunciados melódicos varía según cada flautista e incluso cada realización de la pieza que hace un mismo flautista (Apolinar, por ejemplo). La versión 1 corresponde a la pista 7 del disco y en ella puede escucharse una enunciación en cierto modo más irregular, en relación comparativa con la versión 2 (Esteban), cuya manera de hilvanar los enunciados es mucho más simétrica. En las versiones 3 y 4, podemos observar la forma en que Apolinar modifica la estructura general de la pieza al repetir enunciados y secciones enteras antes de volver al inicio general, como se observa en la versión 3.

Además, también existe un cierto margen de variabilidad propiamente en la construcción de los enunciados, sobre todo cuando se trata de versiones de flautistas distintos. En las tablas anteriores las **X** marcadas en negritas precisamente indican que ese enunciado varía considerablemente en relación al enunciado representado en la partitura croquis. Sin embargo, a pesar de la variabilidad métrica-rítmica y melódica, todas las realizaciones de la pieza son consideradas como equivalentes. Es del todo probable que tal variabilidad en gran medida se explique a partir de los aspectos situacionales, como veremos en su momento, así como al estilo y en cierto modo a la individuación de cada uno de los músicos participantes en cada realización, en este caso de los flautistas, quienes, en última instancia, son quienes tienen un margen más amplio para expresar su individualidad.

Por otro lado, como ya se habrá reparado, en este apartado de *piezas para diversas festividades y eventos*, solamente hemos visto piezas cuya pulsación se subdivide ternariamente; ciertamente, una de ellas (la pieza 5) en su configuración estructural presenta una sesquiáltera horizontal. Las dos piezas restantes de este apartado, al igual que las *piezas para convocar a la asamblea* vistas precedentemente, dividen su pulsación binariamente. Antes de pasar al análisis de ellas, conviene presentar una tabla de equivalencias de las células rítmicas ternarias en el uso del caparazón de tortuga; para ello tomemos como referente el patrón ternario recurrente II, que como hemos dicho se haya a la base de muchas de las piezas que hacen estos músicos y en las cuales son empleados los caparazones. Aquí la tabla:

## Equivalencias de células ternarias en el uso del caparazón

**Pulsación**

**Patrón rítmico recurrente II**

The diagram illustrates a rhythmic pattern on a four-staff system. Above the staves is a box containing the sequence of rhythmic values: D D I D D I D D I D D I. The first staff shows a series of eighth notes grouped in pairs, with vertical lines indicating the start of each pair. The second staff shows a sequence of eighth notes, with vertical lines indicating the start of each pair. The third staff shows a sequence of eighth notes, with vertical lines indicating the start of each pair. The fourth staff shows a sequence of eighth notes, with vertical lines indicating the start of each pair.

Como vemos en la tabla las células ternarias admiten un margen de variación muy estrecho. Por pequeño que sea, estos también son recursos de variación rítmica y su uso delata una cierta búsqueda de individuación estilística por parte de los *montsünd poj*. Veamos ahora dos piezas a subdivisión binaria en las que son empleados los caparazones de tortuga.

# Pieza 8

♩ = 90

Introducción

1 2 3 4 5 6 7 8 9

10

Tch

Ct

Tg

Nota:

1. Salvo en los enunciados 2, 3 y 6, el patrón rítmico de las percusiones es el que se representa de izquierda a derecha.

Esta es la primera de las dos piezas a subdivisión binaria que revisaremos en esta sección. La pieza se compone de una introducción que solamente se hace al inicio y de 9 enunciados melódicos. Como veremos, aquí se utilizan tres patrones rítmicos de cuatro pulsos binarios, cuya extensión es modificada en algunas secciones a través de la adhesión de una fórmula rítmica. De un periodo de cuatro pulsos binarios el periodo se extiende a uno de seis.

*Enunciados melódicos.* Como podemos ver en la transcripción la extensión de los enunciados 3 y 6 es mayor que la extensión del resto de los enunciados, los cuales en general se ajustan a la extensión del periodo. La extensión de tales enunciados, precisamente coincide con las secciones en las que el periodo es prolongado. Los enunciados de la introducción, el enunciado 4, 5, 6, 7, y 9 se lanzan a contra tiempo, antes del inicio del periodo; 1, 2, 3 son cométricos. El 8, como veremos es un enunciado singular. Revisemos la estructura interna de cada uno de ellos.

Los dos enunciados de la introducción se construyen en torno a los grados preponderantes 1 y 5 (sol – re), siendo los grados 2 (la) 7 (fa#) y 4 (do#) grados que bordean a los primeros. El grado 4 es un grado oscilante, de modo que dependiendo del flautista tenderá más a hacer un grado 4, digamos natural, o sostenido.

En el enunciado 1 destaca la relación 1 – 3 – 5 (sol – si – re). El grado 2 funciona como bordado o como nota de paso hacia el grado 3, desde donde sube al 5. Aquí, como en los enunciados introductorios, destaca la quinta justa (5J) que se establece en la relación 1 – 5. En lo que toca al siguiente enunciado, el 2, este se construye enteramente sobre el grado 1, en torno al cual pivotean el resto de los grados empleados.

El enunciado 3 se extiende más allá del periodo, y completamente se construye a partir de la muy recurrente relación 1 – 5 (sol – re). El enunciado 4 es contramétrico, pero se ajusta al periodo de cuatro pulsos. Nuevamente la estructura de fondo es la relación 1 – 5, aquí presente de forma invertida: 5 – 1; los grados 6 (mi) y 4 (do o do#) pivotean en torno al 5, de igual manera que 7 y 2 en torno al grado 1.

En su primera realización el lanzamiento del enunciado 5 involucra la relación 5 – 1 – 5 (re – sol – re), estableciendo relaciones interválicas recurrentes (4J y 5J). Después se realiza un movimiento descendente y por grados conjuntos que resuelve al grado 2 (la). Por su cuenta, después del lanzamiento 1 – 5, el enunciado 6 emplea un arpeggio descendente que luego sube a un grado oscilante, el 4 (do o do#), desde donde sube nuevamente al grado 5.

Las primeras cuatro realizaciones del enunciado 7 también tienen como trasfondo a los grados 1 y 5. Los grados 6 (mi) y 4 (do), pivotean al grado 5. De este enunciado sobresale que en su última repetición solamente es retomado desde su segundo componente y cierra hacia el grado 5 del otro periodo de tiempo. El enunciado 8 es una relación 1 – 5, con un grado 4 que bordea al 5. Finalmente, el enunciado 9 es una suerte de cadencia en la que una vez más predominan los grados 1 – 3 – 5.

*Patrones rítmicos.* Salvo en los enunciados 2, 3 y 6, en el resto de los enunciados el patrón rítmico de base es el patrón I de cada instrumento. Este es un patrón recurrente en todas las piezas a subdivisión binaria. Aquí el patrón recurrente:

**Patrón binario recurrente**

The diagram illustrates a binary recurrent rhythm pattern. At the top, a sequence of characters is enclosed in a box: D I D D D I D I D I D D D I D I. Below this, four musical staves are shown, each with a double bar line at the beginning and end, and a vertical dashed line in the middle. The staves are labeled as follows:

- Pulsación:** A simple horizontal line with tick marks indicating the pulse.
- Patrón Tch:** A staff with rhythmic notation consisting of eighth notes. The first two pulses are grouped under a '2', and the last two under a '3'. Accents (>) are placed above the notes in the second half.
- Patrón I, Ct:** A staff with rhythmic notation consisting of eighth notes. The first two pulses are grouped under a '2', and the last two under a '3'. Accents (>) are placed above the notes in the second half.
- Patrón I, Tg:** A staff with rhythmic notation. The first pulse has a rest (z) and is grouped under a '2'. The second pulse has a note and is grouped under a '1'. An accent (>) is placed above the note.

Para el caso de los caparazones de tortuga este patrón se deriva de la combinación de las fórmulas rítmicas 2 y 3, mientras que para el tambor grande, de las fórmulas 2 y 1. Para el tambor chico y para las *poj*, el modelo de alternancias entre las manos es el mismo. Como sucede con los patrones ternarios recurrentes, en este patrón los silencios del tambor grande corresponden a las percusiones que los tocadores de caparazón mayoritariamente realizan en la lengüeta chica (izquierda), mientras que los dos pulso finales, en donde la intervención del tambor grande es más evidente, los tocadores de *poj* percuten en la lengüeta grande (derecha).

El patrón del enunciado 2 en cierto modo es el mismo que el anterior, aunque debido a la rítmica del tambor grande, la acentuación del tambor chico y de los caparazones de tortuga cambia, concretamente en la última célula. Extraigamos el patrón:

### Patrón del enunciado melódico 2

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">             D I D D D I D I D I D D D I D I           </div>
<b>Pulsación</b>	
<b>Patrón Tch</b>	
<b>Patrón I, Ct</b>	
<b>Patrón II, Tg</b>	

Como podemos observar aquí los caparzones emplean su patrón I, en tanto que el tambor grande utiliza el II y modifica la acentuación del tambor chico y de los mismos caparzones.

Lo que sucede en el bloque rítmico que sustenta al enunciado 3, es interesante. Se trata de un periodo de seis pulsos o de seis células rítmicas. Para el caso de los caparzones se trata de la repetición de tres fórmulas tipo 3, pero con distintas acentuaciones pautadas por la rítmica del tambor grande, como vimos que sucede en relación al enunciado melódico 2; veamos el enunciado 3. Los caparzones recurren a su patrón II y repiten la última fórmula, la 3 (II + 3). Por su cuenta, el tambor grande utiliza su patrón III y al final aumenta una fórmula 1 (III + 1). Aquí el resultado:

### Patrón enunciado melódico 3

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">             D I D D D I D I D I D D D I D I D I D D D I D I           </div>
<b>Pulsación</b>	
<b>Patrón Tch</b>	
<b>Patrón II + 3, Ct</b>	
<b>Patrón III, + 1, Tg</b>	

Veamos ahora lo que sucede con el patrón del enunciado 6. Como se observará, se trata del mismo patrón empleado en el enunciado 2, pero con una prolongación del periodo, como en el caso anteriormente comentado; aquí el patrón del enunciado 6:

### Patrón enunciado melódico 6

	D I D D D I D I   D I D D D I D I   D I D D D I D I
<b>Pulsación</b>	----- ----- ----- -----
<b>Patrón Tch</b>	----- ----- ----- -----
<b>Patrón I + 3, Ct</b>	----- ----- ----- -----
	2                    3                    3
<b>Patrón II, + 1, Tg</b>	----- ----- ----- -----
	2                    3                    1

En estos dos últimos enunciados el recurso para prolongar el periodo es la duplicación o repetición de la última fórmula rítmica del patrón que, en ambos casos (enunciados 3 y 6), corresponde a las fórmulas tipo 3, tanto de los caparzones como del tambor grande.

*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* Como puede escucharse en el disco, en el caso de los caparzones la segunda célula de la fórmula 3 es notablemente distinta a la que se representa en la transcripción. Al final de la revisión de estos dos ejemplos binarios veremos una tabla en la que se resumen las equivalencias de las células rítmicas que conforman las fórmulas y los patrones. Como veremos, la variabilidad en la realización de las células rítmicas está en el orden de la individuación, es decir, del estilo propio de cada *montsünd poj*.

# Pieza 9

♩ = 90-95

1 2 1a 2a 3 4 5

Tch 4/4

Ct 4/4

Tg 4/4

Nota:

1. Los patrones rítmicos representados bajo los enunciados 1 y 2, son los mismos que para 1a y 2a; en ese mismo orden de sucesión.
2. En los enunciados 4 y 5 se repite el patrón rítmicos representado debajo del enunciado 3.

En esta pieza veremos que su periodicidad y enunciación melódica son mucho más regulares. Se emplean tres patrones rítmicos (I, II y IV) de cuatro pulsos binarios cada uno de ellos y son siete los enunciados melódicos que la componen. De estos la gran mayoría son contramétricos (1, 2, 1a, 3, 4 y 5). Veamos sus composición interna.

*Enunciados melódicos.* A la base del enunciado 1 se encuentran los tres grados preponderantes, aquí empleados en la relación 1 – 5 – 3 – 1 – 5 (sol – re – si – re); el grado 2 (la) es un bordado. El enunciado 2 en cierto modo funciona como una respuesta al anterior e incluso, después del lanzamiento y del movimiento inicial por grados conjuntos, se emplea una fórmula melódica ya empleada en el enunciado 1. El empleo final del grado 7 más bien refuerza la centralidad del grado 1, desde el que se lanza el siguiente enunciado, el cual es una prima del enunciado 1. La marca que permite diferenciar al enunciado 1 del 1a, aparece en los últimos grados empleados, marcado dentro del pequeño recuadro en la partitura. En el enunciado 1a se cambia el grado 5, por 6 – 5 (mi – re). Algo parecido sucede con el enunciado 2a, pero en este se cambia el grado 5 (re), por el 1 (sol).

En lo que toca al enunciado 3, este también se construye sobre los grados preponderantes en una relación 1 – 5 – 3 – 1 – 3 – 1 (sol – re – si – sol – si – sol) y en donde el resto de los grados (4 y 2) son notas de paso; en la primera repetición del enunciado o en su encadenamiento con el siguiente, el uso de los grados 7 y 5 también aquí refuerzan la preponderancia del grado 1, desde el cual se lanza el siguiente enunciado. En la primera parte del enunciado 4 se emplea la relación 5 – 1 – 3 – 1 – 5 ( re – sol – si – sol), mientras que en la segunda se vuelve a utilizar la segunda fórmula melódica de los enunciados 2 y 2a.

Finalmente, el enunciado 5 se apoya en la relación 1 – 5 – 1 – 3 – 1 (sol – re – sol – si – sol). Los grados 6 (mi) y 4# (do#) son bordados, mientras que el 2 (la) de la segunda parte, es un grado de paso. El grado 1 o 5 del final, una vez más refuerzan la centralidad del 1 (sol).

*Patrones rítmicos.* En los enunciados 3, 4 y 5 se emplea el patrón binario recurrente, patrón en el que todas las fuentes emplean sus respectivos patrones I. En los enunciados 1 y 1a, por su cuenta, en los caparazones de tortuga se utiliza el patrón I y en el tambor grande el patrón II, también ya visto en detalle en el análisis de la pieza anterior. Finalmente, en los enunciados 2 y 2a, los caparazones recurren al patrón II, pero con una acentuación pautaada por el patrón del tambor grande quien emplea su patrón IV. Aquí este último patrón:

### Patrón enunciado melódico 2

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

**Pulsación**

**Patrón Tch**

**Patrón II, Ct**

**Patrón IV, Tg**

Por otro lado, dentro de los márgenes, procedimientos y recursos de variación en el uso de los caparazones, veamos la siguiente tabla de células rítmicas equivalentes. A partir del patrón rítmico recurrente (el patrón I), las células están dispuestas paradigmáticamente; debajo del patrón se indica el número de célula:

### Equivalencias de células en el uso del caparazón

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

**Pulsación**

**Patrón rítmico recurrente**

**1**

**2**

**3**

**4**

**5**

**Tg**

La variabilidad de las células está más en el orden de la articulación rítmica ya que la acentuación cambia dependiendo del patrón empleado por el tambor grande. Estas equivalencias valen para las dos piezas binarias revisadas hasta aquí. Es importante señalar que los *montsünd poj* / tocador del caparazón de tortuga / no hacen una selección, a modo de guisa, del repertorio de células posibles. Tal vez sea más apropiado decir que cada *montsünd poj* tiene un modo hasta cierto punto individual de realizar el patrón. Por ejemplo, las versiones del sistema 1 corresponden al estilo de uno de los tocadores más experimentados y viejos de los *montsünd naab*. Como se observa, este músico se ciñe al modelo de alternancias entre manos y en la célula 4 lo único que hace es percutir dos veces con la mano derecha para producir el tresillo. En el sistema 2 se representa la versión de otro viejo tocador de caparazones, quien modifica considerablemente el patrón de alternancias entre manos en las células 1 y 3, pero realiza la célula 4 tal y como la hace el primer músico referido. Estos dos primeros tocadores no modifican la célula 2 del patrón. Los músicos digamos de mediana edad en general se ciñen al patrón tal y como se representa en el gráfico anterior. Las células 1 y 3 de los sistemas 4 y 5 corresponden a las versiones de uno de los músicos menos experimentados, quien realiza las células 2 y 4 tal y como aparecen en el patrón 1.

Como se anotó líneas arriba, la variabilidad rítmica está más en el orden de la articulación ya que el patrón del tambor grande modifica la acentuación de las células y por lo tanto las características formales de las mismas. En este sentido, cuando el tambor grande emplea el patrón binario 2, no se realiza el tresillo sobre la célula 4 ya que en esa célula se enfatiza el acento que marca dicho tambor. Sin embargo, cuando se emplea el patrón 2 los músicos más experimentados suelen emplear la célula 4 que aparece en el sistema 3.

Hasta aquí la revisión de estas siete piezas empleadas para diversas festividades y eventos. Antes de cerrar tal vez sea conveniente recordar tanto la manera de clasificar localmente los repertorios, tanto como una clasificación *étic* guiada por los aspectos métrico-rítmicos:

1. Localmente los *montsünd naab* clasifican sus repertorios en: 1) piezas que marcan un momento específico de un proceso ritual; 2) piezas que señalan, indican o están destinadas a alguno de los personajes rituales del Corpus Christie; 3) piezas para cofradías, que tienen un carácter más lúdico, festivo y no propiamente ceremonial; y, como veremos en el siguiente apartado, 4) piezas o repertorios enteros destinados a un evento particular.
2. Las piezas revisadas en este apartado, y en el que veremos a continuación, pueden clasificarse en: 1) piezas cuya pulsación es a subdivisión ternaria; 2) piezas con pulsación a subdivisión binaria; 3) piezas en las que se presenta la *sesquiáltera a la horizontal*; y 4) piezas que parecen estar emparentadas con las formas *aksak*.

Veamos pues uno de los repertorios más tocados y gustados, tanto por los músicos que aquí nos ocupan, como por la audiencia de la sociedad huave, en general; se trata del repertorio para la danza de *omal ndiëk* / la cabeza de la serpiente /.

## 7. Piezas para la danza de *omal ndiëk* / la cabeza de la serpiente /

Todas las piezas que revisaremos en este apartado conforman un repertorio específicamente destinado a un evento particular: la representación ritual de la danza de *omal ndiëk* / cabeza de la serpiente /. Esta danza se realiza en el contexto de la fiesta del Corpus Christie y su rico simbolismo ha llamado la atención de la mayoría de los estudiosos sobre el tema de la música huave. Por otro lado, dentro de este repertorio también se emplea una pieza que marca un momento muy específico de todo el proceso dancístico ritual: la pieza relativa al *corte* de la cabeza de la serpiente.

En este repertorio se emplea la *nadam ind* / flauta grande / y los dos tambores habituales. Se compone de ocho piezas, cinco de las cuales son localmente reconocidas como las que se deben danzar; las tres restantes corresponden una al registro general de inicio y salida, otra al traslado de los danzantes de un punto a otro (el cual se hace danzando) y la última a una pieza conocida como *paseo* o *corrida*, que se toca como *interludio* entre algunas de las primeras cinco piezas; el paseo o corrida también se danza.

Las únicas piezas que se grabaron en el 2010 fueron las cinco primeras y el registro general de salida. No se grabó el registro general de inicio, la pieza para el traslado ni el *paseo*. Sin embargo, en este apartado también analizaremos las transcripciones de una versión de estas tres últimas piezas no grabadas en el 2010. Tales transcripciones fueron hechas a partir de materiales de campo obtenidos en el 2012.

Ahora, si bien existe un registro general de salida, cada una de las 5 piezas principales es seguido de una registro de menor extensión en relación al primero. En el 2010 este registro de salida solamente se hizo después de la quinta pieza y para cerrar todo el ciclo, como suele ser costumbre. En este apartado seguimos el orden en el que se tocaron las piezas en el 2010, secuencia que en realidad corresponde al orden habitual en la representación de la danza.

Por otro lado, las piezas de este repertorio comprenden piezas binarias, ternarias, una pieza emparentada con las formas *aksak* y, finalmente, piezas que oscilan entre lo medido y lo no-medido.

Los componentes melódicos de las piezas de este repertorio suelen ser pocos. Como veremos, se trata de piezas cortas que se repiten un número determinado de veces.

## Enunciado inicial

Las piezas que componen este repertorio no son precedidas por un registro inicial, como sí sucede con el resto de las piezas que hemos revisado hasta aquí, en los apartados precedentes. Su lanzamiento suele marcarse con el siguiente pequeño enunciado:



Como veremos, este pequeño enunciado incluso se emplea antes de lanzar el registro general que se hace como preámbulo de la representación de la danza, así como al inicio de la pieza denominada *corrido* o *paseo*. Se trata de un enunciado no-medido.

Finalmente, desde cierta perspectiva externa este enunciado puede resultar muy sencillo e incluso pudiera pasar desapercibido; pero para la escucha local, y en el contexto de la representación de la danza, este enunciado tiene una fuerte carga semántica. Invariablemente es asociado a la danza de *omal ndiëk*.

## Pieza para el traslado de danzantes

♩ = 100

Nota: el patrón rítmico representado en el enunciado 2 se repite en 3 y 3a.

Esta pieza se compone de cuatro enunciados, de los cuales uno es prima (3a). El lanzamiento de todos es a contratiempo, aunque la enunciación de todos se ajusta al periodo de cuatro pulsos binarios.

*Enunciados melódicos.* Casi la totalidad del enunciado inicial se construye en torno a una relación recurrente en el uso de la flauta grande: la relación 1 – 5 (re – la); se desciende por un grado cuya emisión puede resultar complicada, el 3 (fa) y se llega a un 2 (mi). Este último grado es un poco más estable que el 3.

El enunciado 2 emplea los mismos grados que el anterior y, de hecho, las segundas fórmulas melódicas de ambos enunciados son las mismas. Por cierto, la segunda fórmula melódica de el enunciado 1, representada en el sistema 2, es una fórmula equivalente. Los flautistas realizan una no la otra.

En la primera parte del enunciado 3 se utilizan los grados 3# y 2 (fa# y mi), relación que, considerando la dinámica de la flauta, resulta muy económica: la relación entre estos dos grados se produce obturando y desobturando el orificio anterior de la flauta. La segunda parte del enunciado, como se observa, se produce por grados conjuntos, sube un grado y resuelve al otro grado que también es estable, el 5 (la).

El enunciado 3a, es prima del 3 y puede lanzarse desde el grado 3# (fa#) o 2 (mi), siendo el grado 5 (la) del final de la primera parte una marca que lo diferencia del enunciado 3. La segunda parte de 3a, es un movimiento por grados conjuntos que, como en la segunda parte del enunciado precedente, resuelve al grado 5 (la).

*Patrones rítmicos.* En la pieza se emplean dos patrones métrico-rítmicos, uno sobre las dos

repeticiones del enunciado 1 y el otro en el resto de los enunciados. En el primero de ellos el silencio inicial del tambor chico (Tch) corresponde al golpe de la mano derecha, aunque también los tocadores de este tambor pueden prolongar el silencio e iniciar desde el tercer dieciseisavo y con la mano derecha. En relación a la rítmica del tambor grande (Tg) destaca la acentuación de su último golpe ya que le confiere una fuerte contrametricidad a la pieza.

En relación al segundo patrón la rítmica del tambor chico es casi la misma que en el anterior, aunque aquí siempre se deja un silencio inicial de un octavo y la última de las células puede realizarse con dos octavos, o, por el contrario, subdividir el último de éstos. En lo que corresponde al tambor grande, la única diferencia con relación al primero de los patrones, es que en el segundo se quita el golpe correspondiente al segundo cuarto del periodo.

*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* La variabilidad de esta pieza más bien se encuentra en la melodía, ya que dependiendo del flautista, éste tenderá a realizar una u otra enunciación. Algunos de los recursos empleados por los flautistas son el uso frecuente de apoyaturas en el lanzamiento de los enunciados, así como la prolongación de valores de los grados. De igual modo, el pequeño registro de salida de esta pieza suele ser variado dependiendo de cada flautista. En cierto modo, en el registro pueden imprimir ciertas características que están en el orden del estilo de cada uno de ellos.

Finalmente, la estructura general de la pieza puede variar un poco, sobre todo en el número de repeticiones de los enunciados 3 y 3a. Estos siempre se realizan uno detrás del otro, de modo que suele suceder que ese pequeño bloque de los dos enunciados, se repita hasta tres veces, antes de volver al inicio. Esto tiene una explicación situacional, como veremos en su momento, este repertorio se toca en situaciones rituales que involucran grandes cantidades de consumo de mezcal, consumo al que los *montsünd naab*, en tanto actores rituales imprescindibles, están obligados a consumir.

## Registro general de inicio

The image shows a musical score for a 12-part ensemble. The score is organized into four measures, labeled 1, 2, 3, and 4 at the top. Each measure is separated by a vertical bar line. The parts are numbered 1 through 12 on the left side. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are two 'accel.' markings: one above the staff for part 11 in measure 2, and another below the staff for part 12 in measure 4. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Algunas aclaraciones sobre la partitura. Como en la presentación de los registros empleados en la flauta chica, la disposición del registro general de inicio hecho con la flauta grande tienen una finalidad práctica: ubicar el material melódico que guarda una cierta analogía, pero que es empleado en distintas partes de toda la secuencia sonora. Precisamente, el uso de las barras verticales entre los sistemas, tiene como objetivo rendir más clara esa evidencia. La partitura se lee de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha y los espacios en blanco no indican silencios. Finalmente, sobre la línea de las percusiones se representan las intervenciones del tambor chico; debajo de la misma, las del tambor grande.

A diferencia de los registros revisados hasta aquí, el registro empleado para abrir la representación ritual de la danza de la serpiente, es mucho más extenso. Como todos los registros, este es no-medido, es decir, no se rige por una pulsación isócrona tomada

como unidad de medida de tiempo. En este sentido, los valores empleados en la transcripción son los siguientes: ♩ = larga, ♪ = breve y ♫ = semi-breves.

*Enunciados melódicos.* El enunciado del sistema 1 corresponde a una versión del pequeño enunciado inicial que ya se ha comentado. Las secciones representadas en el bloque 2, parten del grado 5 (la) y ascienden por grados conjuntos hasta el 1 (re), en el que se mantienen; el grado 2 (mi) funciona como un bordado de 1 y después de su emisión siempre se desciende, igualmente por grados conjuntos, nuevamente al punto de partida, el grado 5.

Todas las secciones que aparecen en el bloque 3 se construyen en torno al grado 1 (re), del que se sube al 3# (fa#), se desciende nuevamente al 1 y se llega a un grado 2 (mi), el cual se deja tenido; la fórmula melódica final es muy parecida a la fórmula final empleada en el bloque 2, nada más que en el bloque 3 se parte de un grado 2 y del grado 1; en todo caso, el perfil melódico es el mismo y ambas fórmulas resuelven al grado 5, el cual, por cierto, parece tener un fuerte sentido conclusivo.

Finalmente, el enunciado representado en el sistema 12 es único, por lo tanto no hace digamos un bloque. Este último enunciado se construye completamente con dos grados, el 1 (re) y el 5 (la) y es enteramente conclusivo, como lo marca la aceleración final que emprende la intervención del tambor grande. Como se recordará, algo muy parecido sucede con los registros hecho con la flauta chica.

*Las percusiones.* Como se habrá advertido, la intervención de los tambores nunca es simultánea, sino alternada. El tambor grande es el primero en intervenir, como se observa en los sistemas del 2 al 6. La diferenciación entre valores en realidad está más relacionada con la velocidad con la que percute el tocador. Inmediatamente después de que interviene el tambor grande, interviene el tambor chico, en el bloque 3, sistema 6, y desde allí lo hace hasta el sistema 11, en donde cierra con una aceleración y una acentuación final. De nuevo interviene brevemente el tambor grande, en el bloque 3, sistema 11, desde donde en cierto modo va pautando la aceleración final; después de la intervención acentuada del tambor grande, siempre vuelve muy brevemente el tambor chico, apenas con dos o varios golpes, el último de los cuales siempre es acentuado.

Una vez concluido el registro final general, viene la primera de las piezas de la danza.

## Pieza 1 de la danza (pista 10 del disco)

♩ = 240

The score consists of four melodic staves (1-4) and three percussion staves (Tch, Vtch, Tg). The tempo is marked as ♩ = 240. The music is divided into three measures, labeled 1, 2, and 3. Above the first measure, there are groupings of notes labeled '3', '3', '2', and '3'. Above the second measure, there are groupings labeled '2', '3', '3', '2', and '3'. Above the third measure, there are groupings labeled '3', '3', '2', and '3'. The percussion parts include patterns of 'D' (drum) and 'I' (tambor) notes, with some notes grouped by numbers like '2' or '3'. The Tg part shows a simple bass line with quarter notes and rests.

Nota: Vtch = variantes del tambor chico.

Dentro del repertorio actual de los *montsünd naab* existe un pequeño grupo de piezas cuya organización métrica-rítmica es diferente a la que hemos revisado hasta aquí. Este grupo de piezas no se realizan teniendo a una pulsación isócrona como unidad de medida, sino, muy probablemente, a partir de formas *aksak*. *Aksak* es un término turco que en la etnomusicología ha sido empleado como una categoría que refiere a una manera bastante particular de representarse el tiempo musical. Como refiere C. Brailoiu, en la rítmica *aksak* "...las largas y las breves no son, como en la música occidental, la mitad o el doble, la una de la otra, sino dos tercios o tres mitades, es decir: ♩ y ♩. en lugar de ♩ y ♩" (1973 [1949]: 78). En las piezas realizadas desde una forma *aksak*, el referente métrico no es una pulsación isócrona tomada como unidad de medida, sino un patrón métrico-rítmico que tiende a repetirse, las más de las veces, de manera rigurosa. Estos referentes métrico-rítmicos se construyen a partir de agrupaciones de valores no iguales, del siguiente tipo:

$$2 + 3$$

$$(1+1) + (1+1+1) = 5 \text{ valores minimales (vm)}$$

$$2 + 2 + 3$$

$$(1+1) + (1+1) + (1+1+1) = 7 \text{ vm}$$

Para S. Arom el *aksak* de 5 valores minimales (vm), es el *aksak* matriz del que, por *adjunción* e *intercalación* de valores binarios o ternarios (3 o 2), se derivan otros *aksak* de mayor extensión (2004: 22). La multiplicidad de posibles acomodamientos lleva al autor referido a proponer una tipología estableciendo tres categorías generales: auténtico, pseudo y casi aksak. Para este autor, *pseudo-aksaks* serían todos aquellos acomodamientos cuyo número total de constituyentes, o valores minimales o fundamentales, sea par y los cuales admitan el emplazamiento de una pulsación equidistante. Por el contrario, llama *casi-aksaks* a todos aquellos acomodamientos cuya suma total de los valores fundamentales sea impar, pero que, sin embargo, admitan una pulsación que invariablemente será ternaria. Para Arom, los *aksak* auténticos serían los patrones métrico-rítmicos que sumen 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23 y 29 valores minimales (2004: 23-24).

Como ejemplo, veamos cómo el acomodamiento diferencial de valores binarios y ternarios produce combinaciones particulares, como las siguientes:

(a) $2+2+3+2 = 9$ vm	Casi-aksak
(b) $2+2+2+3 = 9$ vm	Casi-aksak
(c) $3+3+2+3+2+3+2 = 18$ vm	Pseudo-aksak
(d) $2+2+2+3+3+2+2+3 = 19$ vm	Auténtico
(f) $3+3+3+2+3 = 14$ vm	Pseudo-aksak
(g) $3+3+2+3 = 11$ vm	Auténtico
(h) $2+3+3+2+3 = 13$ vm	Auténtico

Como se advierte, hay formas que sí admiten el emplazamiento de una pulsación isócrona, como en (a) y (b) (tres pulsos a subdivisión ternaria), en (c) (seis pulsos a subdivisión ternaria o nueve binarios) y en (f) (7 pulsos binarios). Recordemos que las formas que sí admiten una pulsación son llamadas por el S. Arom como *cuasi-aksaks* o *pseudo-aksaks*. En todo caso, y ante la presencia hipotética de una forma rítmica de esta naturaleza, lo importante es determinar cuál es el referente métrico local (cultural), una pulsación tomada como unidad de medida o una forma métrico-rítmica que agrupa valores no iguales, aunque desde una perspectiva *étic*, como se comenta, la forma sí admita el emplazamiento de una pulsación equidistante.

Volvamos a la pieza que nos ocupa. La primera pieza empleada en la representación de la danza de *omal ndiëk* / la cabeza de la serpiente /, parece tener a la base dos formas *aksak*, (g) y (h). Tomando la corchea como la valor minimal (vm), cada una de ellas se compondría por 11 y 13 valores minimales, respectivamente, y ninguna de las dos admite el emplazamiento de una pulsación isócrona. A la base del enunciado 1 se haya

la forma (g) y en el 2 y 3, la forma (h). Veamos la composición interna de los enunciados, para al final volver al aspecto métrico-rítmico.

*Enunciados melódicos.* Recordemos que las barras verticales no indican barra de compás, son empleadas para visualizar de manera más clara los enunciados y su relación con la rítmica de las percusiones que los sustenta.

En el enunciado 1 predomina claramente la relación 1 – 5 (re – la), mientras que en el enunciado 2 los grados pivotean al grado 1 (re), y al igual que en el primero los desplazamientos son cortos, a excepción hecha del intervalo 1 – 5 del cierre del primer enunciado. El enunciado 3 es un movimiento descendente, por grados conjuntos y que se apoya en el grado 6 (si), desde donde hace un bordado (do#) para descender al grado 5 (la); desde aquí se cierra al 1 (re) o al 5 (la), cuando se emprende de nuevo un repetición general de la pieza.

Hay un aspecto interesante en la repetición del enunciado 2 y su encadenamiento con el 3. En la repetición del enunciado 2 generalmente se utiliza un cuatrillo en el último grupo de valores ternarios; este cuatrillo encadena con el enunciado 3 y se repite nuevamente en el último grupo de valores ternarios de dicho enunciado 3; sin embargo, en la transcripción este último valor ha sido dispuesto debajo del cuatrillo del enunciado 2, en el cuarto sistema. Esta disposición no altera la extensión de la figura métrico-rítmica (3+3+2+3) y pone de relieve la manera en cómo son hilvanados los enunciados melódicos.

*Patrones métrico-rítmicos.* Veamos aisladamente el patrón de la pieza; antes conviene recordar que el segundo sistema de las percusiones, en la partitura croquis, refiere a las variantes del tambor chico (Vtch) y las posiciones en las que suelen aparecer. Aquí el patrón:

**Patrón métrico-rítmico**

	Forma (g)	Forma (h)	Forma (g)
	[1]	[2]	[3]
	3    3    2    3	2    3    3    2    3	3    3    2    3
Tch			
Tg			

Como se observa, las formas métrico-rítmicas muy probablemente empleadas en esta pieza correspondan a dos *aksak auténticos*, siguiendo la tipología propuesta por S. Arom (2004: 32-39).

*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* Finalmente, no está por demás recordar que la interválica de la pieza varía de una realización a otra, sobre todo cuando se toca con flautas diferentes. Las flautas no son construidas exactamente iguales las unas a las otras, de modo que pueden variar en el grosor, el tamaño y en la propia afinación. En este sentido, las realizaciones de ésta, y en general de todas las piezas en las que se utiliza esta flauta, implican variaciones significativas en las relaciones interválicas y, por lo tanto, en el resultado melódico final. Sin embargo, y a pesar del margen de variabilidad, el perfil melódico se mantiene y las diferentes realizaciones localmente son juzgadas como equivalentes.

## Pieza 2 de la danza (pista 11 del disco)

♩ = 100

1 2 3

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8

Tch

Tch V2

Tg

Vtg

Nota: TchV2 = tambor chico versión dos; Vtg = variante del tambor grande.

Como observamos, la estructura general de la pieza es muy regular, tres enunciados melódicos, dos de los cuales son cométricos (1 y 2), realizados sobre un periodo de 4 pulsos a subdivisión binaria. Al igual que en la pieza anterior, en esta las fórmulas melódicas finales son idénticas, de tal suerte que hilvanan los enunciados de forma empalmada. En la partitura dichas fórmulas se presentan así para ubicar mejor el *principio de alternancia entre lo chico y lo grande*, claramente observable en la rítmica del tambor grande: los primeros dos pulsos del periodo corresponden a silencios, mientras que los restantes a las intervenciones del mismo.

*Enunciados melódicos.* En el primer enunciado se enfatiza el grado 3# (fa#), del que se desciende por grados conjuntos hasta el 6 (si), empleado la fórmula melódica a la que se

recurre en las últimas partes de los tres enunciados. Como se observa en los sistemas 6 y 7, la fórmula melódica ascendente siempre se emplea allí y no en la primera repetición, es decir, en los sistemas 1 y 2. Esto hace suponer que la estructura general de la pieza es la que se representa en la partitura croquis y, entonces, los sistemas del 5 al 8 no serían una repetición nada más.

La primera parte del enunciado 2 involucra los grados 3# (fa#), 6 (si), 1 (re) y 6 (si), siendo las notas restantes, en el caso de los sistemas 6 y 7, notas de paso; la segunda parte del enunciado, como se comentó, es la misma fórmula empleada en el enunciado 1. Por su cuenta, la primera parte del enunciado 3 se construye en torno a los grados 1 y 6, siendo los grados 2 y 7# (do#) bordados sobre 1 (re); finalmente, la segunda parte del enunciado, es compartida con los dos enunciados iniciales.

*Patrón métrico-rítmico.* En la transcripción se presentan dos versiones de la rítmica en el tambor chico. La primera de ellas (Tch) corresponde al patrón que el tocador de este tambor en general estableció casi en la totalidad de la realización que se presenta en el disco. Por el contrario, la segunda de ellas (TchV2), corresponde a la versión que uno de los músicos más experimentados hizo de la misma pieza, pero en una realización distinta (2012), que no se incluye en el disco que acompaña al documento. Como se observa, la rítmica de la segunda versión es binaria, como la métrica misma de la pieza, y el patrón de alternancias entre manos corresponde al modelo de alternancias utilizado en las piezas cuya pulsación es binaria (DIDD + DIDI) y que revisamos en los apartados 5 y 6.

La sola modificación de tal principio de alternancias tiene implicaciones rítmicas. En la realización del 2010, el tocador del tambor chico predominantemente utilizó el modelo de alternancias entre manos que se emplea para las fórmulas rítmicas ternarias (DDI); en la grabación el tocador del tambor chico mostró notables dificultades para emplazar los acentos cuando las intervenciones del tambor grande. Por ello, en la primera célula de la segunda fórmula acelera para poder marcar el siguiente acento con su mano derecha. Tomando como referencia comparativa la versión dos (TchV2), este último acento en realidad forma parte de la primera célula rítmica de la segunda fórmula.

Como en esta versión, la que correspondiente a la pista 11 del disco del documento, el tocador del tambor chico mayoritariamente hizo una rítmica ternaria, como se anota, empleó el modelo de alternancia entre manos propio de tal rítmica, hecho que implicó que al final del patrón debiera hacer un silencio de dieciseisavo. Sin embargo, en ciertas secciones de la pieza y en ciertos enunciados melódicos, este músico también empleó el patrón de alternancias entre manos propio de las células binarias. Esto le confiere un efecto en cierto modo perturbador al resultado final de su realización. A continuación se muestra un esquema comparativo de las dos versiones en el tambor chico y de la única variante que suele presentarse en el tambor grande:

### Comparativo de las dos versiones del tambor chico y la variante del tambor grande

Pulsación					
		D I	D I D D	D I D I	D I D D
Tch V2 (2012)					
		D D	I D D I	D D I D	D D I
Tch versión del disco					
		D D D I		D D D I	
Variantes Tch versión del disco					
Tg					
Variante Tg					

*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* Como se comentó, en ciertas secciones de la versión de la pieza que se presenta en el disco, la rítmica del tambor chico es claramente ternaria. Esto se debe a que el tocador del tambor chico emplea formas ternarias sobre una métrica binaria. Esto suele suceder, sobre todo con los *montsünd naab* más jóvenes o menos experimentados, situación que, por cierto, no es el caso del músico que grabó el tambor chico en el 2010. Un tocador de tambor chico que no conozca o que, por alguna razón, no recuerde los patrones de la pieza que se está tocando, habrá de servirse de la siguiente idea para acoplarse y tener un buen desempeño: *en el tambor chico todos los acentos se hacen con la mano derecha, estos acentos deben corresponder con los golpes que haga quien toca el tambor grande.*

Una vez que el flautista determina poner fin a la pieza, realiza el pequeño registro de salida (no el registro final general), que veremos después del análisis de la pieza 4 de este repertorio.

### Pieza 3 de la danza (pista 12 del disco)

♩ = 110-120

Esta pieza se compone de tres pequeños enunciados melódicos realizados sobre un periodo de cuatro pulsos ternarios. Su dinámica es muy particular y es probablemente que esta particularidad se deba a los silencios y la tendencia a ligar el último tiempo del enunciado 3, en su repetición final, con el grado 1 del inicio del ciclo, en el enunciado 1.

*Enunciados melódicos.* En su primera realización el enunciado 1 es un movimiento ascendente que puede partir del grado 5 (la) de manera cométrica o, por el contrario, a partir del 6 (si) y a contratiempo. La segunda parte del enunciado (segundo sistema), solamente involucra al grado 1 (re). La primera parte del enunciado 1a en realidad puede realizarse por lo menos de las dos maneras representadas; también se trata de un movimiento ascendente que involucra al grado 2 (mi). Como se advierte las segundas partes de los primeros dos enunciados son muy parecidas, siendo la emisión del grado 5 (la) o del 1 (re), lo que permite diferenciarlas.

El enunciado 2, casi en su totalidad es un movimiento ascendente – descendente por grados conjuntos, que partiendo del grado 1 llega al 3# (fa#), desde el que desciende al grado 7 (do) y de allí al 5 (la). En la primera parte del enunciado 2a, modifican el acomodamiento de los grados ya presentes en el enunciado 2; la única variante en la segunda parte de 2a, se encuentra en la última fórmula melódica, en la que el flautista, de la pieza compilada en el disco, tiende a realizar esa figura rítmica y a ligarla con el valor del enunciado siguiente, es decir, con el inicio de un nuevo ciclo.

*Patrones métrico-rítmicos.* Como se observa en la partitura, el patrón de los dos primeros enunciados es el mismo. En los enunciados restantes se utiliza otro patrón, con una modificación significativa en la primera realización del enunciado 2 (últimos dos sistemas de las percusiones), en donde el tambor grande omite el golpe correspondiente al primer pulso del periodo.

*Márgenes, procedimientos y recursos de variación.* Veamos ahora una tabla comparativa en la que se muestran dos versiones de los patrones rítmicos de la misma pieza. En cada versión de la pieza participaron tocadores de tambor diferentes. La versión del 2010 corresponde a la versión de la pieza que se presenta en el disco mientras que la otra es una versión del 2012. Aquí la tabla:

### Comparativo de la rítmica empleada en dos versiones de la pieza

	1 y 1a	2	2a
Pulsación			
Tch versión 2012	<p>D I D D D D I D D D</p>	<p>D I D D D D I D D D</p>	<p>D I D D D D I D D D</p>
Tg versión 2012			
Tch versión 2010	<p>D D I D D I D D I D D</p>	<p>D D I D D I D D I D D I</p>	<p>D D I D D I D D I D D I</p>
Tg versión 2010			

Como se observa, la rítmica de ambas versiones varía un poco. Como se ha comentado, estas pequeñas variaciones están en el orden del estilo de cada uno de los músicos y en ningún momento alteran la singularidad de la pieza. En la versión del 2012 el tocador del

tambor chico (Tch) recurre a un patrón de alternancias entre manos distinto al que emplea el tocador en la versión del 2010. Además, el primero hace una rítmica ligeramente distinta, pero del todo recurrente, en la repetición del enunciado 2a, cuando habrá de iniciarse un ciclo entero de la pieza. Por su cuenta, el tocador del tambor chico de la versión del 2010, emplea una sola modalidad para ese enunciado. Finalmente, una variante introducida en el tambor grande en la versión del 2012 radica en la omisión del primer golpe de la cuarta célula del periodo correspondiente al enunciado 1; esta marca rinde aún más contramétrico el final de ese periodo. Como se advierte, este músico también omite ese golpe de corchea en la segunda célula del resto de los periodos. Esta sola marca le confiere a este músico una singularidad en su manera de tocar, además de que, al igual que en el periodo anterior, hace más contramétrica la rítmica.

### Pieza 4 de la danza (pista 13 del disco)

♩ = 95

1

2

3

Tch

Tg sistema 1 y 2

Tg sistema 3

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

No es el momento de hablar de ello, pero el contenido semántico asociado a esta pequeña pieza es del todo relevante. Se trata de la pieza del *corte*, es decir, del momento en el que, en la representación de la danza, los personajes de *ndiëk* / serpiente / y *neajeng* / el flechador / realizan un gesto del todo significativo: *ndiëk* toca con su machete de madera a las autoridades tradicionales presentes, a los *montsünd naab*, a los *caballeros* y a mucha de la concurrencia que presencia la danza. Con este gesto parece marcarse o transferirse la idea contenida en el relato mítico del que la danza que nos ocupa no es más que su escenificación: el flechador cortará la cabeza a la serpiente y con ello se neutralizará el peligro de las aguas telúricas y ciclónicas que la segunda, es decir, la serpiente con cuerno, representa para la sociedad huave de la barra.

En su momento se hablará de ello, por ahora volvamos a la pieza. La pieza se compone de dos enunciados cortos montados sobre dos periodos de tiempo a subdivisión binaria.

*Enunciados melódicos.* La estructura del enunciado 1 involucra el grado 1 (re) y al 5 (la); salvo el desplazamiento final de 1 a 5, el movimiento restante se hace por grados conjuntos. El enunciado 2 es más dinámico, en su primera realización emplea un movimiento descendente casi enteramente por grados conjuntos, llega al grado 5 (la), regresa al 2, sube al 3 (fa) y resuelve al 1, apenas para volver al 3, el cual es acentuado; en su repetición se sustituye el grado 3 por el 5, el cual tiene un cierto sentido conclusivo.

Como es habitual, la pieza se repite tantas veces como sea necesario. Esta pieza en particular, aproximadamente puede realizarse durante veinte minutos o más, especialmente cuando se realiza en el contexto de la representación ritual de la danza.

*Patrones métrico-rítmicos.* Como se observa, se trata de un solo patrón y con una sola variante en el tambor grande (Tg), presente en la repetición del enunciado 2. Este patrón destaca por su cometricidad. Finalmente, esa pieza varía muy poco.

## Registro de salida para cualquiera de las primeras cuatro piezas

The image shows a musical score for a flute exit register. It consists of two staves: the top staff is for the flute (Tch) and the bottom staff is for the drum (Tg). The flute part is divided into five sections, numbered 1 through 5, each starting with a specific melodic formula. Section 1 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Section 2 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4. Section 3 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4. Section 4 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4. Section 5 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4. The drum part consists of a series of quarter notes, with a triplet of eighth notes in section 5. The tempo marking 'accel.' is placed below the drum staff at the end of section 5.

Recordemos que los registros son secciones no-medidas, razón por la cual el resultado siempre es heterorrítmico. Lo que se presenta en la transcripción son las partes constitutivas generales de una posible realización. Como se ha comentado, en los registros hay un margen para que los flautistas impriman un cierto estilo personal.

En pleno curso de ejecución, y cuando decide ponerle fin a una pieza, el flautista emplea una pequeña fórmula melódica para indicar que vendrá el registro de salida. Esta marca es una rápida sucesión de notas que generalmente parten del grado 5 (la) y que siempre concluyen en un grado 3 (fa), acentuado. Como ya se anotó, como la inercia de la articulación rítmica se impone, es del todo común que los *montsünd naab* empalmen la rítmica propia de la pieza en cuestión con el inicio del registro de salida. Apenas reconocen la señal, paran de percutir y se concentran en el cierre de la pieza. Esta suerte de “descomposición” de la rítmica de la pieza contribuye a generar el efecto heterorrítmico de los registros de salida.

*Enunciados melódicos.* En general los registros se componen de 5 pequeños enunciados o secciones, siendo el primero de ellos la marca de salida. En la sección 2 se enfatiza el grado 3 (fa, generalmente #) desde donde se desciende con un movimiento rápido hasta el grado 5 (la), el cual, por cierto, puede extenderse. El inicio de la sección 3 involucra los mismos grados que el inicio de la sección anterior, pero en la 3 se desciende al grado 1 (re), desde donde se hace un movimiento descendente y empleado una fórmula casi idéntica a la de la sección 2; de igual manera se desemboca en el grado 5 el cual también suele extenderse. La sección 4 es casi idéntica a la tercera, pero su segunda fórmula siempre es más corta. Finalmente, la sección 5 es claramente la marca definitiva del registro y, como se recordará, es la misma que se emplea en el registro general del inicio de la representación de la danza.

*Los tambores.* Tal y como sucede en el registro general del inicio, en los registros finales de las primeras cuatro piezas de este repertorio, la intervención de los tambores es alternada. Primero interviene el tambor grande (Tg) y después el chico (Tch). Hacia la parte final, entre las secciones 4 y 5, el tambor grande acelera para cerrar con un golpe fuertemente acentuado; apenas concluida la intervención de este tambor, interviene el otro, con una intervención muy breve.

## Pieza 5 de la danza (pista 14 del disco)

♩ = 115-120

1

2

3

Tch

Tg

1

1a

2

2a

DDIDD I DD DDI DDIDD DDIDD I DDIDD I DD DDI DDIDD DDIDD I

Esta es la última de las piezas, con ella se indica que el personaje de *neajeng* / el flechador / le ha cortado la cabeza a la serpiente. Para tal efecto, *neajeng* hace un recorrido en el espacio en el que se representa la danza (siempre el centro de San Mateo del Mar), mostrando sobre su flecha en alto, el sombrero que portara el personaje que representa a la serpiente. Con este gesto la representación de la danza ha llegado a su fin.

Esta pieza se compone de cuatro enunciados, dos de los cuales son contramétricos, el último y el primero, y se realizan sobre un periodo regular de cuatro pulsaciones ternarias.

*Enunciados melódicos.* El enunciado 1 en realidad es lanzado desde el grado 5 (1a) de un periodo anterior y en general se construye en torno al grado 3# (fa#), sobre el que el grado 2 (mi), es empleado como bordado. La primera realización del enunciado 1a (sistema 1) tiene al grado 1 (re) como un pivote, desde el que se desciende al 5 y luego se sube al grado 2 para cerrar en el 3#. La segunda parte de 1a, como se observa, en realidad forma parte de la repetición del enunciado 1 (sistema 2). En su repetición 1a, sustituye el grado 2 por el 3#.

El enunciado 2 parte del grado 1 para subir al 3#, desde donde hace un movimiento ascendente-descendente por grados conjuntos hasta llegar al grado 2. En lo que toca al enunciado 2a, este parece una suerte de respuesta al anterior y la primera parte de su primera realización (sistema 2) tiene al grado 6 (si) como un pivote, desde donde se desplaza a los grados 7# y 5 (do# y la); la segunda fórmula melódica de la primera repetición forma parte de la repetición del enunciado 2 (sistema 3); a su vez, la segunda

fórmula de la repetición de 2a, como se anotó, forma parte del enunciado 1 en su primera realización.

*Patrones métrico-rítmicos.* Como se observa en la transcripción el patrón de esta pieza es bastante singular. La única regularidad se encuentra en los enunciados 1a y 2a, en donde el patrón de las percusiones es el mismo. En cierto modo, este hecho podría indicar que el patrón aquí está pensado al doble (ocho pulsos), agrupando cada macro periodo a dos enunciados: 1 y 1a, por un lado; 2 y 2a, por el otro. Desde este punto de vista la primera parte de cada periodo correspondería a los enunciados 1 y 2. De ser así, la única variante se encontraría en los primeros dos pulsos de cada suerte de macro periodo, ya que mientras en el primero se traduce en dos silencios, en el segundo el tambor grande realiza dos percusiones afectando la acentuación del tambor chico y modificando por lo tanto la forma del patrón.

# Paseo o corrida

♩ = 95-100

1

P

Tch

Tg

2

Tch

Tg

3

Tch

Tg

4

Tch

Tg

5

Tch

Tg

6

Tch

Tg

7

Tch

Tg

8

Tch

Tg

Para fines del análisis la pieza ha sido dividida en ocho secciones; el número dentro del recuadro a la izquierda de cada sistema, indica la sección. Sobre la línea que se encuentra encima del sistema de la melodía, se marca con una pequeña plica una pulsación, cuando esta es relativamente más clara o evidente. En las partes en las que no parece haber ese referente métrico, dicha plica se borra. Aquí las percusiones se indican de manera diferente: para el caso del tambor chico (Tch) las percusiones con la mano derecha se indican debajo de la línea; sobre la misma línea se indican las percusiones que se hacen con la otra mano, la izquierda. El tambor grande siempre percute con la mano derecha.

Como podrá advertirse, dentro del repertorio general de estos músicos hay piezas que combinan de una manera compleja distintas lógicas de organización del tiempo musical. Esta pieza es una de ellas. En algunas secciones la pieza es claramente medida (secciones 1, 2, 4, 5 y 6), aunque carecen de una acentuación marcadamente regular, como sí sucede con el resto de las piezas que se han revisado. Otras secciones de esta pieza son no-medidas o, dicho de otro modo, no se rigen por una pulsación equidistante o isócrona (secciones 3, 7 y 8). Veamos una por una.

*Secciones melódicas.* El lanzamiento de la pieza es precedido por el pequeño enunciado inicial ya comentado. La sección 1 se lanzan a contratiempo, en ella se marca más o menos claramente una pulsación a subdivisión ternaria y básicamente se construye en torno al grado 1 (re), rematando con un 5 (la) acentuado, que le confiere un sentido contramétrico.

En la sección 2 se reitera el grado 3# (fa#) y hacia la parte final se emplea de manera repetida un movimiento melódico que será una constante: partiendo del grado 2 (mi) o del 3#, es un desplazamiento descendente con figuras semi-breves que siempre desembocaran en una suerte de grado de reposo, el grado 5 (la).

En la sección 3 la pulsación ternaria anterior se pierde. Aquí se trata de un movimiento descendente que se repite dos veces, parte del grado 1 y resuelve al 5. Luego se utiliza un movimiento que también será recurrente: un movimiento ascendente empleado semi-breves que parte del 5 y desemboca en 2; hacia el final viene una suerte de remate que nuevamente utiliza el 5 acentuado.

Por su articulación rítmica la sección 4 guarda una cierta analogía con la sección 1, siendo el tipo de grados empleados en cada una de ellas lo que permite trazar una diferencia. En la sección 4 predomina la relación 3# – 1 (fa# – re), luego 2 – 1 (mi –re) y hacia el final se remata a contra tiempo con el 5 acentuado.

La sección 5 también guarda una cierta analogía con las secciones 1 y 4, ya que después del motivo ascendente, que como se anotó es muy recurrente, los grados empleados son los mismos que se utilizan en la sección 1, pero su acomodamiento es diferente. Del mismo modo, se remata con una relación 1 – 5 (re – la), con el último grado acentuado.

La sección 6 parece ser equivalente a la sección 2, lo mismo que la primera parte de la sección 7 con la sección 3. Sin embargo, en la primera parte de la sección 7, las tres figuras melódicas ascendentes que involucran semi-breves, resuelven a un grado 3# (fa#), mientras que en la sección 3, lo hacen a un grado 2 (mi). Esta diferenciación entre ambas secciones, es recurrente. La segunda parte de la sección 7 se recurre a un grado tenido (mi), desde donde se desciende empleado la figura recurrente ya presente en las secciones 2 y 6.

La última sección es no-medida y claramente corresponde a las tres últimas secciones (3, 4 y 5) de los registros que se emplean para cualquiera de las primeras cuatro piezas de este repertorio. De hecho, esta última sección, la 8, funciona como un registro de salida, tal y como lo consigna el uso de los tambores: esta es la única sección en la que ambos tambores ya no intervienen simultánea, sino alternadamente, como precisamente sucede en los registros.

*Patrones rítmicos.* Entre las percusiones de los tambores hay notables desfases, lo que produce un efecto de heterorritmia involuntaria toda vez que los tocadores de tambor deliberadamente buscan hacer coincidir sus intervenciones sin que necesariamente esto siempre suceda así. Lo mismo pasa en lo que toca a la relación entre la melodía y los tambores en general; en la medida en que la pieza no se rige por una pulsación isócrona estricta, ni por una periodicidad que se traduzca en el uso de patrones métrico-rítmicos, entre las tres fuentes sonoras se producen desfases considerables.

Como se observa en la rítmica del tambor grande toda la pieza es claramente contramétrica. Cuando hay una pulsación los acentos se emplazan después de ella y siempre sobre el valor largo. En relación al tambor chico, esta es una de las muy pocas piezas, de hecho la única de las que revisaremos en el documento, en las que una célula rítmica inicie con la percusión de la mano derecha, como sucede al realizar el tresillo. La razón de tal hecho se encuentra en que si el tocador de tal instrumento no realiza la fórmula de esa manera, y tomando en cuenta la alternancia entre las manos, no podría empatar el emplazamiento del acento el cual debe hacerse con la mano derecha y en correspondencia estricta con la intervención del tambor grande.

Finalmente, esta pieza suele variar mucho y es muy probable que esto se deba, como se ha dicho, a que la pieza no tenga una métrica estricta, no por lo menos como sí la tienen el resto de las piezas que hemos revisado.

## Registro final general (final de pista 14)

Una vez concluida la pieza 5, se realiza este registro. Con este se marca el fin de la representación de la danza de la cabeza de la serpiente. Como en el registro de inicio, en esta transcripción el material melódico que guarda una cierta analogía entre sí, se colocó en columnas verticales. Del mismo modo que el resto de las partituras croquis, ésta se lee de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Sobre la línea de las percusiones se indican las intervenciones del tambor chico (Tch); debajo de la misma, las del tambor grande (Tg). Al igual que en el registro inicial y la pieza vista anteriormente, los valores empleados son larga, breve y semi-breve.

El material melódico del registro final es el mismo que el del registro de inicio, de hecho tienen casi la misma estructura. Las dos secciones del bloque 1 corresponden a las secciones 1 y 2 del registro de salida que se puede hacer para las primeras cuatro piezas de la danza. Por su cuenta, todas las secciones del bloque 2 corresponden a las secciones del bloque 2 del registro de inicio. El material melódico de las secciones del bloque 3 también es empleado en el registro inicial, solamente que en éste fue colocado en el bloque 1. La sección 4, corresponde a la sección 3 del registro de inicio, lo mismo que la 5 de éste, a la 4 de aquél.

Del mismo modo, en ambos registros el orden de intervención de los tambores es el mismo, pero el emplazamiento de sus golpes varía muy considerablemente en cada realización. Como se podrá comparar, en el registro de entrada y en el de salida las intervenciones se ubican en secciones diferentes, hecho que no altera la singularidad de

los registros. Por cierto, esta alternancia de los tambores puede ser comprendida como una peculiar forma de comprender el principio de alternancia entre sonidos grandes y chicos. Dicho de otro modo, el criterio pertinente es intervenir alternadamente, primero el tambor grande con intervenciones espaciadas y acelerando hacia el final de su primera intervención; inmediatamente después interviene el tambor chico, también pausadamente, aunque en el registro de salida, a diferencia del de entrada, este tambor chico sólo hace una aceleración hacia el final, momento en que también interviene el tambor grande y en el que suelen empalmarse las percusiones de ambos.

Como se anotó, con el registro final se da por concluida la representación de la danza.

Hasta aquí el análisis formal de las catorce piezas musicales del disco que acompaña a este documento. En los apartados de las dos *piezas para convocar a la asamblea* y en el de las siete *piezas para diversas festividades y eventos*, hemos visto una rítmica hasta cierto punto mucho más homogénea, en relación comparativa con la de las *piezas para la danza de omal ndiëk / la cabeza de la serpiente /*. Como vimos, en los dos primeros apartados las melodías se construyen con la *nine ind / flauta chica /*, mientras que en el repertorio de la danza se emplea la *nadam ind / flauta grande /*; en los tres bloques el juego de dos tambores, uno chico y otro grande, se encuentran a la base de la rítmica. En las *piezas para diversas festividades y eventos* hemos visto que se utilizan los caparazones de tortuga percutidos con cuernos de venado y que los integrantes del grupo de los *caballeros* son los responsables de montar, gritos, silbos y el sonido metálico producido con una batería de cencerros, sobre las piezas que hacen los *montsünd naab*.

Por otro lado, el análisis del conjunto de las piezas de estos tres apartados nos permite comprender que los *montsünd naab* se sirven de diferentes formas de concebir, jerarquizar y simbolizar musicalmente, el material sonoro dado en la naturaleza de las cosas. Esto se ve claramente reflejado en la distribución de tal material en dos registros acústicos concebidos como opuestos y complementarios: lo chico y lo grande. Esta concepción local se declina: 1) en el uso de dos flautas (una chica y otra grande), cada una de las cuales se utiliza en piezas o repertorios determinados; 2) el uso de un juego de tambores (uno chico y otro grande), que, como dijimos, se encuentran a la base de todos los repertorios de estos músicos; 3) el uso de los caparazones en el que se distingue una lengüeta grande y otra chica.

Además, también hemos visto distintas manera de organizar el tiempo musical. Secciones no-medidas, piezas que hacen de una pulsación isócrona tomada como unidad de medida (binaria o ternaria), la piedra angular de la organización métrica; piezas (por lo menos una) emparentada con las formas *aksak*; y, finalmente, piezas que oscilan o combinan fragmentos medidos con otros no-medidos y de manera ininterrumpida (el caso de la *corrida* o *paseo*, visto en el apartado de *piezas para la danza de omal ndiëk / la cabeza de la serpiente /*. Además, y sobre todo en el apartado de las *piezas para diversas festividades y eventos*, hemos visto que la presencia de recurrente de las relaciones de 2 contra 3, a la vertical o a la horizontal, y las cuales se establecen entre

la rítmica de la enunciación melódica y la rítmica de las percusiones; o entre secciones que son rítmicamente binarias para todas las fuentes, pero enmarcadas dentro de contextos ternarios.

En lo que toca a las melodías, podemos constatar que en el caso de aquellas que son producidas con la flauta chica se aproximan mucho más a una suerte de temperamento justo, en relación comparativa con las que se producen con la flauta grande, las cuales admiten un margen mucho más amplio de variabilidad en sus relaciones interválicas. Como vimos, la economía de los enunciados melódicos componentes de una pieza, más bien es variable. Hay piezas cuyos enunciados son dos (pieza 4 de la danza de la cabeza de la serpiente, pista 13 del disco) y otras en las que se pueden censar once (pieza 3 y 7), por citar solamente los ejemplos extremos. Por otro lado, en el uso de las dos flautas pudimos observar que las melodías en general se construyen en torno a ciertos grados preponderantes (1, 3 y 5 –sol, si, re– , para la flauta chica; y 5, 1, 3 y 5 –la, re, fa natural o sostenido, y la– para la flauta grande). En ambas flautas, sus respectivos grados 1 y 5 funcionan como una suerte de notas centrales.

En su conjunto, estamos pues en presencia de una música diversa y compleja en sus formas. Estas formas nos hablan de conocimientos locales socialmente construidas y en las cuales es posible reconocer distintos registros de historicidad. Como veremos a continuación, la sociedad huave de la barra también es una sociedad compleja, rica en formas, protocolos y significados, relacionados con la práctica de un catolicismo muy particular, dentro del cual participa toda la música que hemos revisado y en donde cobra su pleno significado.

# **La música en la sociedad**



Foto 11. *Montsüüd naab* movilizando a las autoridades tradicionales entre las calles de San Mateo del Mar.



Foto 12. Mujer huave, descansando.



Foto 13. Dos *monpoots* / que tienen cargo en la iglesia /, haciendo una riega previa a una procesión de semana santa.



Foto 14. Celebrante rumbo a la iglesia a entregar la ofrenda de velas y flores.



Foto 15. Preparación de *chaw poposh* / atole con espuma /.



Foto 16. Dos personajes de los *caballeros*, *cargador* y *sabanero*, repartiendo mezcal afuera de la casa de los mayordomos celebrantes de la fiesta del Copus Chiristie. Sus *carrilleras* son de figurillas de animales hechas de maíz y denominadas *koy / conejo* /.

## 8. El agua, la pesca y el ciclo ceremonial

### Religión y economía

Quizá uno de los aspectos más relevantes de la vida de la sociedad huave que nos ocupa sea precisamente el de su religiosidad. Católicos, protestantes, pentecostales y adventistas, cualquiera que sea su credo, la religiosidad se haya al centro de las preocupaciones existenciales cotidianas de familias e individuos. Pescadores, campesinos, profesionistas, padres e hijos de familia, empleados y comerciantes, autoridades tradicionales en turno, etc. Sea en una o en otra de las ofertas religiosas, los pobladores de esta sociedad, como los de cualquiera otra, parecen buscar una suerte de consuelo gratificante que los aliente, los auxilie y los oriente en el desarrollo positivo de sus vidas cotidianas. En cualquiera de estas religiosidades la música forma parte central de la experiencia de lo sagrado.

Los ejemplos musicales que aquí se presentan corresponden a la práctica de una de estas religiosidades; es decir, a la religiosidad nominal y localmente reconocida como católica. Sin embargo, dentro de la misma comunidad de católicos es posible reconocer una neta diferencia entre el catolicismo promovido por el párroco residente en la comunidad centro de San Mateo del Mar y el *catolicismo consuetudinario*, o de la costumbre. La diferencia entre ambos radica en que el primero representa la versión oficial del catolicismo y en la que el párroco se presenta como el administrador legítimo de lo sagrado. Por su cuenta, el segundo de estos dos catolicismos puede ser comprendido como el conjunto de creencias y de prácticas religiosas, que articula diferentes ordenes de la vida social, como el político y el económico, y cuyo origen histórico se encuentra en la vida colonial. Hasta cierto punto estos dos catolicismos comparten espacios (la iglesia, por ejemplo), un mismo calendario litúrgico y en cierto modo, una misma ritualidad. Sin embargo, entre ambos, la diferencia más significativa radica en la concepción misma de lo sagrado. Por ejemplo, desde el sistema de creencias que sustenta la práctica del catolicismo consuetudinario, personas, objetos, espacios y fenómenos naturales, como campanas, rayos, vientos, mares, nubes y astros, no solamente se hayan investidos o contagiados de sacralidad, sino que algunos de ellos, como los rayos y los vientos, son comprendidos como manifestaciones de la sacralidad misma. Por otro lado, la práctica de ambos catolicismos también implica diferentes tipos de servicios musicales. Las prácticas musicales del catolicismo vinculado al párroco residente son de cuño mucho más reciente, en relación comparativa con las del catolicismo consuetudinario. Todos los ejemplos musicales incluidos en el disco que acompaña a este documento forman parte de la práctica de éste último catolicismo, el de la costumbre o consuetudinario.

Para la gran mayoría de las familias de la sociedad huave de la barra, la pesca de camarón representa la base de sus actividades económicas. El camarón, y en mucho menor medida los peces extraídos de esta actividad, son vendidos en diferentes espacios y por la vía de redes y mecanismos comerciales diversos. El producto puede ser vendido por las mujeres (generalmente las esposas de los pescadores) en algunas de las

comunidades principales de la barra (San Mateo y Colonia Juárez), en las ciudades de mayor importancia regional (Salina Cruz, Tehuantepec, Juchitán e Ixtepec), en ciudades más grandes de la región del sureste mexicano, como Tuxtla Gutiérrez (Chiapas), e incluso, algunas de estas mujeres huaves prueban suerte en la ciudad de Oaxaca, Puebla y la Ciudad de México. Sin embargo, estas últimas comerciantes son las menos, ya que la gran mayoría de ellas se conforma con vender a una intermediaria el producto que los hijos o el esposo han obtenido durante de su labor.

Hoy día la pesca, la agricultura, la recolección de los productos del mar (huevos de tortuga principalmente) y la cría de ganado menor y de aves de corral, ya no son las únicas actividades económicas de las familias. De hecho, puede decirse que las unidades familiares diversifican sus actividades económicas para sobrevivir: mientras algunos de sus miembros se dedican a la pesca, a la agricultura de temporal o a la cría de ganado caprino, y en mucho menor medida vacuno, otros de sus miembros ofertan su fuerza laboral empleándose como albañiles, choferes, peones, dependientes o dependientas en las comunidades locales o en las ciudades vecinas de importancia económica regional (Salina Cruz, Tehuantepec y Juchitán). Además, un pequeño sector de la población se ha profesionalizado y cuenta con ingresos económicos relativamente estables (profesores, enfermeras, doctores, ingenieros, licenciados y arquitectos). Por otro lado, la gran mayoría de las familias se sirve de los programas sociales que los gobiernos federal y estatal ponen a su disposición (apoyos para estudiantes, para adultos mayores), de tal modo que por diferentes vías las familias solventan su economía.

Sin embargo, a pesar de esta diversificación la pesca a pequeña escala permanece como el motor principal de la vida económica de los huaves de toda la barra. Pero la pesca es de subsistencia y en última instancia su abundancia o su escasez, depende por completo del comportamiento climático del entorno natural. El grueso de tal actividad no se realiza en el *nangaj ndek* / sagrado mar vivo, Océano Pacífico /, sino en las orillas y las aguas bajas de las grandes lagunas saldas (Inferior y Superior), que de la costa se extienden hacia el interior del Istmo. La pesca es una actividad estrictamente masculina, nocturna, pesada y generalmente supone desplazamientos de tres a varios kilómetros y estancias de uno, o varios días.

En el ecosistema de la barra las dos únicas temporadas del año son las lluvias y las secas, yendo la primera de ellas de junio a septiembre-octubre y las segunda de septiembre-octubre a mayo-junio, aproximadamente. Una sequía prolongada implica que los mantos acuíferos naturales como los ríos, que desde el interior del Istmo corren hacia el Pacífico, no alimenten a las grandes lagunas. Además, y toda vez que las mareas del Océano Pacífico también alimentan dichas lagunas, la disminución del nivel de agua dulce aumenta su salinización, creándose de tal modo, condiciones poco favorables para el crecimiento sobre todo de una variedad de peces que hasta hace no muchas décadas formaban parte imprescindible de la dieta alimenticia cotidiana de los huaves. Por el contrario, un periodo de lluvias excesivo vuelve profundas las orillas de las grandes lagunas y torna complicadas las actividades de la pesca. Todos estos aspectos relativos

al comportamiento climático forman parte de los conocimientos empíricos con los que los pescadores sortean las adversidades que se les presentan en el desempeño de su actividad productiva. Evidentemente tales conocimientos son mucho más elaborados, baste tan sólo agregar que también implican el conocimiento de los ciclos lunares, de las mareas, de los vientos del norte que durante los últimos meses de cada año golpean la barra de norte a sur, de los cambios estacionales, en principio marcados por los equinoccios y, además, un conocimiento depurado del “comportamiento” del camarón.

Sin embargo, los tiempos y el clima han cambiado, los conocimientos basados en la regularidad del comportamiento climático de otrora empiezan a ya no ser del todo operativos. En el transcurso de las últimas décadas, básicamente después de la segunda mitad del siglo XX, el crecimiento demográfico ha mantenido una curva continua, las tierras para el cultivo y la ganadería escasean, así como las áreas no tan concurridas para la pesca. A pesar de los cambios las familias e individuos huaves buscan todas las salidas a su alcance para resolver su economía.

En lo que corresponde al sistema de creencias que sustenta la práctica del catolicismo consuetudinario, los númenes más poderosos de lo sagrado son quienes detentan los principios de la vida y de la muerte. Es a ellos, a los *monbasüik* / los hombres cuerpo-nube /, o naguales huaves, a quienes se dirige gran parte de la ritualidad pública fundamentalmente destinada a garantizar una la presencia regulada del periodo pluvial. Con ellos es conveniente mantener relaciones de aquiescencia basadas en el principio de reciprocidad y respeto.

### **Lo sagrado y el sistema de creencias**

Para comprender el sentido profundo de la ritualidad huave relacionada a la práctica del catolicismo consuetudinario, y de la música que aquí presentamos la cual participa plenamente dentro de ella, conviene primero ubicar de manera muy general los componentes principales del sistema de creencias o representaciones religiosas que sustentan la práctica de dicho catolicismo, así como la lógica interna que los articula.

Desde este sistema de representaciones *lo sagrado* es concebido como una potencia latente, la cual puede manifestarse *fasta* o *nefastamente* en las personas, los objetos, los espacios, en fenómenos naturales como terremotos, ciclones y enfermedades virales, e incluso en tiempos sociales como la Semana Santa, por ejemplo. Al mismo tiempo, hay espacios y objetos que *son* sagrados y que, por lo tanto, adquieren el calificativo de *nangaj* / lo sagrado, lo santo /; por ejemplo:

*Nangaj nüt* / sagrado sol /.

*Nangaj ndek* / sagrado Mar Vivo u Océano Pacífico /.

*Nangaj manchiüc* / sagradas campana /.

*Nangaj cruz* / sagrada cruz /.

*Nangaj teat iünd* / el sagrado señor-viento del norte /.

*Nangaj müm ncherrek* / el sagrado señora-viento del sureste /.

Debido a las cualidades ambivalentes de lo sagrado la relación con ello es siempre delicada y se halla prescrita por una serie de códigos de interacción ritual que en el orden de lo cotidiano norman las relaciones socialmente establecidas como las adecuadas. Santiguarse cada vez que se pase frente a la iglesia, frente a las pequeñas capillas de las calles de San Mateo o frente a las cruces sembradas en puntos circundantes a la cabecera municipal; santiguarse al llegar a los mares, al visitar a las autoridades tradicionales en la sede de su gobierno, etcétera. Para los individuos más apegados al catolicismo consuetudinario estos códigos de interacción constituyen una norma, una manifestación explícita de la asunción de los principios de jerarquización y clasificación social.

Por otro lado, en el panteón huave existen númenes investidos de tremendo poder. Los númenes más potentes de lo sagrado son los *naguales* o *monbasüik* / hombres cuerpo-nube /, quienes, a su vez, se hayan homologados a los santos católicos principales, resguardados en la única iglesia católica de San Mateo del Mar. Según la narrativa mitológica los *monbasüik* son los naguales quienes al momento de la conquista española, específicamente con la llegada de los dominicos, abandonaron el territorio huave y se internaron en el Cerro Bernal, el cual es ubicado en la dirección sureste, tomando como punto de referencia a la comunidad centro ceremonial de San Mateo. Este último no solamente existe en el plano mítico, en realidad los huaves son plenamente conscientes de que el Cerro Bernal se ubica en la costa del estado vecino de Chiapas, sin embargo, no realizan ningún tipo de actividad ritual en ese lugar.

Para comprender la noción de *monbasüik* es preciso referirse en líneas muy generales al complejo del *tono* y *nagual*. Entre los huaves la representación de *tonal* (*ombas* / cuerpo, interior /, en huave) remite a la creencia de que todo individuo tiene un animal o un fenómeno natural que es su compañero y con el cual se tiene un vínculo de coexistencia. Ese *otro-yo* puede ser una ave, un mamífero o un reptil, pero también puede ser un fenómeno natural como los vientos, los rayos y los volcanes; siendo estos tres últimos considerados como los *ombas* más poderosos (Tranfo, 1979, 177-213). Solamente los depositarios de un *ombas* poderoso eran concebidos como *monbasüik* o naguales; *müm ncherrek* / vientos del sureste / para las mujeres y *monteok* / rayos /, para los varones. Ahora bien, según las representaciones locales los naguales huaves no se metamorfosean en fenómeno alguno, en su *otro-yo*, sino que experimentan una suerte de viaje místico o desdoblamiento que les permite controlar su *alter-ego*.

La narrativa local refiere que antes de la llegada de los españoles había muchos naguales. De modo que es presumiblemente consistente plantear que en el proceso de instauración de la sociedad colonial la representación de los *monbasüik* o naguales huaves pasó a ocupar la posición de ancestros protectores. Es del todo probable que en el mismo proceso de asimilación de los contenidos elementales del cristianismo dicha representación de los naguales huaves haya sido homologada a los santos católicos tutelares: San Mateo Apóstol (santo epónimo de la comunidad madre) y la Virgen de la Candelaria, de tal suerte que el primero de éstos se asoció a los *monteok* y la segunda a las *müm ncherrek*.

De este modo, los componentes medulares del sistema de creencias que sustenta la práctica de la catolicismo consuetudinario de la sociedad huave de la barra, son los *monbasüik* / hombres cuerpo-nube / o naguales, así como los santos católicos a quienes los primeros se hayan homologados. En cierto modo, podemos decir que el culto a los santos involucra también el culto a los ancestros naguales, a través de los primeros. Pero, como se ha dicho, santos y naguales no son concebidos como potencias benevolentes por antonomasia; la sacralidad que los inviste es ambivalente y su benevolencia está condicionada. Así, desde el catolicismo consuetudinario la relación entre los hombres y lo sagrado se haya mediada por el principio de reciprocidad de los bienes materiales y simbólicos; la *vida y monapaküi* / salud, trabajo, bienestar y vida para todos / que proporcionan los santos y los *monbasüik*, se troca por rezos, súplicas, flores, sacrificios físicos, económicos y diversas expresiones musicales por parte de los *mi kual kambaj* / los hijos del pueblo /. Del mismo modo, el agua del temporal, los peces y camarones de los mares y lagunas, se reciben a cambio de rezos, súplicas, flores, cantos y otras expresiones musicales, sacrificios físicos y económicos de individuos, autoridades tradicionales, unidades familiares o pequeños grupos corporados.

### **Los ritos del calendario ceremonial**

La práctica del catolicismo consuetudinario involucra diferentes tipos de ritualidad. Además de la ritualidad cotidiana relativa a la relación con los altares domésticos, de los ritos del ciclo de vida de los individuos y los de sanación de enfermedades físicas y emocionales, pueden enlistarse los siguientes ritos de carácter público o semi-público: 1) *ritos destinados a la solicitud oportuna del agua de temporal*; 2) *ritos adscritos al calendario litúrgico cristiano*; 3) *ritos en torno al culto a los santos* católicos resguardados en las iglesias y ermitas de las comunidades más grandes; y 4) *ritos en torno a la transferencia de poderes* de las autoridades tradicionales de la cabecera municipal (San Mateo del Mar). Unos privados, otros públicos o semi-públicos, la realización de todos ellos presupone tiempos, actores y espacios sociales determinados, además de protocolos prescritos por la fuerza misma de lo consuetudinario. A excepción de la ritualidad cotidiana y de los procesos rituales relativos al ciclo de vida, la enfermedad, la sanación de las personas o la muerte de la mismas, las músicas que aquí analizamos participan activamente en el resto de las ocasiones rituales. Veamos brevemente cada uno de ellas.

1) *La solicitud del agua de temporal*. Esta es una responsabilidad socialmente asignada a las autoridades tradicionales y toda la ritualidad que se relaciona a este tópico de particular relevancia, es comprendido como un largo proceso ceremonial con diferentes etapas y tiempos. Durante la Cuaresma las autoridades en turno realizan tres súplicas rituales consecutivas, las cuales están dirigidas a los santos y los naguales huaves. Presidente municipal, alcalde primero y alcalde segundo, de noche, descalzos y por separado, acuden a tres puntos específicos a realizar las *ofrendas*, pero en ningún sentido a título personal, sino en calidad de legítimos representantes de los *mi kual kambaj* / los hijos del pueblo /; es decir, de todas las comunidades huaves de la barra.

Tales ofrendas se constituyen de largas series de rezos cristianos en español, súplicas y parlamentos en huave, ofrecimiento de ramilletes de flores y albahaca, así como del propio sacrificio físico de la autoridad, quien debe caminar descalzo y permanecer largos periodos de tiempo hincado. Cada una de las tres autoridades señaladas acude a un punto específico, circundante a San Mateo y en los que se haya sembrada una cruz de madera pintada de rojo. Ninguna participación musical en estos eventos.

2) *Ritos adscritos al calendario litúrgico cristiano.* Durante la Semana Santa la ritualidad se exagera y si bien la ortodoxia católica prescribe que durante tal periodo debe representarse la muerte, la resurrección y la ascensión de Jesucristo al cielo, la representación ritual huave de la Semana Santa más bien denota los siguientes contenidos temáticos que aparecen como telón de fondo: 1) se dramatiza una lucha entre fuerzas de orden y de desorden; 2) la solicitud del agua de temporal vía el sacrificio físico.

Para los más apegados al catolicismo consuetudinario, la Semana Santa es un tiempo de recogimiento y de intensa participación en los oficios religiosos cotidianos. Rosarios, misas, oficios propios de esta semana y participación en procesiones. Todas estas actividades suponen un cierto sacrificio físico y de tiempo. Para las tres autoridades tradicionales principales (alcaldes, maestro de capilla y presidente municipal), la participación es obligatoria. El primer alcalde, por ejemplo, ocupa el papel de Cristo en la representación de la última cena, la cual se realiza a medio día y en la que se ofrecen ricos guisos hechos a base de maíz y carnes de pescado, grandes porciones de sandía fresca, panes y chocolate caliente. El alcalde-Cristo y los doce jóvenes solteros que fungen como apóstoles no pueden disponer de ninguno de los alimentos, deben permanecer sentados, impávidos y con las manos en posición de oración; el objetivo es explícito: deben vencer la tentación del hambre.

Por otro lado, varios gestos y gran parte de la ornamentación de la parafernalia ritual se haya relacionados con el agua dulce. Riegas de agua dulce y tirada de *najkül* / lirio acuático / por los trayectos que habrán de seguir los santos en procesión; empleo del mismo lirio acuático en la ornamentación de los *marquesantes*, es decir, de los artefactos rituales contruidos por las autoridades tradicionales y que durante toda la Cuaresma y la Semana Santa son erigidos en tres puntos específicos del centro de San Mateo. Dichos artefactos, contruidos con grandes varas de madera, se hallan asociados a una constelación celeste que recibe el mismo nombre. Por cierto, los santos sacados en procesión durante estos dos periodos rituales (Cuaresma y Semana Santa), literalmente pasan por debajo de estas especies de grandes porterías que a lo largo de todo este proceso parecen funcionar como una suerte de *axis mundi*.

Por otro lado, la representación de la muerte de Cristo implica la supresión temporal del poder que detentan las autoridades tradicionales, quienes durante tres días habrán de ceder los bastones mando, en clara señal de ausencia del orden socialmente sancionado como positivo. Durante este lapso gobiernan potencias nefastas, las cuales son representadas a través de *nimënch Pilatos* / el diablo Pilatos / y los *xoodis* / los judíos /,

cuyo empoderamiento es simbólicamente marcado con la ocupación del *marquesante* erigido justo en el centro de la comunidad de San Mateo; *nimënch Pilatos* y los *xoodis*, son atados al artefacto ritual en el que permanecerán hasta el sábado de gloria, día en que serán quemados públicamente. Estos personajes rituales son facturados anualmente para la ocasión, son elaborados con una variedad de popotillo silvestre, sus proporciones exceden las de un ser humano de talla mediana, en cierto modo son ataviados no a la usanza local, sus manos y sus cabezas son de madera, su tez es blanca, sus ojos azules y son barbados. Evidentemente, los atributos plásticos de tales personajes remiten al universo social exterior. Es probable que a través de la dramatización ritual de la muerte de Cristo, todos los que se asumen como los *ikoots* / los nosotros, los huaves /, se hagan de una ocasión social para reafirmar una suerte de sí mismo colectivo. De frente al Otro-externo, al *michiig* / gente del istmo no *ikoots* / y al *mool* / el extranjero, no *michiig* y no *ikoots* /, en esta representación ritual los huaves se posicionan del lado del bien, es decir, de Cristo, quien en última instancia y desde esta perspectiva, pareciera jugar más del lado de los *ikoots*. Durante la cuaresma y la Semana Santa los *montsünd naab* tienen una intensa actividad.

Apenas concluida la Semana Santa inicia el segundo ciclo de procesiones de petición de lluvia. A diferencia del primer ciclo, que debieron realizar las autoridades durante la Cuaresma, el carácter del segundo ciclo más bien es público y las participaciones musicales aquí no solamente son varias, sino relevantes, en tanto que forman parte medular de los gestos devocionales. Estas procesiones se les denomina del *perdón*. Se realizan durante los tres sábados consecutivos al domingo de resurrección, de noche, hacia la orilla del mar pacífico, a poco más de un kilómetro de distancia, tomando como punto de referencia la iglesia de San Mateo del Mar, de la cual se parte. Cinco santos son llevados en andas, al tiempo que los especialistas rituales (los *cantores*) y la concurrencia femenina reza y canta, siempre acompañados por una pequeñísima orquesta de metales (3 o 4 integrantes, sin percusiones). El maestro de capilla, el primer alcalde y el presidente municipal, inician en la iglesia esta parte del proceso de petición. Una vez más, extensas tandas de rezos destinadas a las cuatro imágenes religiosas principales (San Mateo Apóstol, Virgen de la Candelaria, el Santísimo y la Santa Cruz), quema de pequeñas velas y ofrecimiento de ramilletes de flores y albahaca; siempre de rodillas y descalzos. Apenas concluida esta primera parte del proceso, las autoridades parten de la iglesia y en distintos puntos de su trayecto habrán de realizar el mismo protocolo de rezos y súplicas, como se ha dicho, y apenas resguardados de los vientos por una pequeña casilla de varas y petates, improvisada por los policías municipales que los acompañan. El resto de la comitiva parte mucho tiempo después, casi a la media noche, y con los santos en andas. Una vez todos reunidos en la orilla de la playa, y ya que las autoridades han realizado la súplica del agua de temporal, los santos son orientados en dirección sureste, viendo rumbo a Cerro Bernal; una a la vez, las imágenes son levantadas y ligeramente introducidas en las aguas saladas del mar, al tiempo que las autoridades arrojan pétalos de flor al oleaje. El momento está investido de tremenda ceremoniosidad. El gesto devocional es claro: solicitar a los *monbasüik* / hombres cuerpo-nube / el agua de temporal. Este gesto es acompañado por una pieza de los

*monsünd naab*, quienes también se introducen ligeramente al mar, junto con las autoridades y los responsables de cargar las imágenes de los santos.

Como puede advertirse, los grandes procesos rituales relacionados a la petición de lluvias se imbrican con los periodos rituales del calendario litúrgico cristiano, específicamente con la Cuaresma y la Semana Santa. Al finalizar la última de las tres posesiones del *perdón*, los *marquesantes* se desmontan, hecho que en cierto modo indica que este gran periodo ha llegado a su fin. Las súplicas ya han sido hechas y si las cosas siguen su curso esperado, las lluvias pronto estarán en puerta, los vientos del sureste acarrearán grandes nubes cargadas de agua.

3) *Ritos en torno al culto a los santos*. El corpus de celebraciones referidas anteriormente, así como la realización de las fiestas principales en honor los santos, localmente es concebido como un gran ciclo. Las tres imágenes católicas que hoy día son festejadas con mayor fervor son la siguientes: 1) la Virgen de la Candelaria (2 de febrero), 2) el Corpus Christi (mediados de año) y 3) San Mateo Apóstol (18 de septiembre). El grueso de los repertorios musicales presentados en el disco que acompaña al documento, son empleados principalmente en el contexto de estas fiestas religiosas, sobre todo en la del Corpus Christie, cuya ritualidad, como veremos, también se haya fuertemente relacionada con el periodo de lluvias, el agua de temporal y las representaciones locales más poderosas de lo sagrado: los *monbasüik* o naguales.

Durante la colonia los evangelizadores instituyeron entre la sociedad huave de la barra la figura de las *mayordomías* y las *cofradías* religiosas, no solamente como instancias y pequeñas corporaciones encargadas de organizar y financiar el culto a los santos, sino como verdaderas formas de organización y participación social. Según Italo Signorini (1979: 24), hasta inicios del siglo XX el número de fiestas en honor a los santos ascendía a veintidós, de las cuales cuatro eran socialmente consideradas como más importantes (las mayordomías), adquiriendo las restantes, por lo tanto, un estatuto menor (las cofradías). Esta distinción no es irrelevante ya que, como veremos, las piezas y los repertorios musicales elaborados por los *monsünd naab* / los que tocan los tambores /, en gran medida son ordenados por ellos mismos en función de este principio de clasificación: piezas o repertorios para las mayordomías, piezas o repertorios para cofradías; pero volvamos al punto.

Estas instituciones religiosas de origen colonial derivaron en la conformación de un complejo sistema de participación que articuló diferentes esferas de la vida social. Para las familias y sus individuos, la vida religiosa parece haber derivado en un fuerte incentivo económico toda vez que la participación en el sistema de mayordomías y cofradías religiosas se configuró como la puerta de acceso a la estructura de gobierno tradicional, es decir, a la estructura política comunal y al ejercicio del poder público. El complejo sistema de fiestas en honor a los santos parece haberse mantenido robusto hasta mediados del siglo XX, fecha en la que entra en franco declive. Hay un periodo de aproximadamente veinte años (entre la década de los cincuenta y las de los setenta), en el que presumiblemente el sistema desapareció casi por completo; a partir de la década

de los ochenta inicia una suerte de reactivación de las principales festividades. Como se comentó, hoy día solamente son tres las fiestas que se realizan con mayor regularidad, todas ellas pertenecientes al rubro de las mayordomías.

Para la comunidad de familias e individuos apegados a la catolicismo consuetudinario, tomar el cargo de custodiar alguna de las principales imágenes religiosas y, llegado el día de la fiesta, de celebrarla con toda la dignidad y el boato que los recursos económicos familiares lo permitan, aún hoy funciona como un mecanismo que confiere cierto prestigio, tanto al celebrante (mayordomo o mayordoma), como a su familia. La mayordomía dura un año, periodo durante el cual el celebrante se haya obligado a venerar cotidianamente a la imagen en cuestión y dentro del contexto de la celebración de los rosarios que en las primeras horas del día se realizan en la iglesia de San Mateo del Mar; el celebrante debe ofrendar ramilletes de flores y albahaca, quemar veladoras y ceritas, básicamente. De manera simultánea, y casi inmediatamente después de haber recibido el cargo, el celebrante y su familia se dan a la dura tarea de organizar la fiesta del santo. Esta organización involucra la asignación de responsabilidades, la solicitud de enceres para la preparación de los alimentos ceremoniales, la búsqueda de los operadores rituales (*mi teat potch* / oficiante de la palabra o consejero /) que habrán de orquestar y coordinar las actividades el día de la fiesta, la contratación de los músicos o la solicitud de sus servicios, así como la solicitud oportuna de los favores económicos que la familia celebrante ha “prestado” a otra familia, en otro momento. Todas estas actividades se llevan a cabo a través de visitas formales y de verdaderos parlamentos ritualizados. Para todos los involucrados en la organización de la fiesta, estos acuerdos representan verdaderos compromisos sociales y en realidad pueden comprenderse como una de las vías mediante la cual las unidades familiares reifican sus alianzas a través de los bienes económicos que se solicitan o se devuelven. La organización y la realización de la fiesta en honor a un santo reactiva redes de solidaridad económica que se manifiestan en dinero, especie o tiempo de trabajo invertido. Con todo y la solidaridad, para la gran mayoría de las familias la fiesta en honor a un santo representa un verdadero sacrificio económico.

Como se comentó, en las fiestas en honor a los santos, los *montsünd naab* encuentran las ocasiones sociales en las que su participación es imprescindible.

4) *Ritos en torno a la transferencia de poderes de las autoridades tradicionales.* Finalmente, dentro de este marco general es preciso mencionar brevemente la ritualidad en torno a la transferencia de poderes de las autoridades tradicionales. La cede del poder político se concentra en la cabecera municipal, desde allí, las autoridades tradicionales gobiernan, norman el curso digamos natural de la vida de toda la sociedad de la barra. Hoy día el cabildo se constituye solamente de puestos electivos (primer alcalde, presidente, segundo alcalde y cinco regidores; todos con sus respectivos suplentes) y el sentido de la progresión jerárquica de otro momento, ya no es del todo operativo. Sin embargo, los altos cargos de la estructura aún se hayan investidos de cierta sacralidad. La duración de los cargos de alcaldes y suplentes es de un año, y si la asamblea popular no determina lo contrario, el presidente y los regidores duran tres, por supuesto sin posibilidad alguna

de reelección. La ocupación de todos los cargos del cabildo obedece a un sentido de rotación entre las diferentes unidades político administrativas (secciones, barrios y colonias), solamente de la comunidad central, San Mateo. Hasta hace muy pocos años la exclusividad de los pobladores de ésta comunidad no había sido puesta en tela de juicio por el resto las comunidades de la barra. Hoy día la ocupación de los puestos del cabildo y el ejercicio del poder público es motivo de fuertes conflictos entre comunidades y facciones, quienes precisamente se disputan el derecho a participar o la exclusividad en la participación en la estructura del poder público. El problema no solamente es de orden político, sino también religioso, ya que en última instancia la configuración de la estructura del poder y del mismo ejercicio del poder público, se hayan legitimada por los principios religiosos que se desprenden de la práctica del catolicismo consuetudinario. Dicho de otro modo, la participación en la estructura del poder público pasa por la participación activa de un individuo y su familia, dentro del catonismo consuetudinario.

Desde el sistema de creencias religiosas que sustenta la práctica de este catolicismo, las autoridades tradicionales son las responsables directas de mediar entre el común de la gente y las representaciones locales de lo sagrado, que como hemos visto, se hayan homologadas a los santos católicos localmente investidos de mayor poder. Alcaldes, maestro de capilla de San Mateo y presidente municipal, deben velar por el orden público, apoyar o realizar las festividades en honor a los santos principales si no hay mayordomo voluntario, participar activamente en la celebración de los ritos del calendario litúrgico cristiano y deben solicitar el agua de temporal.

Además, los servicios musicales de los *montsünd naab* se encuentran fuertemente relacionados a la autoridad de los alcaldes y en menor medida a la del presidente municipal. Los *montsünd naab* son los principales agentes de la convocación a la asamblea pública, el máximo espacio de decisión popular. Estos músicos no solamente participan activamente en la convocación de las asambleas en las que se eligen a las autoridades, llegado el día de la transferencia de poderes, su participación es imprescindible.

### **Actores, tiempos y espacios de lo ceremonial.**

Dependiendo de la fiesta en turno los espacios, los tiempos, los actores y los gestos rituales pueden variar. Sin embargo, hay elementos que todo el tiempo se hallarán presentes. En lo que toca a los actores imprescindibles de toda celebración religiosa en honor a los santos, pueden representarse en la tabla sinóptica 5 (ver tabla 5). De la misma forma, toda fiesta en honor a una imagen religiosa tiene, en términos generales, una secuencia similar, de tal manera que el proceso puede representarse simplificadaamente en la tabla sinóptica 6 (ver tabla 6).

Tabla 5  
LOS ACTORES CENTRALES DEL RITO EN HONOR A LOS SANTOS

ACTOR	ACCIONES
Celebrantes	Los <i>celebrantes</i> son los mayordomos, cuando los hay, o los varones designados por los alcaldes y el regidor de cultura cuando nadie asumió el cargo. Son los responsables de portar y entregar al santo parte de las ofrenda de velas y flores. Son los principales organizadores de la fiesta.
Los <i>mi teat potch</i> / oficiantes de la palabra o consejeros /	Son un pequeño grupo de especialistas quienes orquestan y en general conducen el desarrollo de la fiesta. Hacen las velas, arreglan altares, reparten los alimentos ceremoniales, elaboran y adornan artefactos rituales, pautan los tiempos, los gestos e indican los procedimientos rituales.
Autoridades tradicionales	La participación del cabildo es del todo relevante, su actuación es profundamente ceremoniosa y de hecho puede decirse que, junto con el altar doméstico, ocupan el centro de la escena social. Junto con los celebrantes, son objeto de todas las atenciones. Estos también son responsables de portar y entregar al santo, parte de la ofrenda de velas y flores.
Rezanderos, <i>cantores</i> y músicos de orquesta (trompetas y saxofones)	Sus servicios son imprescindibles ya que sus intervenciones inauguran algunos de los momentos y gestos cargados de mayor emotividad religiosa. Sus rezos, cantos y música son especialmente ofrecidos como ofrenda a la imagen celebrada.
Los <i>montsünd naab</i> / los que tocan / (flautas, tambores y caparazones de tortuga)	Su sonoridad acompaña toda la festividad. Todas las piezas que aquí revisamos son realizadas por ésta agrupación y algunas de ellas en colaboración con los <i>caballeros</i> .
Los <i>caballeros</i> (caballeros principales, sabaneros y cargadores)	Grupo ceremonial que solamente actúa en la fiesta del Corpus Christie. Hay dos <i>caballeros</i> principales, quienes representan a un par de extranjeros elegantemente ataviados; ellos son los únicos que montan a caballo durante la fiesta del Corpus. Cada <i>caballero</i> tiene un <i>cargador</i> y un <i>sabanero</i> y cada uno de estos últimos tiene dos suplentes. Cargadores, sabanero y suplentes trabajan en coordinación con los <i>montsünd naab</i> , emitiendo silbidos, gritos y batiendo un par de <i>skil</i> o <i>rek</i> (las baterías de 12 o 13 cencerros fuertemente atados a una larga correa de cuero).
Danzantes	Se agrupan en dos danzas: 1) los <i>maliens</i> o <i>malinches</i> , cuya danza devocional se representa en las tres fiestas principales; 2) los danzantes de <i>omal ndëk</i> / cabeza de la serpiente / quienes solamente representan esta danza ritual en la fiesta del Corpus Christie.
Los responsables de la preparación de los alimentos	Principalmente son las mujeres, aunque la participación de los varones en ningún sentido es menor. En el desarrollo de la fiesta las mujeres no se mezclan con los varones, siendo los <i>mi teat potch</i> , como se dijo, quienes median entre mujeres y varones, éstos últimos concentrados en el espacio en donde se realiza la ritualidad; esto es, en el recinto en el que se halle el altar doméstico.

Tabla 6  
FASES GENERALES DEL PROCESO RITUAL EN HONOR A LOS SANTOS

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

Señalemos que cada uno de los segmentos de todo el proceso en realidad se haya pautado por una serie de gestos muy precisos. Por ejemplo, la concentración y los desplazamientos de las autoridades tradicionales siguen un protocolo muy estricto el cual es profundamente ceremonioso. Para asistir a la casa del celebrante el cabildo se concentra fuera de la iglesia y, bastones de mando en mano, alineados en función del principio que norma la jerarquía de los cargos, siempre mirando al sur, espera pacientemente a que las autoridades de la iglesia salgan y se sumen a la comitiva. De allí, parten conjunta y ordenadamente a la casa del mayordomo y siempre acompañados por la música de los *montsünd naab*, quienes encabezan todo el cortejo. El arribo y la instalación siempre ordenada de las autoridades marca, de hecho, el inicio de la celebración propiamente ceremonial. La pieza o pista número 3 del disco del documento, específicamente es empleada para movilizar de un punto a otro al cuerpo de las autoridades tradicionales.

Por su cuenta, los principales espacios en los que se realiza la ritualidad básicamente se circunscriben a la comunidad de San Mateo y dentro de esta a la iglesia, el campanario, el cementerio, el centro del pueblo, las calles y las capillas que se hayan en estas. Dentro de la casa de un celebrante el recinto en el que se encuentre el altar doméstico será el centro de toda la ritualidad.

Como se señaló ya en los cuadros precedentes los gestos del rito huave en honor a las imágenes católicas, esencialmente consisten en: 1) ofrendar ramilletes de albahaca y flores tanto en los alteres domésticos como frente a los santos de la iglesia, las capillas y cruces de las calles y puntos aledaños a San Mateo; 2) intensas quemadas de copal; 3) elaboración, entrega y quema de velas de diferentes tamaños; 4) realización de rosarios y cánticos de varones especialistas y mujeres responsables; 5) consumo de alimentos ceremoniales, generalmente caldos o guisos a base de carnes rojas o pescado, tamales envueltos en hoja de plátano, atole espumoso hecho a base de maíz y cacao (*chaw poposh*); y 6) el consumo de mezcal; este último gesto merece una mención aparte. El mezcal se consume en grandes cantidades y localmente adquiere la nominación en español de *obligación*. El consumo de mezcal es parte imprescindible de toda celebración.

Finalmente, ¿qué es lo que está en juego, por qué celebrar? Como se ha dicho insistentemente, desde el sistema de creencias que sustenta la práctica del catolicismo consuetudinario quienes detentan y acarrear el agua de temporal son los *monbasüik* / hombres cuerpo-nube / o nagueles. El agua debe solicitarse y, sobre todo, es preciso hacerse merecedor de ella a través de sacrificios físicos y económicos, principalmente. Para las autoridades tradicionales –sobre todo para los acaldes y el maestro de capilla– celebrar es parte sustancial de sus funciones públicas, tanto como gobernar y administrar parte de los servicios religiosos. El cumplimiento de sus funciones puede acarrearle reconocimiento y cierto carisma a las autoridades. Para un celebrante y su familia, festejar a una de las tres imágenes religiosas principales no solamente les proporciona cierta legitimación social que pueden jugar a su favor a la hora de una posible participación dentro de los altos puestos del cabildo, principalmente en lo que

toca al cargo de presidente municipal. Además, les deja como saldo una gratificación afectiva, emocional y religiosa. Como vimos, el concurso por los altos puestos ya no pasa de manera exclusiva por la participación dentro del sistema de fiestas religiosas, pero el reconocimiento y ciertamente el prestigio de haber sido mayordomo, aún puede jugar a la hora de la elección y la ocupación de los altos mandos del cabildo.

### **La música en el ritual**

¿De qué tipo de rituales hablamos? De la ritualidad pública relacionada al catolicismo consuetudinario y a la administración del poder público municipal, al cual el primer elemento se haya relacionado. La música que podemos escuchar en este disco no participa dentro de los ritos cotidianos de interacción con lo sagrado. La música de los *montsünd naab* se haya fuertemente relacionada con el culto a los santos, a los ancestros naguales a través de los primeros y al poder de las autoridades tradicionales cuya legitimidad se finca en las representaciones religiosas asociadas a los ancestros.

El tiempo de la fiesta y del ritual supone una cierta ruptura con el orden de lo cotidiano. Los participantes suspenden sus actividades laborales convencionales para involucrarse de lleno en el desarrollo de la celebración. Celebrantes, autoridades, operadores y actores rituales, danzantes y músicos se congregan para la ocasión. Pero la ruptura con el orden de lo cotidiano no solamente se logra a través de la suspensión de las actividades convencionales, sino a través de la realización de los gestos propiamente rituales y de los que ya hemos hablado brevemente en el apartado anterior. Dentro de todos los aspectos sensitivos del tiempo de la fiesta ceremonial (gustativo, olfativo y visual), aquí destacaremos el aspecto sonoro-musical.

Puede decirse que la música dentro del rito es eficaz, cierto pero ¿en relación a qué? *Las objetivaciones de los músicos* –es decir, el hecho mismo de realizar las piezas de cada uno de los repertorios– *inauguran procesos de significación que de cierto modo parecen hallarse orientados socialmente*. Cada uno de los repertorios, y en general cada una de las piezas dentro de estos, son empleados en función de una ocasión ritual o del momento específico de un proceso ritual determinado; pongamos por ejemplo la facturación de las velas que habrán de emplearse y ofrendarse en una festividad.

El día en que habrán de hacerse las velas, las autoridades se dan cita en la alcaldía, de donde se desplazan a la puerta de la iglesia; aquí se reúnen con las autoridades en turno de la iglesia y parten en comitiva a la casa del celebrante, lugar en el que se realizarán las velas. Los *montsünd naab* siempre acompañan estos desplazamientos con una pieza exclusiva para ese momento, de tal modo que, desde cierto punto de vista, puede decirse que esa pieza se haya socialmente asociada a las autoridades y sus desplazamientos en el contexto de una ocasión ritual, destinada a la facturación de las velas y la veneración de los santos. Como se anotó, la pieza que marca estos desplazamientos es la número tres del disco de este documento. Una vez que los que mandan arriban al espacio de la celebración, toda la comitiva se instala, siempre siguiendo una disposición espacial prescrita y pauta por principios de jerarquía. El

inicio de la facturación de las velas se marca entonces con otra pieza exclusivamente empleada para ello. Esta pieza corresponde a la pista número cuatro del disco. Dependiendo de la festividad para la que se hallen elaborando las velas, los *montsünd naab* realizan piezas y repertorios que suelen emplearse durante dicha festividad (piezas y repertorios del Corpus Christie, si se está haciendo la vela del Corpus, por ejemplo). Una vez concluidas las velas estos músicos marcan el final con otra pieza también exclusivamente empleada para ello. Lo mismo sucede con el traslado de toda la comitiva de la casa del celebrante a la iglesia: se emplea una pieza específica para llevar y entregar a la imagen en cuestión parte de las velas recién hechas.

Por lo tanto, puede decirse que la música es empleada para *marcar* o segmentar las distintas partes de todo un proceso ritual. Los músicos y la audiencia en general son plenamente conscientes de ello. Por ejemplo, un *mi teat poch* comunica al jefe de los *montsünd naab* que la vela se ha concluido; éste último –es decir, el flautista–, inicia entonces la pieza *axiriim candeal / oler la vela /*, al tiempo que todos los varones presentes deberán pasar al frente y rendir públicamente una suerte de reverencia que consiste en santiguarse frente a las velas que se encuentra en una mesa, cubiertas por coloridas servilletas y finamente bordadas; las autoridades tradicionales siempre se encontrarán frente a las velas, de pie y con una gestualidad profundamente ceremoniosa. Este es uno de los ritos investidos de mayor intensidad emocional. La pieza también corresponde a la pista tres del disco.

Por otro lado, varios de los repertorios son exclusivamente empleados en una celebración en particular, de modo que localmente estos repertorios no solamente son asociados a la celebración, sino a todo un periodo determinado del año en que dicha celebración se realiza. Por ejemplo, el grueso de las piezas del disco forman parte de los repertorios solamente empleados en la fiesta del Corpus Christie, festividad directamente relacionada con el inicio del corto periodo pluvial (mayo-junio a octubre).

Pero, volviendo al hilo de la argumentación inicial, ¿en qué medida la música inaugura el rito, a la vez que ayuda, en cierto modo, a romper con la percepción del curso ordinario del tiempo? ¿Cómo es esto posible? Decía que las objetivaciones musicales de los *montsünd naab* –es decir, la realización misma de las piezas musicales– inauguran procesos de significación que en cierto modo se hayan orientados socialmente. Pensemos, por ejemplo, en una pieza –la pista número trece del este disco–, la cual se realiza durante la representación de la danza de *omal ndiäk / cabeza de serpiente /*, el jueves de Corpus, por la tarde y en el centro mismo de San Mateo del Mar. La danza dramatiza el relato mítico según el cual una serpiente gigante ha roto las paredes de la montaña que la aprisionaban y, surcando la tierra con su enorme cuerno de oro, avanza rumbo al Océano en el que amenaza con zambullirse. Si la serpiente llegara al Océano regresaría en forma de tornado y desataría una lluvia ciclónica que podría devastar la delgada barra y sus pobladores. De tal modo, *teat monteok / el padre rayo /*, representado en la danza por *najeag / el cazador /*, debe *cortar* la cabeza de la serpiente para neutralizar así el peligro de la aguas ciclónicas (Lupo, 1997). El punto es que en la representación de la danza el gesto del corte se *marca* con una pieza específica, muy

breve y reiterativa; de tal modo que un *mitema* (el corte) es apoyado a través de una imagen acústica con características formales específicas, como hemos visto en la segunda parte del documento.

Desde mi punto de vista, *las características formales de un objeto (una pieza musical en este caso) son las que lo rinden identificable para un grupo de personas determinado. Es probable que esta identificación o reconocimiento del objeto sea precisamente lo que desencadene los procesos de significación entre músicos y audiencia. Dicho de otro modo, un objeto musical (como una pieza u otra expresión sonora ritual) no es portador de sentido en sí mismo, sino que el sentido es socialmente orientado a partir de su uso social, así como de los atributos formales del objeto, que también ha sido el resultado de la acción social. Los atributos formales del objeto lo rinden reconocible, al mismo tiempo que lo hacen contrastable en relación comparativa con otros objetos sonoro musicales o, en este caso, sonoro ceremoniales.*

En este sentido, las expresiones sonoro musicales dentro del ritual segmentan periodos específicos de un proceso, indican o remiten a grandes periodos del año y del ciclo ceremonial, comunican, activan nodos semánticos relativos a la mitología, al poder público socialmente instituido y al mandato social de venerar a los antepasados naguales a través del culto a los santos.

### **Timbres, actos y objetos sonoros: marcas espacio-temporales**

Como podemos escuchar en los ejemplos musicales que se presentan en el disco, entre los huaves de la barra se emplean objetos y se realizan una serie de gestos sonoros muy singulares. Algunos de estos son considerados como instrumentos o gestos musicales, pero otros no. Independientemente de esta diferenciación, todos ellos forman parte importante de lo ceremonial. Notablemente, destaca el empleo de los siguientes objetos sonoros y la emisión de las siguientes secuencias sonoras: 1) caparazones de tortuga de agua dulce percutidos con cuernos de venado; 2) el sonido estridente producido por el entrechoque de la batería de pequeños cencerros atados a una correa de cuero; 3) la emisión de gritos; y 4) la emisión de silbos.

Como revisamos en la primer parte del documento, los caparazones de tortuga (*poj*) son reconocidos como instrumentos musicales y a los tocadores de ellos se les denomina *montsünd poj* / tocadores de tortuga /, quienes, a su vez, forman parte de los *montsünd naab*. Por su cuenta, el par baterías de cencerros (*skil* o *rek*) son batidos por los *caballeros*, quienes también son los responsables de la emisión de los gritos y los silbidos. En relación al uso de los caparazones de tortuga existe la siguiente prescripción: solamente deben ser empleados del cuarto viernes de Cuaresma hasta la fiesta del Corpus Christie. Hoy día esto no suele cumplirse al pie de la letra, sin embargo, es una prescripción que los *montsünd naab* más veteranos y experimentados frecuentemente refieren. Los *rek*, silbos y gritos solamente forman parte de la ritualidad del Corpus Christie, que como hemos visto coincide con el inicio del periodo pluvial.

Lo interesante de señalar en este apartado es que existe una relación directa entre las características tímbricas y formales de un *objeto sonoro* (silbo, grito, *skil*, *poj* o una pieza musical particular) y los significados asociados a él. Como se mencionó anteriormente, el *reconocimiento* de los objetos sonoros parece guardar una estrecha relación con los procesos de significación, los cuales, una vez más, se hayan socialmente orientados. Por ejemplo, ¿qué es lo que rinde reconocible el uso musical de los caparazones de tortuga percutidos con un par de cuernos de venado? Primeramente, los atributos tímbricos propios del caparazón y el hecho de ser percutidos con cuernos de venado, cuya masa y consistencia imprimen al sonido musical características acústicas singulares (los caparazones nunca son percutidos con palos, bolillos u otros objetos que potencialmente modificarían el resultado acústico esperado). En segundo lugar, las objetivaciones musicales que se hacen con las *poj* necesariamente involucran ciertas marcas formales, es decir rítmicas, lo cual equivale a decir que los caparazones de tortuga no se tocan a la guisa. Finalmente, las *poj* no se tocan en eventos sociales cualquiera, ni en cualquier festividad del año. Las *poj* se tocan en las festividades relacionadas al culto a los antepasados, a los santos y en general a la ritualidad pública asociada a la solicitud del agua de temporal.

Lo mismo sucede con los *skil*, los silbos y los gritos. Cada uno de estos tiene atributos tímbricos particulares, en ellos se imprimen ciertas marcas formales que permiten diferenciarlos de otros sonidos, gritos o silbos, y no se realizan en cualquier evento social, ni en cualquier periodo del año, ni en cualquier espacio. Estos sonidos pertenecen al orden de lo ceremonial.

¿Y cuáles son los significados localmente asociados a estos timbres, actos y objetos sonoros? El timbre y el sonido musical producido con las *poj* es directamente asociado al caparazón de tortuga y éste último al agua, toda vez que la variedad de tortugas de las cuales se obtienen los caparazones habitan en lagunas, estancos de agua dulce y las riveras de los ríos. Por otro lado, también son asociadas al arcoíris, a lo izquierdo y vulgarmente al sexo femenino. Durante la celebración del Corpus Christie las *poj* reciben un tratamiento ritual y hasta hace pocas décadas eran el centro de un peculiar evento lúdico-ritual: la búsqueda de los padrinos de *poj*. Este evento ha devenido en completo desuso pero es muy común que en ciertos momentos de algunas celebraciones los *montsünd naab* realicen alguna de las piezas que formaban parte del repertorio de la búsqueda de los padrinos de *poj*; cuando esto sucede, la concurrencia suele reconocerlas inmediatamente y celebrarlas con jubilosos gritos de ¡*poj!*!; es decir, con el estribillo que acompañaba el recitativo que un especialista realizaba mientras se caminaba entre las calles solicitando la participación voluntaria de los parientes rituales de este singular instrumento, en este evento personificado como un individuo. Así, dentro de ese contexto ritual, *poj* parecía transitar de la naturaleza a la cultura precisamente a través del establecimiento de vínculos de parentesco rituales, toda vez que, de lo que se trataba dicho evento ritual, era que la *poj* encontrara a sus padrinos quienes, a su vez, habían de manifestar su compromiso vía la solidaridad económica real –no simbólica– hacia uno de los dos mayordomos que en otro momento involucró la

celebración de la fiesta del Corpus. El padrino o la madrina de *poj* debían solidarizarse en especie con el mayordomo (maíz, mezcal o tabaco, por ejemplo).

Por su cuenta, el sonido de los *skil*, los silbos y los gritos que producen los *caballeros*, y siempre para acompañar las piezas hechas por los *montsünd naab*, localmente son asociados a los dos *caballeros* principales, los que montan a caballo; pero también son asociados al exterior, al viaje, a *lo que viene llegando* y en cierto sentido también al peligro y a una peculiar imagen del diablo. Los caballos en los que montan los *caballeros* y las mulas que estos traen consigo son asociados al diablo; la voz popular dice que los cajones que cargan las mulas están llenas de monedas; que los caballeros son extranjeros que solamente vienen a una santa misa y luego habrán de irse; y que ellos vienen de Andalucía, de Inglaterra. Localmente se dice que los antiguos naguales aprendieron la fiesta del Corpus precisamente en lugares como Inglaterra y Andalucía, a donde viajaron por los aires, vieron las festividades y decidieron celebrarla de igual modo en su pueblo. La narrativa local también plantea que los naguales, los *monbasüik* / hombres cuerpo-nube /, se juntan antes y después del periodo de lluvias y viajan por el cielo, sobre una suerte de capa oscura, entre rayos y vientos, haciendo *ruido*. Si desde el sistema de creencias locales los *monbasüik* son, como hemos visto, quienes detentan y acarrear el líquido vital, es más o menos probable que el empleo de estas secuencias sonoras se haya utilizado para indicar el desplazamiento celeste de los *monbasüik* a través de una metáfora acústica, y precisamente en el periodo del año en el que las peticiones de lluvia ya han sido realizadas y se espera el arribo del agua de temporal.

### **El hecho religioso y la experiencia estética**

La música compilada en este disco-documento es una música ritual. Y como se ha visto, esta ritualidad huave se deriva de la práctica del catolicismo aquí denominado como consuetudinario, o de la costumbre. Los santos católicos y los ancestros naguales, quienes se hayan homologados a los primeros, constituyen algunos de los componentes centrales del sistema de creencias que sustenta su práctica. En la celebración del ciclo ceremonial en tema de fondo es el agua de temporal, imprescindible para el buen curso de la pesca, la economía y en general la vida social.

Para los más apegados a este catolicismo las fiestas y las celebración religiosa son ocasiones oportunas para expresar, a través de la estetización de las formas, su devoción a los santos y los naguales. Se estetizan los espacios (la iglesia, el altar doméstico del celebrante), se construyen y ornamentan objetos rituales varios (velas, cruces, *marquesantes*, santos, etcétera); los alimentos de la fiesta religiosa se preparan y se presentan con toda la intención de que sean degustados y socialmente valorados en términos positivos; los parlamentos rituales, por su cuenta, también son objeto de estetización.

Dentro de la ornamentación en la celebraciones destaca el uso de flores, pétalos y albahaca, elaboración de flores y figurillas con papel metálico, de coloridas banderillas de papel de china.

Dicho brevemente, desde esta religiosidad la experiencia de lo sagrado también pasa por la experiencia estética. Danzar, cantar y tocar bien son actividades que también se ubican en el orden de lo que una agrupación o individuo ofrece no solamente como servicio, sino como gesto devocional. El tiempo de la fiesta religiosa es intenso por varios motivos. Primero, se danza, se canta y se toca generalmente por largos periodos y durante varios días. Sobre todo para los varones, la participación dentro de la fiesta implica exhaustivas borracheras rituales y consumo de tabaco. Por otro lado, elaborar, repartir alimentos e incluso consumirlos en grandes cantidades también puede ser exhaustivo.

Estetizar ornamentado, cocinando alimentos, hablando, danzando, cantando, sahumando y tocando, en cierto modo involucra experimentar lo sagrado. Entre los huaves de la barra esta experiencia es claramente agotadora, pero también es del todo gratificante. Así lo expresan la gran mayoría de los participantes, una vez que la fiesta ha terminado. Salir bien, sacar bien el *mandado*, el cargo, cumplir con el *servicio*, tocar o danzar, implica ser reconocido socialmente como alguien que participa en la veneración de los santos y los naguales. En última instancia, para alguien apegado al catolicismo consuetudinario *concluir bien un compromiso*, es comprendido como una prueba fehaciente de la existencia y el poder, del acompañamiento y del favor de los santos y los naguales.



Foto 17. Los *montsünd naab* acompañando la *reverencia* de los *caballeros* en la fiesta del Corpus Christie, afuera de la iglesia de San Mateo.



Foto 18. *Ndiäk* / serpiente / y *neajeng* / el flechador /, los personajes centrales de la danza de la cabeza de la serpiente, San Mateo del Mar.



Foto 19. Representación de la danza de la cabeza de la serpiente en la fiesta del Corpus Christie.



Foto 20. El personaje de *ndiëk* porta en su espalda baja la figura de una cabeza de serpiente; en su brazo izquierdo un rodete en el que afila insistentemente su machete (de madera).



Foto 21. Espectadores de la representación de la danza de la cabeza de serpiente.



Foto 22. En una de sus manos *neajeng* porta una suerte de fuede y, en la otra, un arco y una flecha adornados con papel metálico.



Foto 23. Detalle de los personajes centrales de la danza de la cabeza de la serpiente.



Foto 24. Representación de la danza de la cabeza de serpiente.



Foto 25. Grupo de *montsünd naab* de edades variables.

## 9. Los *montsünd naab* y los *caballeros*

### Dos grupos ceremoniales

Todas las piezas musicales de este disco son realizadas por los *montsünd naab* y en algunas de ellas intervienen los *caballeros*. Ambas pueden ser comprendidas como verdaderas agrupaciones ceremoniales especializadas en brindar cierto tipo de servicios claramente diferenciables. Los *montsünd naab* prácticamente actúan durante todo el año, mientras que los *caballeros* solamente intervienen durante la festividad del Corpus Christie. En los primeros se agrupan los muy pocos *monind chooj* / los que tocan la flauta de carrizo / (chicas y grandes), los *montsünd naab* y los *montsünd poj* / los que tocan los tambores y los que tocan los caparazones de tortuga /. En los segundos se agrupan todos aquellos que durante la fiesta del Corpus representan a un grupo de personajes rituales y además baten los *skil* o *rek*, silban y gritan acompañando las piezas de los *montsünd naab*.

Hoy día en los *montsünd naab* no se agrupan más de quince individuos y es frecuente que tengan dificultades para reunir a los participantes mínimos necesarios a la hora de atender un compromiso ceremonial determinado. Una de sus responsabilidades de base es convocar a las asambleas populares siempre que los alcaldes o el presidente municipal se los soliciten. Para ello, estos músicos recorren las calles principales de las tres secciones administrativas que actualmente componen la comunidad de San Mateo del Mar. Como vimos, se emplea una pieza para la primera y la segunda sección, y otra para la tercera; siempre. Esto equivale a decir que una pieza musical en cierto modo identifica o agrupa a todos los residentes de una sección (las pistas uno y dos del disco precisamente corresponden a las piezas empleadas para convocar a asamblea). Otras de sus responsabilidades son encabezar los cortejos cuando las procesiones, movilizar a las autoridades tradicionales de un punto a otro, como hemos visto, y brindar parte de los servicios musicales que acompañan las festividades en honor a los santos.

Otrora sus servicios eran prestados de manera gratuita pero desde hace pocas décadas han venido recibiendo una módica gratificación por sus servicios, ya sea por parte del municipio o por parte de los celebrantes en turno. Señalemos que en las otras comunidades de la barra –es decir fuera de San Mateo del Mar– también se rinde culto a los santos católicos, de modo que los servicios de estos músicos suelen ser solicitados cuando la celebración de los santos de otras comunidades. En las otras comunidades los protocolos de celebración son exactamente los mismos, al igual que las piezas empleadas para marcar las diferentes fases del un proceso ceremonial.

Como se anotó en la parte precedente, la participación en las festividades suele ser agotadora y demandante, ya que una celebración puede involucrar varios días en los que los *montsünd naab* deben suspender sus actividades productivas e involucrarse de tiempo completo en el desarrollo de la fiesta. Este ha sido uno de sus argumentos para justificar la solicitud de una remuneración económica por la prestación de sus servicios.

En relación a los *caballeros*, estos solamente se congregan con motivo de la celebración de la fiesta el Corpus, como se ha dicho. De entre sus miembros se eligen a las personas que habrán de representar a los dos *caballeros principales*, a sus *sabaneros* y *cargadores*, cada uno de estos últimos con sus dos suplentes, como se comentó en la tabla 5. Por cierto, cada caballero principal tiene su esposa (las *señoritas*), cargos que son nombrados por el regidor de cultura, en colaboración con los caballeros. Todos estos son personajes rituales quienes representan a un grupo de extranjeros que, según la narrativa local, han llegado al pueblo a rendir culto al Santísimo sacramento, solamente por unos días. En torno a cada uno de los dos caballeros principales se agrupa una suerte de cuadrilla, integrada por una *señorita*, un *sabanero*, un *cargador* y dos *suplentes*, por cada uno de éstos dos últimos personajes; de modo que cada cuadrilla queda integrada por ocho personas. Cada uno de los dos caballeros principales tiene su *skil* o *rek*; suplentes, cargadores y sabaneros son los responsables de tocarlos, de silbar y de gritar alternadamente o, como veremos, por turnos.

Durante la fiesta el Corpus esta agrupación hace desplazamientos sonoros al recorrer al trote las distancias que separan el centro de San Mateo y la casa del celebrante. Para tal efecto, los *skil* son amarrados y colgados al cuello de las mulas que jalan los sabaneros y los cargadores. Cuando se hacen estos desplazamientos no se grita y no se silba, pero siempre son acompañados por varias piezas que realizan los *montsünd naab*. Además, esta agrupación realiza otro gesto, casi similar al anterior, pero localmente es diferenciado con la denominación de la *reverencia*. La reverencia consiste en hacer largos desplazamientos encontrados entre cuadrilla y cuadrilla (una por cada uno de los caballeros, como se dijo); primero en dirección oriente–poniente y luego en dirección norte–sur; la intención es trazar enormes cruces, bien en el centro del pueblo, o fuera de la casa del celebrante. La reverencia se acompaña con una pieza específica (la cual corresponde a la pista número 7 de este disco, aunque también puede tocarse la pista 6). Antes de dar inicio a la reverencia los dos caballeros principales se encuentran en el centro del San Mateo, allí intercambian un breve parlamento, en español, cuyo contenido refiere al hecho de que ellos son extranjeros y vienen por unos días a participar en una santa misa.

Los otros dos espacios importantes en los que se tocan los *skil*, y en los que propiamente se grita y se silba, son la casa del celebrante y el campanario de la iglesia. En el primer espacio los *skil* se cuelgan de un travesaño y en el campanario, sobre las grandes traveses que sostienen a las cuatro campanas. En cualquiera de los dos espacios, una vez que los *montsünd naab* lanzan una pieza, los *caballeros* comienzan a batir los dos *skil* a pulso constante, e inmediatamente después los integrantes de una de las cuadrillas, congregados entorno a su respectivo *skil*, comienzan a gritar y a silbar; después de un breve periodo, esta cuadrilla indica a la otra que viene su turno de silbos y gritos; mientras una cuadrilla silba y grita en torno a un *skil*, la otra descansa, pero siempre batiendo el *skil*. Esto se sucede a todo lo largo de la pieza que se encuentren realizando los *montsünd naab*.

Es del todo significativo que uno de los espacios en los que se realizan estos sonidos sea precisamente el campanario, el cual, dicho sea de paso, se encuentra a ras del piso. La mitología local refiere que las campanas de San Mateo fueron robadas por los naguales ancestros a los vecinos zapotecos y por los aires, entre rayos, vientos y nubes, fueron traídas al pueblo; este hecho no ha pasado desapercibido para ninguno de los estudiosos de los huaves de la barra. Por su morfología y por su timbre, a los *skil* también suele decirseles campanitas, lo cual en cierto modo corrobora el planteamiento de que *los silbos, los gritos y el estridente sonido producido con los skil, probablemente aludan al desplazamiento celeste de los monbasüik / hombres cuerpo-nube / o naguales huaves*. Finalmente, hasta hace no mucho tiempo los tambores empleados por los *montsünd naab* se resguardaban precisamente en el campanario, lo cual delata que tales instrumentos y los sonidos producidos con ellos, también parecen guardar una estrecha relación con la imagen acústica de los ancestros naguales. Hoy día, los tambores se guardan en la alcaldía municipal, pero el campanario sigue siendo el espacio en el que los *montsünd naab* suelen congregarse.

### **Su saber hacer**

Sea participando en una o en la otra agrupación, estos individuos son depositarios de un conocimiento singular, socialmente heredado. No solamente se trata de saber tocar una flauta, un tambor, emitir gritos o silbar de una manera particular. El asunto es más sofisticado, ya que en realidad también se trata de conocer piezas y repertorios específicos y los momentos exactos en que deben ser tocados dentro de un proceso ritual. Los *caballeros* deben saber facturar los *skil*, repararlos si estos resultan averiados y también deben conocer los momentos generales del proceso ceremonial en el que ellos participan, esto es, en la fiesta del Corpus.

En el caso específico de un flautista este debe saber hacer sus propias flautas, ajustar la configuración formal del instrumento a sus inquietudes estéticas (búsqueda de fuerza, brillo) e incluso a sus necesidades físicas. Un flautista adulto se fabricará instrumentos más suaves, esto es, que requieran de una menor insuflación de aire, aunque ello suponga la pérdida de potencia y cierto brillo en el timbre del instrumento. Además de los conocimientos relativos a la fabricación del instrumento (procedimientos, proporciones y medidas, adquisición y tratamiento de materiales), el flautista debe conocer el repertorio de piezas elementales o más importantes. En general estas corresponden a las piezas que son empleadas para marcar las partes más significativas de todo un proceso ceremonial o para indicar la realización de eventos sociales importantes: pieza para movilizar a las autoridades de un punto a otro; pieza para marcar el inicio de la facturación de las velas, su final y para acompañar al celebrante a entregar la ofrenda de las mismas; para acompañar las procesiones; para acompañar la reverencia de los *caballeros*; para convocar las asambleas, entre otras. Por otro lado, un flautista es socialmente valorado sí por su disposición a participar en los eventos ceremoniales, pero sobre todo por el número de piezas que conoce y que, por lo tanto, potencialmente puede tocar. Los repertorios musicales de los *montsünd naab* son localmente clasificados a partir de varios parámetros generales (ver tabla sinóptica 7).

Tabla 7  
CLASIFICACIÓN LOCAL DE LOS REPERTORIOS DE LOS *MONTSÜND NAAB*

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

Como puede advertirse el flautista, quien generalmente funge como el jefe de la agrupación en el contexto de un evento ceremonial, debe conocer el mayor número de repertorios y de piezas que le sea posible, toda vez que de ello depende la posición y su legitimidad dentro del grupo y en general frente a la valoración de las otras agrupaciones ceremoniales y de los participantes dentro de una celebración. Dicho de otro modo, el poder del flautista es proporcional al conocimiento que haya adquirido a lo largo de los años. Se trata por lo tanto de conocer los repertorios, de saber tocarlos y de saber cuándo y en qué momentos específicos realizarlos. Hoy día solamente hay cinco flautistas activos, cuyas edades y conocimientos en torno a su saber hacer, son variables.

En relación a los tocadores de tambores y caparazones de tortuga, su saber hacer no es menos importante. Cada una de las piezas que hace esta agrupación tiene patrones métrico-rítmicos establecidos, de tal modo que una vez que el flautista, sin previo aviso de la pieza que tiene en mente realizar, lanza los primeros enunciados melódicos, los tocadores de tambor y de tortugas –si es el caso, ya que no siempre se emplean– deben ser capaces de reconocer la pieza y de realizar los patrones métrico-rítmicos correspondientes a la pieza en cuestión. Evidentemente esto no es así cuando se trata de repertorios para eventos particulares, ya que, en general, cada una de las piezas que integran un repertorio específico, tienen una sucesión que no debe alterarse, de modo que los tocadores de las percusiones no deben “adivinar” la pieza. Por lo menos al interior de los *montsünd naab* y en específico para un flautista experimentado, este tipo de conocimientos son altamente valorados, toda vez que la realización de ciertas piezas depende de que los tocadores de tambores y de las *poj*, sepan y por lo tanto puedan acompañarlo. Dicho de manera diferente, un flautista puede conocer muchas piezas, pero puede que ninguno de los tocadores de tambores y caparazones que se han congregado, sepa cómo acompañarlo.

En lo que toca al saber hacer de los *caballeros*, hay varios aspectos que comentar. Al escuchar las piezas del disco en las que intervienen estos especialistas, uno podría hacerse la impresión de que batir un grupo de cencerros, gritar o silbar, no supone dificultad alguna. Hasta cierto punto esto es correcto, ya que si bien los *caballero* son los responsables de realizar estos sonidos, en los contextos de celebración es muy común

que no especialistas, en general curiosos que no pertenecen al grupo, intervengan emitiendo alguno de los sonidos en cuestión. Con las indicaciones elementales, o aún sin ellas, simplemente después de haber observado durante un breve tiempo el mecanismo y la manera en cómo se suceden las cosas, alguien que no pertenece a los *caballeros* puede intervenir. De hecho, estas intervenciones esporádicas generalmente son bienvenidas por este grupo, ya que batir los *skil*, silbar y gritar por largos periodos, y por supuesto durante varios días, es una actividad explícitamente extenuante. Desde cierta perspectiva, es curioso que sean muy pocos los individuos que saben silbar, de tal suerte que dicho saber hacer, es altamente valorado por el grupo de los *caballeros*. Como vimos en su momento, la técnica mayormente empleada para emitir los silbos es peculiar, esta consiste en introducir en la boca y casi por completo el dedo meñique de cualquiera de las manos, retraer la lengua hacia la parte trasera de la cavidad bucal y buscar que el aire salga a presión por las comisuras de los labios, emitiendo un fuerte y agudo sonido. En relación a los gritos, la norma implícita es buscar la emisión de sonidos medios, generalmente con voz natural.

Finalmente, los *skil* son objetos sonoro-ceremoniales que reciben un tratamiento ritual y su fabricación, manejo y cuidado durante la celebración del Corpus, es objeto de toda la delicadeza y atención por parte de los *caballeros*. Alguien que no es parte del grupo puede intervenir batiéndolos, pero nunca en los momentos más significativos, propiamente rituales de una celebración. Los *skil* se fabrican cada año, un día antes de la elaboración de las velas que habrán de ser utilizadas durante la fiesta y es una responsabilidad de los *caballeros*. En la medida en que estos objetos están investidos de cierta sacralidad, su fabricación es ritualizada y supone de la participación de los *caballeros* más experimentados, que se congregan para la ocasión, aunque ese año no vayan a participar representado algún personaje particular. Hay que saber cómo cebar y curtir las correas, rendirlas maleables, perforarlas con un cuerno de venado, colocar ordenadamente los cencerros y amarrarlos, con otra tira de cuero mucho más delgada que en la que son sujetados, y siempre en forma de cruz. El día de su facturación se rinden pequeñas ofrendas de mezcal y cigarros sobre unos pequeños orificios que se hacen sobre la arena, debajo de la banca en que se hallen sentados los dos *caballeros principales*. Según las creencias locales este día se hayan presentes los caballeros que ya murieron, quienes empezaron con esa costumbre. Este particular rito de ofrendar mezcal y cigarros a los antepasados caballeros se repite durante toda la celebración. Un caballero debe saber operar esta ritualidad asociada a los ancestros y a los objetos sonoro-ceremoniales aquí en cuestión: los *skil* o *rek*.

Sea en relación a los *montsünd naab* o a los *caballeros*, todos estos saberes sociales son importantes para la práctica del catolicismo consuetudinario y en general para la organicidad del sistema de creencias que lo sustenta. Los saberes-hacer de tales especialistas *per-forman* objetos (sonoros y musicales), segmentan procesos rituales y contribuyen a demarcar el tiempo mismo de la fiesta y del rito.

## Procesos de aprendizaje

Las situaciones sociales en las que se aprende cómo hacer algo, generalmente son las fiestas, o todas aquellas situaciones que se derivan de la organización y la preparación de éstas. En los contextos performativos de la fiesta religiosa el aprendiz de flautista observa digitaciones, memoriza melodías y enunciados melódicos. Del mismo modo, los tocadores de tambores o tortugas repasan los patrones de las piezas ya conocidas, al mismo tiempo que observan y retienen los patrones no conocidos, pero realizados por otros músicos. Como hemos visto, en la música ritual de los huaves de la barra existen patrones métrico-rítmicos o, dicho de otro modo, existen patrones recurrentes de los cuales se derivan otros patrones más complejos. Un *montsünd poj* / tocador de tortuga /, por ejemplo, puede conocer y saber hacer uno de los patrones métrico-rítmicos recurrente y con éste puede acompañar varias o una cantidad determinada de piezas. Con ese conocimiento, y en plena situación de *performance* en la que éste músico hipotético se halle participando, dicho *montsünd poj* puede observar las realizaciones de otros *montsünd poj* más experimentados y, por lo tanto, seguir los patrones rítmicos correspondientes a la pieza. El aprendizaje en este caso se realiza en curso de ejecución.

Sin embargo, y sin que esto llegue a ser una norma estricta, existe una suerte de camino socialmente trazado para todo aquél que desee aprender a tocar y formar parte de los *montsünd naab*. Se debe comenzar por *nine naab* / el tambor chico /, después seguirse con los caparazones de tortuga, luego el *nadam naab* / tambor grande / y finalmente, si es la voluntad del individuo, con las flautas. Debido a la complejidad técnica que supone la ejecución de las flautas y del repertorio mismo, primeramente se comienza con la flauta *nadam* / la grande / y luego con la *nine* / la chica /, aunque esto no siempre es así. En general se espera que un flautista domine las dos flautas y por lo tanto pueda realizar los repertorios que se hacen con cada una de ellas. Del mismo modo, un buen *montsünd naab* debe saber tocar los tambores y las *poj*; igualmente, esto no es así en todos los casos. Hay tocadores de *poj* que no tocan el tambor grande y al revés.

Existen razones técnicas para que esta ruta haya sido localmente trazada de tal forma y no de otra. Como se ha dicho, y como lo corrobora la trayectoria personal de cada uno de los *montsünd naab*, esta ruta no es una norma estricta, sin embargo dicha ruta existe, aunque localmente no se expliciten las razones. Técnicamente es más sencillo comenzar con el tambor chico ya que en la gran mayoría de las piezas éste debe materializar de manera permanente una pulsación (sea binaria o ternaria) y siempre con la mano derecha. Las realizaciones rítmicas que se hacen con este tambor casi siempre corresponden a la subdivisión de la pulsación y siempre alternando las manos. Podría pensarse que la alternancia regular de las manos le confiere una dinámica natural al movimiento del cuerpo, rindiendo la ejecución del instrumento un poco más simple, desde mi punto de vista. Como vimos en el análisis formal de las piezas del disco en algunas de las piezas esto tampoco es siempre así. Es decir, frecuentemente algunos de los músicos tocadores del tambor chico, muestran dificultades en sus realizaciones, y tales dificultades en ningún modo pasan desapercibidas para sus compañeros. De tal modo que no hay nada más subjetivo que decir que en el proceso de aprendizaje los *montsünd naab* deben comenzar por el tambor chico toda vez que su ejecución implica

un movimiento corporal más *natural*. Por otro lado, las cualidades acústicas del instrumento hacen que su sonoridad sea mucho menor, sobre todo si se piensa en relación comparativa con el tambor grande; el comentario no es anecdótico. Los golpes rítmicos del tocador del tambor grande son mucho más sonoros, de modo que un emplazamiento erróneo de los mismos suele poner en serias dificultades a toda la pequeña orquesta. El tambor chico es mucho más quedo, de tal suerte que realizaciones que localmente puede ser juzgadas como faltas o erróneas, incluso podrían no llegar a poner en serias dificultades a los *montsünd naab* en la realización de una pieza determinada. Así, existen justificadas razones para que estos músicos indiquen que el aprendizaje, y por lo tanto de la participación de un nuevo miembro, primeramente debe pasar por la ejecución del tambor chico, incluso si este no ha sido el caso de varios de ellos.

En el contexto de una pieza determinada los patrones rítmicos del tambor chico y los de los caparazones de tortuga suelen ser los mismos. Sin embargo, tocar estos últimos requiere de una habilidad complementaria que se aprende con la práctica. El *montsünd poj* debe realizar determinados patrones de alternancia entre lengüetas, los cuales son fijos para cada pieza. Es decir, sobre la base del mismo patrón rítmico que hace quien toca el tambor chico, el tocador de tortuga debe alternar golpes en la lengüeta grave (derecha) y en la aguda (izquierda), los cuales siempre se hacen con la mano derecha y siempre materializan la pulsación. Tal vez sea mucho más claro si se recurre al enunciado empleado por los *montsünd poj* mismos: “la mano derecha va y viene [entre las dos lengüetas], la izquierda se queda, no se mueve [sólo percute en la lengüeta izquierda]”. Digamos pues que efectivamente hay cierta lógica al plantear que después de haber aprendido a tocar el tambor chico, un aprendiz puede incursionar con las *poj*.

En lo que toca al aprendizaje del tambor grande, y como en general se ha dicho para todos los instrumentos, este se realiza en las situaciones sociales de la fiesta religiosa y a través de la práctica. Los patrones rítmicos que realiza este tambor desde cierta perspectiva *étic* pueden resultar sencillos, sin embargo, desde la perspectiva de los *montsünd naab* estos tienen un cierto grado de dificultad. Como se ha dicho, cada pieza tiene una serie de patrones métrico-rítmicos establecidos, de tal suerte que el *montsünd nadam naab* / tocador del tambor grande /, debe conocer los patrones o golpes correspondientes y realizarlos lo más precisos que le sea posible. El tambor grande es muy sonoro y, como vimos, sus golpes guardan una relación directa con los patrones de alternancia entre las dos lengüetas que deben realizar los tocadores de *poj*, de modo que un acomodamiento impreciso de sus golpes pondría en jaque los principios de alternancia entre los sonidos grandes y los chicos, sobre los cuales se realiza toda la orquestación de una pieza. Por lo tanto, el *montsünd nadam naab* debe ser alguien experimentado y sobre todo un buen conocedor de los repertorios.

Por su cuenta, el aprendizaje de los procedimientos y los gestos rituales, las técnicas constructivas y decorativas propias de la participación ritual de los *caballeros*, también es gradual. Los más jóvenes en la agrupación participan activamente en la celebración del Corpus y progresivamente van aprendiendo la manera en cómo deben decorarse los

trajes de los *caballeros principales*, la forma en que habrán de elaborarse las *carrilleras* (suertes de ristras hechas con pequeñas figuras de animales elaborados a base de maíz) de los *sabaneros* y los *cargadores*, los procedimientos para facturar los *skil*, la forma prescrita de tratarlos, de amarrarlos a las mulas, de agarrar las mulas mismas a la hora de las *reverencias* y sobre todo para evitar que se encabriten. Si bien los jóvenes *caballeros* desempeñan las actividades más simples o socialmente asociadas a las posiciones de menor rango dentro de la agrupación, como repartir mezcal, cigarros, cuidar a las bestias y darles de comer, desde el momento en que deciden participar con el grupo, éstos pueden sacudir el *skil*, gritar o silbar, si es que saben hacerlo. Los conocimientos necesarios para participar y formar parte de tal agrupación se adquieren pues participando en la celebración.

### **Ser miembro: inserción y participación social**

Para un individuo, participar dentro de alguno de los grupos ceremoniales es una forma de pertenecer y de encontrar un acomodo particular dentro de la sociedad huave de la barra. Para cualquiera de los dos grupos que revisamos, la membresía se adquiere participando activamente dentro de las celebraciones religiosas. Pero participar es una actividad demandante, generalmente agotadora, de modo que no sorprende que aún hoy día participar en alguna de tales agrupaciones sea visto verdaderamente como un sacrificio, y en el sentido más bien cristiano del término. En otro momento no tan lejano, a mediados del siglo XX, existieron diferentes líneas de participación social representadas por agrupaciones ceremoniales específicas y en las que un individuo varón se insertaba como prestando una suerte de servicio. Agrupaciones de músicos (*montsünd naab*), danzantes (*maliens* o *maliches, das*) o especialistas rituales (*mi teat poch, caballeros*).

Conforme el catolicismo consuetudinario fue perdiendo terreno en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, en parte por la apertura ciertamente conflictiva del campo religioso local y básicamente marcado por la presencia del protestantismo, estas líneas de participación social parecen haber perdido organicidad. Del nutrido número de personas que podían agruparse o ser socialmente reconocidos como *montsünd naab* (aproximadamente treinta a mediados del siglo XX), se deriva a un grupo numéricamente muy venido a menos. Según las narraciones locales, la intensa actividad religiosa de otro momento requería de una gran cantidad de estos servidores y en general no había dificultades en relación digamos al abastecimiento. En lo que toca a los *caballeros* y a la fiesta del Corpus en la cual participan, de hecho desaparecieron durante las décadas en las que la fiesta ya no se realizó más (probablemente entre la década de los sesenta y los setenta).

Aún con los profundos cambios que se han producido durante los últimos cincuenta años, hoy día el calendario ceremonial que se desprende de la práctica del catolicismo consuetudinario sigue siendo amplio. De tal modo que, en el caso específico de los *montsünd naab*, pertenecer a ellos representa claramente una gran responsabilidad y sobre todo una demanda social fuerte. Retrospectiva y comparativamente, hoy día el

número de sus integrantes es mucho menor y algunos de ellos, sobre todo los más veteranos, expresan con toda franqueza su cansancio. Bien puede decirse que para estos músicos de lo ceremonial ser miembros del grupo les confiere legitimidad, estatus y cierto carisma, pero también los compromete, toda vez que cada vez son menos los depositarios de estos saberes tan importantes para la vida ceremonial ligada a la práctica del catolicismo consuetudinario. Finalmente, hacerse miembro de los *montsünd naab* es una suerte de compromiso pero en última instancia es una cuestión de voluntad.

Los individuos varones también se integra a los *caballeros* por voluntad propia y porque se sienten atraídos. Las actuaciones públicas de los *caballeros* suelen atraer mucho la atención, y no solamente por lo sonoro de estas, sino por lo colorido de sus atuendos, por los caballos y en general por su actitud corporativa con la cual se conducen en los espacios públicos. En el contexto de la celebración del Corpus generalmente andan en grupo, siempre diligentes y con una actitud más bien seria. Los encuentros fortuitos con vecinos, conocidos, amigos o familiares, en estos días no dan lugar a la camaradería, apenas un saludo formal y en cierto modo distante; los *caballeros* se encuentran cumpliendo un servicio. Son un grupo compacto, de alguna manera cerrado, pero al mismo tiempo abierto a las participaciones sinceras y espontáneas de todos aquellos que manifiesten el deseo de participar, de aprender y de ser parte de la agrupación.

Sin embargo entre los *caballeros* también puede haber participaciones forzadas. Una participación de este tipo necesariamente es la consecuencia directa de una falta que alguien ha infringido en contra de alguno de los miembros de la agrupación, o en contra de la agrupación entera. Por ejemplo, una persona puede burlarse de los caballeros, o mentirle a algunos de ellos cuando estos se hallan a la búsqueda del resto de sus compañeros y para reunírseles; desde los códigos de conducta de esta agrupación ambas cosas supondrían una falta grave, y dado que los dos *caballeros principales* en turno están investidos de cierta autoridad durante el periodo que dure la celebración del Corpus, éstos pueden imponerle un castigo ejemplar, al burlón o al bromista mentiroso. Si este último se resistiera a cumplir el castigo, el síndico municipal, acompañado de los policías, se encargarían de garantizar que ello no sucediera. Precisamente, los castigos suelen ser la participación forzada dentro de la fiesta en curso o para la del próximo año. La argumentación es muy clara, se impone este castigo para que vean, es decir, para que el castigado experimente "que nosotros no estamos jugando"; esto suelen decir los *caballeros*.

La fiesta del Corpus dura doce días, desde el día en que se fabrican los *skil* (un día antes de la facturación de las velas) hasta un día después del jueves de Corpus, cuando los *caballeros* y los *mi teat poch* que acompañaron toda la fiesta, se reúnen en la casa del celebrante para desarmar todos los enceres rituales y ponerle así un final a la fiesta. Sea voluntaria o forzadamente, participar en ella quiere decir silbar, batir los *skil*, gritar, consumir mezcal, generalmente en grandes cantidades; llegado el día de la víspera y el de la fiesta, además de todo lo anteriormente señalado, los participantes deben correr durante periodos más o menos largos, jalando una mula y controlando su fuerza. Breve,

participar con esta agrupación no solamente resulta físicamente extenuante, como se ha dicho, sino que además supone un sacrificio económico fuerte, el cual suele ser afrontado desde toda la unidad familiar y como resultado de un consenso. Para los *caballeros* la participación a disgusto de uno de sus miembros consumados podría poner en riesgo el desempeño de todo los integrantes. Dicho brevemente, sea como castigo o por voluntad propia, en el caso de este grupo ceremonial la membresía se gana participando y haciendo un gran sacrificio económico de tiempo y esfuerzo.

### **Su identidad social**

En el contexto de las celebración del Corpus Christie estos dos grupos se movilizan corporativamente, de modo que su identificación es rápida y clara. Cada uno por su cuenta, aunque en general actúen en conjunto. Fuera del tiempo de la fiesta cada uno de los participantes de tales grupos se conduce con absoluta naturalidad y desempeñan sus actividades cotidianas correspondientes: pescadores, campesinos, cuidadores de ganado caprino, albañiles, estudiantes y trabajadores. Sin embargo entre ellos mismos se reconocen como copartícipes, como miembros de una agrupación. Al mismo tiempo socialmente son identificados como pertenecientes a éste o aquél grupo ceremonial. Es evidente que para muchos de ellos ser socialmente reconocidos como *montsünd naab* o como *caballero* representa un cierto orgullo y una cierta dignidad. Sin embargo, para los integrantes de estas agrupaciones, ser socialmente identificado como un tipo particular de servidor en lo correspondiente al culto a los santos, también parece representar, como se ha dicho, una enorme responsabilidad social.

Pero, ¿qué es lo que singulariza a cada una de estas dos agrupaciones? ¿Cuáles son los atributos formales que permiten singularizarlos? Evidentemente lo que singulariza a cada una de esta agrupaciones es lo que saben hacer y lo que de hecho hacen durante las celebraciones religiosas. Como se ha señalado, a pesar de los profundos cambios que la sociedad huaves de la barra ha experimentado durante las últimas décadas, el catolicismo consuetudinario hoy día es un importante reservorio de instituciones, prácticas, símbolos y creencias religiosas desde donde hacer frente, como se dijo al inicio de la tercera parte, a las contingencias existenciales de todos los días.

## Conclusiones

Como hemos visto, el registro sonoro y el estudio de esta música de los huaves no es reciente. Las grabaciones de campo que hizo Arturo Warman en la década de los setenta, a varias generaciones nos permitieron hacernos una imagen acústica de los huaves del Istmo mexicano, a través de su música.

Sin duda, unas notas conclusivas no son el espacio para ahondar en ello, pero es importante señalar que el surgimiento de la producción y publicación de fonogramas relativos a las dichas músicas tradicionales, ya ha sido tematizado en varias investigaciones (Alonso, 2008; Ruiz, 2010, 2015). Efectivamente, las políticas culturales promovidas por las instituciones del estado mexicano necesariamente involucraron una idea muy particular de lo que era, no era o debía ser la música indígena (Alonso, 2008). Esta posición vino a ser reforzada por la producción de fonogramas como los de Arturo Warman y sus contemporáneos, quienes efectivamente se erigieron como *protagonistas* (Alonso, 2008: 27) o actores del campo, y determinaron fuertemente la particular evolución de la etnomusicología en México (Alonso, 2008: 55-57; Ruiz, 2010: 178-179, 208-211; 2015: 79-80).

La producción fonográfica de la década de los setenta instituyó una imagen *fija* de las músicas tradicionales, y en la que en cierto modo se tomó la cosa (el disco) por el todo (la sociedad que hace la música); *fetichizándose* de esta manera realidades sociales particulares y complejas (Ruiz, 2015: 128). Sin embargo, las grabaciones de campo de toda esa época nos permitieron hacernos una imagen acústica del mapa de las cultura musicales tradicionales de México, por lo menos del estado en que se encontraban en ese momento de crucial trascendencia histórica para el país. A la luz de varias décadas de por medio, tal vez no resulte exagerado decir que esa imagen acústica nos abrió al conocimiento de otras realidades sociales y ese hecho, con todo, tiene su gran mérito histórico. Limitada, selectiva, en gran medida motivada por la voluntad nacionalista de los gobiernos en turno (Alonso, 2008, Ruiz, 2015), pero la producción de fonogramas y la publicación de los mismos posibilitó la construcción de una imagen de conjunto, al fin de cuentas.

Ahora bien, desde mi punto de vista, a las nuevas generaciones de estudiosos de lo musical, nos corresponde *trascender* esa imagen acústica, des-cosificarla y, por distintos derroteros, adentrarnos en el conocimiento en este caso de las sociedades indígenas a través del estudio de sus expresiones musicales, *cualesquiera que estas sean*. En este sentido, *Música ritual de un pueblo huave* no es un fonograma, es un documento que ha tenido como guía general de trabajo y exposición, un grupo de catorce piezas grabadas, transcritas y analizadas de una manera particular. Así, este trabajo estuvo incentivado por el deseo de *conocer* y comprender una música y una realidad social, más que por el interés *dépassé*, desde mi punto de vista, de *rescatar, promover o proteger* una música determinada; la de los huaves en este caso. Hechas estas aclaraciones, recapitemos muy brevemente algunos de los aspectos abordados en este documento.

En lo que concierne a las dos primeras partes del documento (*la sistemática musical y las piezas del disco*), mi objetivo ha sido aproximarme al conocimiento de la *exégesis local* o nativa (Alonso, 2008: 137); esto es, al conocimiento de las formas del pensamiento musical del Otro; las de los *montsünd naab* / los que tocan los tambores /, entre los huaves de la barra.

Por su cuenta, como vimos en las notas generales sobre *la música en la sociedad*, entre las comunidades huaves de la barra es posible trazar una relación entre el sistema de creencias que sustenta la práctica del catolicismo consuetudinario, la pesca como la actividad económica principal y el agua de temporal, como uno de los componentes medulares de su simbolismo religioso, junto con el de los *monbasüik* / hombres cuerpo-nube / o nagueles huaves.

Hemos comentado que la música de los *montsünd naab*, y las intervenciones sonoras de los *caballeros* (gritos, silbos y el sonido metálico producido con las baterías de cencerros), adquieren su plena razón de ser y su significación profunda dentro de la práctica de lo que aquí se denominó como catolicismo consuetudinario. Por cierto, como se mencionó, para las comunidades huaves de la barra de hoy día esta religión no constituye la única oferta dentro del campo religioso, sin embargo, sí es la región hegemónica.

La música, así como las expresiones sonoras que escuchamos en el disco, están fuertemente asociadas a las figuras del poder público (autoridades tradicionales), a las instituciones que operan el culto público a los santos (las mayordomías) y a las representaciones locales más poderosas de lo sagrado (los santos y los *monbasüik*). Del mismo modo, y ciertamente muy superficialmente, hemos visto la manera determinante en que según el sistema de creencias locales, los númenes más poderosos de lo sagrado participan dentro de la economía del agua de temporal. Los *montbasüik* / hombres cuerpo-nube /, son los dispensadores del líquido vital.

Así, el gran ciclo ceremonial está punteado por ritos de petición de lluvias y fiestas semi-públicas en honor a los santos, a quienes los *montbasüik* se encuentran homologados. Comentamos que dentro de las fiestas religiosas en honor a los santos la música y los gestos sonoros inauguran procesos de significación socialmente orientados. En este sentido, se planteó que las características formales de un objeto sonoro (musical o sonoro simplemente) lo rinden reconocible y contrastable en relación comparativa con otros objetos. Por lo tanto, entre las características formales de un objeto, el reconocimiento de las mismas y los procesos de significación, existe una estrecha relación de continuidad.

Por ejemplo, los gritos y los silbos de los *caballeros*, el sonido de los *skil*, en el campanario o en las calles de San Mateo, aquí fueron comprendidos como objetos sonoros con una serie de características formales que al escucha local le permiten reconocerlos y, por lo tanto, relacionarlos con un espacio, un periodo del año, una serie de actividades, de imágenes y de ideas muy singulares. Del mismo modo, el *resultado*

*acústico* del uso musical de un caparazón de tortuga percutido con un par de cuernos de venado, también fue comprendido como un objeto sonoro, toda vez que el reconocimiento de su timbre invariablemente es asociado al caparazón, a la tortuga de agua dulce, a los *montsünd naab* y, en síntesis, a la celebración y la fiesta religiosa.

Igualmente, las piezas musicales fueron comprendidas como objetos sonoros analizables. Así, una melodía tiene características formales que la singularizan y que por lo tanto la rinden contrastable en relación comparativa con otras melodías; así por ejemplo, el reconocimiento del perfil melódico de una melodía hecha con la flauta grande, al escucha local le puede remitir a un evento que sucede en un espacio y un momento muy concreto; ese objeto sonoro (la melodía) le puede significar no solamente que se trata de una pieza de la representación de la danza de *omal ndiëk* que se realiza en la fiesta del Corpus Christie, sino que se trata de la pieza del *corte*, es decir, de la pieza que se utiliza para indicar la decapitación de una gran serpiente mítica y del restablecimiento periódico del orden positivo de las cosas del mundo, ejecutado por los ancestros naguales.

Recordemos aquí que los contenidos semánticos asociados a los objetos sonoros, las más de las veces son relacionados a las representaciones locales más poderosas de lo sagrado, a los naguales. Tal vez sería más apropiado decir que las representaciones de los *monbasüik* o naguales huaves, sobre todo son representaciones acústicas y no necesariamente plásticas o visuales. Así, comentamos que la triada silbos-gritos-*skil*, tal vez pueda comprenderse como una metáfora acústica del desplazamiento celeste de los *monbasüik*, precisamente en el periodo del año en que se espera que lleguen las aguas de temporal.

Volvamos al punto; como se anotó en su momento, el objetivo del análisis fue describir y conocer las características formales que singularizan a cada uno de los objetos; en este caso las piezas musicales compiladas fueron comprendidas como objetos formales, pero no como una suerte de *cosas* fijas.

Para el análisis partimos de la premisa de que las sociedades se representan, clasifican, jerarquizan y simbolizan de maneras particulares el material sonoro dado en la naturaleza de las cosas. Con estas ideas en mente y después de un trabajo etnográfico aproximativo, se determinaron los criterios culturalmente pertinentes y se diseñó un protocolo de grabación o de registro de las piezas que habrían de ser sometidas al análisis formal. En este sentido, el tipo de grabación que se hizo fue una grabación inducida y fuera de contexto.

Después de un trabajo de observación en campo y de la comunicación misma con los músicos, fueron cuatro los criterios pertinentes censados: 1) *pertinencia de la jerarquización de los instrumentos que intervienen en la orquesta y la preponderancia de la melodía*; 2) *pertinencia del principio de alternancia entre los chico y lo grande*; 3) *pertinencia de la relación espacial y acústica izquierda / derecha con lo chico / grande, respectivamente*;

y 4) *pertinencia de la búsqueda de un acoplamiento estricto*, entre todas las fuentes o instrumentos musicales de esta pequeña orquesta.

Fueron estos los criterios que guiaron la transcripción de las catorce piezas musicales y la transcripción misma fue realizada con los siguientes objetivos: 1) reconocer las estructuras formales que singularizan a cada una de las piezas analizadas; 2) determinar sus componentes internos (enunciados melódicos y patrones rítmicos); y 3) aproximarnos a la comprensión de los principios que regulan las relaciones entre sus componentes (melodías y patrones rítmicos, básicamente).

El análisis formal nos permitió corroborar la manera en cómo esas ideas relativas a la clasificación, jerarquización y simbolización del sonido, se declinan en el uso musical de un instrumento, como el caparazón de tortuga o el uso de los dos tambores (grande y chico), por ejemplo. El uso musical de los caparazones de tortuga delata con claridad que el sonido musical es concebido como dos sonoridades opuestas (grande / chico) y que uno de estos registros acústicos (el grande) es jerárquicamente predominante en relación al otro (el chico). Rítmicamente esto se traduce de la siguiente forma: la lengüeta derecha de un caparazón (la más grande, gruesa y grave) se relaciona con la rítmica del tambor grande; mientras que la lengüeta izquierda (la más pequeña, delgada y aguda), con la rítmica del tambor chico. Además, como vimos, desde las ideas musicales locales estos dos registros acústicos deben interactuar de manera alternada y regular.

En otro asunto, se determinó que el conjunto de los aspectos formales que singularizan a un objeto musical puede ser comprendido con un referente *modelo*, del cual las versiones de las piezas tocadas, grabadas, transcritas y analizadas, solamente constituyen una realización más de muchas realizaciones posibles. En este sentido, se planteó que las transcripciones tipo *croquis* se convirtieron en un material de apoyo, en una especie de mapa mental que permitió seguir distintas realizaciones de una pieza, así como determinar las variaciones o las maneras en cómo un flautista, por ejemplo, se apropia de una pieza musical determinada, imprimiéndole una suerte de sello individual. En otros términos, las transcripciones *croquis* en gran parte permitieron y permiten observar los márgenes, procedimientos y recursos de variación, tanto de un flautista, en particular, como de los percussionistas, en general.

Como se anotó, la práctica de las músicas dichas tradicionales (la de los huaves, en este caso), involucra una teoría local, esto es, conocimientos en torno al tiempo y al espacio musical. Del mismo modo dijimos que las más de las veces estos conocimientos son implícitos y que parte del análisis formal precisamente tiene como finalidad explicitar tales conocimientos.

Así, en lo que respecta al tiempo, nos introdujimos en el análisis de la métrica y la rítmica huave, básicamente teniendo como guía el uso musical del caparazón. Partimos de la mención de los componentes generales de las piezas huaves (*registro* de inicio, la pieza propiamente y el *registro* de salida), así como de las características musicales de estas

secciones (secciones no-medidas y heterorrítmicas, para el caso de los *registros*; secciones medidas, homorrítmicas o con patrones claramente contramétricos, para el caso de las piezas mismas). Se determinó que la piedra angular de la métrica de las secciones medidas (las piezas propiamente) es una pulsación isócrona tomada como unidad de medida. Del mismo modo, se comentó que es claramente reconocible una periodicidad, regular o irregular, dentro de la cual se suceden y se reiteran los eventos rítmicos y sobre los cuales se realiza la enunciación melódica.

En lo que toca a la rítmica se analizó la manera en cómo se generan las células, las fórmulas y los patrones rítmicos que se hayan a la base de buena parte de las piezas aquí analizadas. También observamos varios fenómenos métrico-rítmicos interesantes, dentro de los que se destaca la recurrencia de las relaciones de 2 contra 3, *hemiolas* o *sesquiálteras* (a la vertical o a la horizontal), y las cuales se establecen entre la rítmica de la enunciación melódica y la rítmica de las percusiones, o entre secciones binarias para todos los instrumentos pero enmarcadas dentro de contextos ternarios. También observamos que la rítmica del tambor grande opera frecuentes marcas contramétricas, hecho que, sin duda, enriquece la rítmica y le confiere un estilo muy singular a la música que hacen los *montsünd naab*.

En lo que corresponde a las melodías, corroboramos que estas se apoyan fuertemente en algunos grados preponderantes y que los dibujos melódicos tienden a construirse en torno a estos grados, los cuales ocupan una posición de centralidad. Se habló del temperamento justo y de la altura relativa, y se comentó que estos dos aspectos no son culturalmente pertinentes. Es decir, se dijo que la configuración formal de las flautas, en general impresa en el proceso de su construcción, permite cierto margen de variabilidad en las relaciones interválicas, lo cual necesariamente repercute en los perfiles melódicos. Este margen de variabilidad en la realización de una misma melodía no altera la singularidad de esa melodía. Esto quiere decir lo siguiente: dos realizaciones de una misma melodía podrían parecer francamente muy diferentes la una a la otra desde una escucha externa; sin embargo, localmente ambas melodías serían concebidas como equivalentes.

Como pudo constatarse en las grabaciones de audio, a diferencia de la flauta grande, en las melodías que se hacen con la flauta chica es claramente reconocible una tendencia, digamos, hacia un temperamento más justo. Dicho de otro modo, en las flautas chicas las relaciones interválicas tienden a ser más estables, en relación comparativa con las de la flauta grande cuyo margen de variabilidad es más amplio.

También observamos que las estructuras formales generales de una pieza, admiten cierta variación y se comentó que tal variabilidad está pautada por la enunciación melódica. Además, este margen de variabilidad guarda una relación estrecha con el número de componentes o enunciados melódicos de una pieza. Por cierto, se comentó que el número de enunciados melódicos también es variable, habiendo piezas prácticamente con dos enunciados claramente segmentados y otras, por el contrario,

con más de diez enunciados y cuya segmentación precisa deviene una complicación metodológica.

Por otro lado, como se comentó en la introducción, la clasificación de los repertorios por parte de las personas que ha trabajado con esta música huave, generalmente a prescindido de las clasificaciones locales mismas. Así, comentamos que los propios *montsünd naab* clasifican sus repertorios de la siguiente forma: 1) piezas para un momento específico de un evento; 2) piezas destinadas para algunos de los personajes de la fiesta del Corpus Christie; 3) piezas para cofradías y piezas para mayordomías; y 4) repertorios enteros para un evento particular. Por otro lado, y desde una perspectiva métrica-rítmica externa, todos estos repertorios y piezas pueden clasificarse en: 1) piezas a subdivisión ternaria; 2) a subdivisión binaria; 3) con sesquiáltera horizontal; y 4) piezas relacionadas con las formas *aksak*. Esta mención nos lleva a recapitular que también se planteó que en análisis de la música pudimos constatar que los *montsünd naab* se sirven de distintas lógicas de organización del tiempo musical: 1) secciones no-medidas; 2) secciones medidas; 3) piezas que combinan ambas; y 4) las mismas formas *aksak* señaladas con antelación.

Finalmente, *Música ritual de un pueblo huave* ha sido un ejercicio introductorio al conocimiento de las formas del pensamiento musical de este pequeño grupo de servidores de la ritualidad asociada a la práctica del catolicismo de la costumbre. Así mismo, también ha sido una aproximación al conocimiento de los significados localmente asociados al grupo de sonidos no-musicales que acompañan a un número considerable de las piezas aquí presentadas. En síntesis, este trabajo no ha sido más que un ejercicio en el que he intentado determinar algunas de las formas en que una música se articula con la sociedad que la produce. La sociedad huave de la barra es una sociedad compleja, dinámica, cambiante y que vive plenamente nuestra contemporaneidad. Su música ritual es una expresión estética, religiosa, lúdica y recreativa que al ser realizada, moviliza universos simbólicos cuyos contenidos singularizan a ésta sociedad y, en última instancia, contribuyen a su cohesión social.

## BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Bolaños Marina

2008 *La "invención" de la música indígena en México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Colección Complejidad Humana, Buenos Aires, Argentina.

AROM, Simha

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale : structure et méthodologie V. 1*, SELAF, Ethnomusicologie 1, Francia.

2004 "L'aksak", en *Cahiers de musiques traditionnelles*, N° 17, Francia pp. 11-48.

2007 [1982] "Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale", en Simha Arom, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, textes réunis et présentés par Nathalie Fernando, Observatoire international de la Création et des Cultures musicales, Les Presses de l'Université de Montréal, Canada, pp. 59-75.

2007 [2005] "L'organisation du temps musical : essai de typologie", en Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle, L'unité de la musique Tome 5*, Actes Sud / Cité de la Musique, Francia, pp. 927-944.

2007a *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, textes réunis et présentés par Nathalie Fernando, Observatoire International de la Création et des Cultures musicales, Les Presses de l'Université de Montréal, Canada.

2007b "La transcription", en Simha Arom, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, textes réunis et présentés par Nathalie Fernando, Observatoire International de la Création et des Cultures musicales, Les Presses de l'Université de Montréal, Canada, pp. 255-282.

AROM, Simha et. al.

2007 [2005] "Typologie des techniques polyphoniques", en Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle, L'unité de la musique Tome 5*, Actes Sud / Cité de la Musique, Francia, pp. 1088-1109.

AROM, Simha y Frank Alvarez-Péreyre

2007 *Précis d'ethnomusicologie*, CNRS Éditions, Paris.

BRAILOIU, Constantin

1973 [1949] "Le folklore musical", en *Constantin Brailoiu: problèmes d'ethnomusicologie*, Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Publication placée sous le patronage de la Société française de musicologie, Minkoff Reprint, Genève, Francia, pp. 63-118.

- CHAMORRO, Escalante Arturo  
 1984 *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán, CONACyT, Zamora, Michoacán, México.
- 1995 "La herencia africana en la música tradicional de las costas y las tierras calientes", en Agustín Jacinto Zavala y Álvaro Ochoa Serrano (coords.), *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, El Colegio de Michoacán, CONACyT, Zamora, Michoacán, México, pp. 415-448.
- 1997 "El fenómeno de la rítmica combinada en grupos de tambores y ensambles de cuerdas rasgueadas en la tradición del son", en María Guadalupe Chávez Carbajal (coord.), *El rostro colectivo de la nación mexicana*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, México, pp. 253-271.
- CONTRERAS, Guillermo  
 2000a "Ikood (o huaves)", en Emilio Casares Rodicio (dir. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, V. 6, España, pp. 408-411.
- 2000b "México; VI: organología", en Emilio Casares Rodicio (dir. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, V. 7, España, pp. 525-551.
- FERNANDO, Nathalie  
 2007 [2005] "Échelles et modes : vers une typologie des systèmes scalaires", en Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle, L'unité de la musique Tome 5*, Actes Sud / Cité de la Musique, Francia, pp. 945-979.
- KOLINSKI, Mieczyslaw  
 1973 "A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns", en *Ethnomusicology*, Vol. 17, No. 3 (Sep.), pp. 494-506.
- LUPO, Alessandro  
 1997 "El monte del vientre blando. La concepción de la montaña en un pueblo de pescadores: los huaves del Istmo de Tehuantepec", *Cuadernos del Sur: ciencias sociales*, Oaxaca México, Año 4, agosto, N° 11, pp. 67-78.
- NAVA, López Fernando  
 2000 "Música y aspectos afines en los horizontes chichimecos y mesoamericanos", en Marie-Areti Hers, et. al. (editrs.), *Nómadas y senderos en el norte de México: homenaje a Betriz Braniff*, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones históricas, México, pp. 57-78.
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe  
 S/F "Panorama fenomenológico de la música latinoamericana" [sin más datos]

- RUBEO, Veneranda  
2000 "Cuando muere Cristo: desorden cósmico y ruptura social durante la semana santa entre los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca", UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, *Anales de Antropología*, v. 34. México, pp. 161-200.
- RUIZ, Rodríguez Carlos  
2010 *Del folklore musical a la etnomusicología en México: esbozo histórico de una joven disciplina*, México, UNAM-ENM, tesis de maestría en etnomusicología.
- 2015 *La etnomusicología en México: proceso de consolidación institucional y generación de conocimiento*, México, UNAM-FFyL-IIA, tesis de doctorado en antropología.
- SEEGER, Charles  
1958 "Prescriptive and Descriptive Music-Writing", en *The Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2 (Apr.), pp. 184-195.
- SIGNORINI, Italo  
1979 *Los huaves de San Mateo del Mar: ideología e instituciones sociales*, Instituto Nacional Indigenista, México.
- STAGE, Noel Cayuqui  
1982, "Danza dialogada huave omalndiük", en *Revista Tlalócan*, v. 9, México, pp. 229-248.
- TRANFO, Luigi  
1979 "Tono y nagual", en Italo Signorini, en Italo Signorini, *Los huaves de San Mateo del Mar: ideología e instituciones sociales*, Instituto Nacional Indigenista, México, pp. 177-213.

## DISCOGRAFÍA

- 1972 *Música del Istmo de Tehuantepec* 11, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Grabaciones y notas de Arturo Warman.
- 1974 *Música de los huaves o mareños* 14, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Grabaciones y notas de Arturo Warman.

- 1984 *Festival nacional de música y danza autóctonas, V 1.* Centro Nacional de Investigación y Documentación Música, Carlos Chávez, (CENIDIM), Secretaría de Educación Pública – Cultura. Notas sobre las piezas huaves: Hiram Dordelly.
- 1995 *Grupo los siete mares.* Departamento de Etnomusicología, Instituto Nacional Indigenista.
- 2002 [1974] *Música de los huaves o mareños, 14. Entre el viento y los tambores: la música de los huaves de San Mateo del Mar,* Instituto Nacional de Antropología e Historia. Reedición de las grabaciones de Arturo Warman, notas de Paola García Souza y Saúl Millán.
- 2005 *Los sonidos del mar: música de los ikoods de San Mateo del Mar.* Colección Sonidos Vivos de Oaxaca. Secretaría de Cultura del Gobierno de Oaxaca, Unidad Regional Oaxaca de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Notas de Emiliano López Carlton, Roberto Morales y Guajiro López.

Nota final:

Todos los dibujos y fotografías son de mi autoría. Salvo dos excepciones: 1) La fotografía de la portada es de la autoría de Samuel Herrera Castro; y 2) La fotografía número 12 es de la autoría de José Victoria Villanueva, joven huave de la comunidad de San Mateo del Mar.