



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**Sobre el *homo religiosus* y la música.
El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.**

TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA
QUE PRESENTA
LEOPOLDO FLORES VALENZUELA

ASESORES

MTRO. GONZALO CAMACHO DÍAZ

DR. SERGIO J. NAVARRETE PELLICER

CIUDAD DE MÉXICO

2016



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.



Sobre el *homo religiosus* y la música.
El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

LEOPOLDO FLORES VALENZUELA



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Sobre el *homo religiosus* y la música.
El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.



TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ETNOMUSICOLOGÍA
QUE PRESENTA
LEOPOLDO FLORES VALENZUELA

ASESORES

Mtro. Gonzalo Camacho Díaz

Dr. Sergio J. Navarrete Pellicer

México, D.F.

2016

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

UNA COMBINACIÓN de elementos diversos fue la que posibilitó la realización de esta investigación. Uno de ellos, el más importante, es el grupo de personas que de una u otra manera me apoyó para concluir el largo proceso de titulación etnomusicológica. Esta sección es en donde agradezco la valiosa contribución de todos y cada uno de ellos. Esta tesis es parte de ustedes.

A mi madre y mi padre por el invaluable apoyo moral, económico, por su confianza, por el tiempo y, principalmente, por siempre creer en mí ciegamente. A toda la familia Flores y Valenzuela por el apoyo emocional y el cariño que me brindan. A Male por todo el tiempo compartido y por lo que hemos construido hasta ahora.

A toda la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán la cual siempre me abrió las puertas para conocer un forma distinta de estar en el mundo y de hacer música. Es imposible nombrar a todos los miembros de la comunidad que me apoyaron, pero no puedo dejar de agradecer, particularmente, al Cuadro de Apóstoles 2014 y 2015, al Maestro de capilla José Julio Reyes Matías, a los Maestros Félix Castellanos Zárate, Rafael Benítez Miranda, Miguel Matías Avendaño, Julián Zárate Félix, Andrés Anastasio Juárez Esteva y Constantino Esteva Ruíz, a los Señores Gilberto Cruz Avendaño, Maximiliano Zárate Hernández, Oscar Eliut Bartolano Calvo, Miguel Ángel Matías Pérez, Antony Edel San Juan Pérez, José Antonio Zárate Hernández, Daniel Alejandro Herrera Canseco, Juan Carlos Santiago Matías, Irvin Jiménez Ruíz, Emmanuel Matías Pérez, Javier Maldonado Mijangos, Francisco Javier Morales Reyes, Alberto Cerero Félix, Antonio Contreras Espinoza, Antonio Pascual, Jorge Alberto Velasco Santiago, Miguel Benítez Hernández, Miguel Efraín Velasco Bruno, Ernesto Pérez Vásquez, César Antonio Félix, y a la cronista Catalina Guadalupe Juárez Aquino. A petición de la comunidad esta tesis está dedicada, especialmente, a la memoria del Maestro Braulio Jiménez Esteva mítico Maestro del Apostolado, que en paz descanse.

A mis asesores Sergio Navarrete Pellicer y Gonzalo Camacho Díaz por la amistad y por su valiosa lectura y comentarios de este trabajo. A mis sinodales Lizette Alegre

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

González, Rodrigo Hernández González y Mauricio González González por las aportaciones. Todos ustedes enriquecieron muchísimo tanto mi formación académica como la presente tesis, pero también mi formación como persona.

A Edgar Jesús Serralde Mayer quien sin su incondicional apoyo, amistad y trabajo colectivo esta tesis no hubiera sido posible. También quiero agradecer a todos los profesores de la Facultad de Música de la UNAM quienes aportaron algo a mi formación como investigador. Y, finalmente, a todos mis amigos y colegas que creen en mí y en la Etnomusicología como disciplina.

ÍNDICE

INTROITUS	vii
I. Especificación del tema y del problema.....	vii
II. Hipótesis.....	xv
III. Estado de la cuestión.....	xvi
IV. Marco teórico.....	xxvii
V. Objetivos.....	xxxii
VI. Metodología.....	xxxii
VII. Estructura y contenido.....	xxxiv
1. CAPÍTULO I: LA FIESTA COMO FUNDAMENTO DE LA SOCIEDAD	1
1.1. Fiesta y ritualidad.....	2
1.2. El ciclo anual/festivo.....	7
1.3. Rito de difuntos.....	14
2. CAPÍTULO II: EL SISTEMA DE CARGOS COMO FUNDAMENTO DE LA FIESTA	20
2.1. El sistema de cargos de Santa Cruz Xoxocotlán.....	22
2.1.1. El Apostolado.....	29
2.1.2. El ciclo del Apóstol.....	30
2.1.3. Semana Santa.....	35
2.1.4. Los Señores.....	48
2.2. Revisitando el sistema	51
3. CAPÍTULO III: ALABANZAS Y ESTRUCTURAS MUSICALES	58
3.1. Generalidades.....	59
3.2. Heterofonía.....	62
3.3. Modalidad y tonalidad.....	66
3.4. Tempo semi-libre/lírico y tempo isócrono.....	70
3.5. Canto melismático y canto silábico.....	73
3.6. Altura no-absoluta.....	75
3.7. Adornos.....	76
3.8. Intensidad/volumen.....	77
3.9. Técnicas vocales.....	78
3.10. Formas musicales.....	79

4. CAPÍTULO IV: APOSTOLADO, TEORÍA Y ESTÉTICA SOCIAL	84
4.1. Teoría musical del Apostolado.....	86
4.1.1. Melodías y bajos.....	87
4.1.2. Tonos y trovos.....	90
4.1.3. Vueltas y quiebres.....	92
4.1.4. Delgado y grueso.....	93
4.1.5. Alto y bajo.....	94
4.1.6. Alabanzas gozosas, dolorosas y gloriosas.....	96
4.2. La disciplina.....	103
4.3. Los Cargos.....	108
4.4. La técnica gestual y el rezo.....	120
4.5. Estética social.....	122
4.6. Revisitando los cargos.....	126
5. CAPÍTULO V: HOMO RELIGIOSUS, COMUNIDAD Y EPISTEME	136
5.1. Rito y mito: concreción de la técnica y fundamento de la <i>episteme</i>	138
5.2. (Re)fundación de la socialidad y (re)generación de la vida.....	145
5.3. El Apostolado: memoria política/religiosa de la socialidad.....	153
5.4. Pensamiento mítico, música y <i>homo religiosus</i>	157
5.5. La clave <i>barroca</i> de Xoxocotlán.....	165
6. CONCLUSIONES	170
7. GLOSARIO	175
8. FUENTES CONSULTADAS	177
9. TRANSCRIPCIONES	186
10. ANEXO	227
11. ANEXO FOTOGRÁFICO	229
12. ANEXO ETNOGRÁFICO (USB)	

INTROITUS

DURANTE MI primer año de la Licenciatura en Etnomusicología, en la entonces Escuela Nacional de Música, recibí por parte de un gran amigo y colega un fonograma, que él mismo había producido, en el cual se encontraba una grabación de la expresión musical que motivó esta investigación. La fascinación de escuchar por vez primera un tipo de canto tan particular como es el que atañe a esta disertación fue la semilla que terminó por germinar en el presente texto.

La tesis central que aquí defendemos propone entender una expresión músico-ritual como una forma de sublimación de una parte de la socialidad –vida política y religiosa– de una comunidad particular en la cual existe un *homo religiosus*. Al mismo tiempo planteamos que dicha expresión es parte de las estrategias de subversión de los pueblos de raíz mesoamericana a las imposiciones de la modernidad capitalista.

Para lograr demostrar dichas aseveraciones la investigación implicó el estudio de varias dimensiones de la realidad en las cuales se encuentran insertas. Por esto tuvimos que describir y analizar el contexto festivo, la ritualidad y la mitología de la sociedad. Lo que nos llevó a entender el funcionamiento de la vida religiosa e indagar sobre la historia de la vida política en el pasado. Por otra parte, nos enfrentamos al análisis de las estructuras musicales para caracterizar y entender el funcionamiento de la dimensión sonora del canto. Al mismo tiempo sistematizamos la teoría local sobre la música y la ritualidad para comprender los procesos de sublimación y apreciación estética. Finalmente, hicimos una lectura sobre la *episteme* festiva de la sociedad para demostrar la existencia de un *homo religiosus* el cual ordena su socialidad y, por tanto, sus técnicas musicales y rituales mediante un pensamiento mítico.

I. ESPECIFICACIÓN DEL TEMA Y DEL PROBLEMA

Los territorios que conforman el actual municipio de Santa Cruz Xoxocotlán, ubicados en los valles centrales de Oaxaca, han sido habitados desde la época prehispánica por una vasta, heterogénea, y cambiante gama de grupos sociales.

Sobre las diferentes etapas de poblamiento prehispánico de los valles centrales de Oaxaca se sabe que la civilización olmeca fue una de las primeras en asentarse, seguida de las civilizaciones zapoteca, mixteca y mexica. Particularmente pensamos que el complejo rompecabezas que es la historia prehispánica se presta, en ocasiones, a la especulación. Sin embargo, la idea que rescatamos para fines de esta investigación es que los pueblos prehispánicos tuvieron una vida social compartida, la cual se *mestizó*¹ con la cultura hispánica durante la Colonia, lo que nos permite pensar en un sistema político-socio-cultural intrincado y común que en la actualidad podemos constatar en la vida de muchos pueblos indígenas oaxaqueños.

El pueblo de Xoxocotlán según Fray Francisco de Burgoa (1934, p. 188), en su *Geográfica descripción* de 1647, fue fundado por pueblos mixtecos. Los primeros asentamientos de dicho grupo étnico en los valles centrales oaxaqueños se calculan alrededor del año 1200 d.C. debido a casamientos entre la nobleza zapoteca y mixteca (Méndez & E. Méndez: 2007, p.12). Sin embargo, en relación a lo dicho en el párrafo anterior, planteamos que las diferencias culturales entre estos dos pueblos no son tan grandes como se piensa, pues se sabe que compartieron territorios durante largos periodos en donde, sin duda, se conformó una cultura en común.

Durante el periodo colonial el pueblo de Xoxocotlán perteneció a las tierras del Marquesado del Valle y estaba sujeto a la Villa de Cuilapa (Gerhard: 1972, p. 92), era, para ser precisos, un barrio de ésta (Méndez & E. Méndez: 2007, p.5). Las tierras del Marquesado comprendían una gran extensión territorial de las ahora entidades de Oaxaca, Morelos, Veracruz, Michoacán, Estado de México y México D.F. Éstas fueron otorgadas a Hernán Cortés como gratificación por la conquista de la Nueva España y administradas por sus herederos durante todo el periodo colonial. En Oaxaca la región que comprendía las Cuatro Villas del Marquesado fue administrada por medio de una Alcaldía Mayor. Los

¹ La idea del mestizaje es elaborada por Bolívar Echeverría (2008) para explicar la cultura que se gestó durante la Colonia, la cual actuó en clave *barroca* para que los antiguos pueblos indios pudieran sobrevivir a la Conquista. «En América Latina, el *ethos* barroco se gestó y desarrolló inicialmente entre las clases bajas y marginales de las ciudades mestizas de los siglos [sic] XVII y XVIII, en torno a la vida económica informal y trasgresora que llegó incluso a tener mayor importancia que la vida económica formal y consagrada por las Coronas ibéricas. [...] esta población de indios integrados en la vida ciudadana virreinal llevó a cabo una proeza civilizatoria que marcaría de modo fundacional la identidad latinoamericana: reactualizó el recurso mayor de la historia de la cultura, que es la actividad del mestizaje.» (pp. 32-33)

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

territorios de las Cuatro Villas se dividieron en cuatro cabeceras: Villa de Guaxaca (Oaxaca) –o Villa del Marquesado pues era la residencia oficial del alcalde mayor–, Villa de Etlá, Villa de Tecuilacaboya (Tlapacoyán) y Villa de Cuilapa (Gerhard: 1972, p. 90). Ésta última estaba conformada por pueblos sujetos de origen mixteco, entre ellos Xoxocotlán. La dependencia de dichos pueblos a la Villa de Cuilapa obedeció a las reducciones de indios en congregaciones, unificados por una lengua en común –mixteco en este caso–, para su efectiva evangelización y control a principios del siglo XVI². La administración colonial se dividía en cinco grandes ramas: gobierno, justicia, militar, hacienda y eclesiástica. En el caso de Oaxaca, por su intrincada geografía y las disputas históricas entre el Marquesado y la Ciudad de Antequera, se dio la superposición de jurisdicciones políticas y eclesiásticas. En lo que atañe a la eclesiástica apuntaremos que Santiago Cuilapa fue cabecera de doctrina desde c. 1555 y estuvo a cargo de la orden dominica (Gerhard: *ibídem*). Los pobladores de Xoxocotlán tenían, por esto, que ir a recibir los santos sacramentos (bautizos, casamientos y defunciones) a dicha cabecera durante los siglos XVI y XVII (Méndez & E. Méndez: 2007, p.21).

La antigua Ciudad de Antequera (Ciudad de Oaxaca) mantuvo en su periferia –en las tierras del Marquesado– una vida campesina donde se concentraron los antiguos pobladores (indios) hasta tiempos muy recientes. Esto permitió que el modo de vida mesoamericano, tanto económico-productivo como sus ordenamientos cosmológicos, se mantuviera relativamente inalterado. Fenómeno muy similar a lo que Andrés Medina argumenta sobre lo sucedido en la Cuenca de México:

La ciudad española [Ciudad de México] era servida, mantenida, cruzada, ocupada y vivida cotidianamente por miles de indios que residían en los alrededores, en los numerosos pueblos de la Cuenca, llevando su modo de vida mesoamericano, es decir, su trabajo en las milpas junto con las antiguas prácticas de recolección, caza y pesca en el medio lacustre y en las boscosas montañas que le circundaban; continuaban también el elaborado ritual agrario, claro que ahora en formas por demás discretas. Esos rituales y ese trabajo continuaban y reproducían, en las nuevas condiciones

² Para más datos sobre las leyes de reducciones y pueblos indios durante la Colonia ver Libro VI, Título III de la *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias / mandadas a imprimir, y publicar por la majestad católica del Rey don Carlos II nuestro señor, va dividida en quatro tomos, con el índice general, y al principio de cada tomo el índice especial de los títulos, que contiene...* En Madrid: por Andrés Ortega, 1774, tercera edición, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 2010.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

sociales, la compleja y altamente estructurada cosmovisión de los pueblos mesoamericanos.
(Medina: 1995, p. 11)

En este contexto campesino es en donde sostenemos tiene su génesis tanto la práctica músico-ritual que nos compete como el ceremonial anual que la contiene. Contemplamos que las reformas borbónicas del siglo XVIII de alguna u otra forma afectaron el ceremonial sin indagar a profundidad sobre esto. La creación de los Ayuntamientos en el México Independiente y la época de la Reforma juarista, el periodo posrevolucionario y las reformas agrarias de la década de los años 30 del siglo XX, y el nacimiento del actual Municipio libre son igualmente parte de la historia de Xoxocotlán. A lo largo de esta disertación estos temas son tocados brevemente para explicar algunas cuestiones sobre el ceremonial.

La historia que vincula la práctica musical que estudiamos con el proceso referido nos habla del continuum que compromete a esta sociedad con un proceso civilizatorio de *larga duración*³. Por lo anterior se puede sugerir que en dicha vida campesina se logra la continuidad –resignificada y reelaborada en el proceso colonial– del antiguo ordenamiento del cosmos (prehispánico) instaurado en un nuevo orden (hispánico). Esta historia, por tanto, sobredetermina muchas de las prácticas culturales de la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán.

En la actualidad el conjunto de habitantes del municipio de Santa Cruz Xoxocotlán es muy heterogéneo. El crecimiento demográfico de los últimos años, que día con día se agudiza, lo ha convertido en un territorio de inmigrantes. Es por esto que los límites políticos del municipio, y sus pobladores, no correspondan a los límites culturales e históricos a los cuales nos hemos referido. En la cabecera municipal, centro histórico de la comunidad, tiene lugar un ciclo ritual anual regido por un calendario católico que se adapta a los ciclos agrícolas. Es posible sugerir que la vida social que se encuentra inserta en dicho ciclo está definida y delimitada por un sector de la población del municipio. Nos referimos

³ Concepto teórico esbozado por Fernand Braudel con el cual Bolívar Echeverría (2010) explica la continuidad –o compromisos civilizatorios– de estructuraciones tradicionales de la vida social en la modernidad, evidenciadas en tres tipos de civilizaciones: del maíz, del arroz y del trigo.

a aquella población apegada a una vida *corporativa*⁴ la cual ha vivido durante varias generaciones en el centro y periferias de Xoxocotlán. Esta delimitación no excluye a los nuevos pobladores que, frecuentemente, se integran a esta dinámica social. La acotación anterior sirve también para definir nuestro objeto de estudio.

En dicha comunidad existe una práctica vocal que es utilizada para el culto católico popular durante el ciclo ceremonial. La interpretación de este estilo de canto es reconocido por la sociedad como exclusiva de un grupo de personas llamadas Apóstoles. Éstos se organizan para participar en el ciclo festivo mediante una institución llamada Apostolado. La práctica musical del Apostolado se encuentra ordenada de forma ritual, es decir muestra una sistematicidad y lógica interna que incorpora varios elementos. Éstos últimos están conformados tanto por las estructuras musicales como por elementos poéticos, gestuales, performáticos, míticos, religiosos, políticos y sociales. Por lo anterior dicha práctica evidencia relaciones con varios aspectos de la propia cultura como la memoria de la organización política y religiosa, la cosmovisión, la ritualidad y la mitología. A la sistematicidad y lógica interna del conjunto de todos ellos lo comprenderemos como una teoría local a la cual nombraremos Teoría músico-ritual del Apostolado. Ésta última forma parte de un conocimiento más amplio el cual en esta disertación entendemos como una *episteme*.

La participación dentro del ceremonial por parte de un sector amplio de la sociedad muestra la importancia que tiene la *fiesta*⁵ para esta comunidad. En ella existe una compleja organización de la sociedad para atender asuntos de la vida religiosa lo cual permite proponer la existencia de un *sistema de cargos*⁶. Éste, a su vez, funciona como el sustento material de la *fiesta*. Dicho *sistema* permite la lectura de muchos de los elementos que conforman la *episteme* y, al mismo tiempo, es la forma que posibilita la reconfiguración de la socialidad de Xoxocotlán.

⁴ Utilizamos el concepto de corporatividad de Eric Wolf [1957] elaborado en su artículo *Comunidades corporativas cerradas de campesinos en Mesoamérica y Java central*.

⁵ Entendemos el concepto de *fiesta* como lo concibe Roger Caillois en su libro *El hombre y lo sagrado* (1984) [1939]. Para el caso específico de Xoxocotlán como el conjunto de la ritualidad que se practica en la comunidad tanto para el ciclo anual festivo como para los ritos de paso.

⁶ En la actualidad nos enfrentamos a un *sistema de cargos religioso*, aunque en el pasado sabemos existía un *sistema de cargos político-religioso*. La transformación del *sistema* es tratado en varias secciones de la presente investigación.

El análisis del sistema festivo muestra cómo esta sociedad codifica un conocimiento que es transmitido de forma oral el cual se encuentra fragmentado en la colectividad. Ejemplo de esto es la configuración del tiempo a través del calendario festivo, los ciclos de vida mediante los ritos de paso, la organización religiosa a través del *sistema de cargos*, la ritualidad mediante técnicas discursivas específicas, la memoria histórica y política a través la ritualidad, la mitología mediante relatos, la música mediante los performances rituales, etc. El ciclo festivo está regido por un calendario agrícola que muestra la organización temporal de actividades –que existen o han existido– económicas, comerciales, religiosas, políticas y de otras índoles. Así, la *fiesta* se convierte en un elemento constitutivo de la socialidad.

El *sistema de cargos* actual es el medio por el cual se concreta la *fiesta*, es decir, es la forma de organización económica, ritual y social para el ceremonial. De ahí que analizándolo se pueda entender cómo esta sociedad está organizada de forma jerárquica en lo que atañe a las relaciones sociales, pero también cómo organiza su vida religiosa y cómo organizaba su vida política en el pasado. Igualmente se puede comprender cómo estas relaciones están vinculadas a una mitología que funciona como el fundamento de la *fiesta* y de la ritualidad.

Al mismo tiempo nos hemos dado cuenta, mediante el análisis musical y una descripción etnográfica densa, que en el sistema musical subyacente a la práctica del Apostolado existe una sublimación⁷ de todos los elementos descritos anteriormente (*fiesta*, *sistema de cargos*, ritualidad, mitología, memoria política y religiosa). V.g. El Apostolado se divide internamente de forma jerárquica en la Semana Santa tanto para acciones rituales como para el canto mismo. Los cuatro cargos principales, y por tanto de más alto rango jerárquico –Gobernador, Alcalde, Regidor 1º y Regidor 2º–, cumplen la función musical de solistas; mientras que los ocho restantes, ubicados debajo que los anteriores en la jerarquía –Regidor 3º, Regidor 4º, Fiscal 1º, Fiscal 2º, Mayor 1º, Mayor 2º, Mayor 3º y Mayor 4º–, cumplen la función de coro. Un ejemplo del mismo principio pero dentro de las conductas rituales es que el Gobernador tiene la última palabra en todas las decisiones que atañen al Apostolado durante la Semana Santa. Esta división muestra de forma ritualizada y

⁷ Para el concepto de sublimación ver *Violencia y modernidad* [1997] en Bolívar Echeverría (2014) *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI Editores, pp. 94-118.

sublimada la organización política (cabildo colonial) y religiosa (sistema de Mayordomías) del pasado de dicha sociedad. Luego entonces, para entender las técnicas musicales y rituales del Apostolado es necesario el entendimiento del *sistema de cargos* actual y sus transformaciones diacrónicas, las cuales han sido rastreadas mediante la historia oral y fuentes escritas.

Ciertas características musicales, líricas, escultóricas, rituales y de la organización político-religiosa de la sociedad nos permiten vincular la práctica del Apostolado a los siglos XVII–XVIII y al canto llano. V.g. Características del funcionamiento de las estructuras musicales como el uso de modos gregorianos, melodías melismáticas, heterofonía, la subordinación del tempo al texto, entre otros, son compartidas con el canto llano. La lírica de la «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y de María» que canta el Apostolado se encuentra registrada de forma idéntica en una Novena reimpressa en Puebla en 1826⁸. También, la grandísima similitud de un ritual llamado Descendimiento – que se realiza en la comunidad todos los Viernes Santos y en donde participa el Apostolado– con una descripción del mismo ritual hecha por Antonio Sánchez del Barrio (1996) de un cuadro de 1722 encontrado en Medina del Campo, Valladolid, España permite seguir alimentando el argumento. Las imágenes articuladas (estatuas) del Santo Entierro y Jesús Nazareno que existen en la parroquia de Xoxocotlán y los retablos eran muy comunes y valoradas en el barroco hispanoamericano (Fernández: 2012). Estos son algunos de los datos que permiten vincular la práctica ritual y musical del Apostolado a dichos siglos, proponiendo su relación con el canto llano y su resemantización en la actualidad.

Por todo lo expuesto, la práctica vocal puede ser pensada como una técnica musical que hace parte de una *episteme* más amplia. Es un saber codificado que, con sus propias reglas, crea una estética socialmente construida. Sin embargo, para entender la Teoría musical del Apostolado es necesario comprender el funcionamiento de otras técnicas rituales ya que ésta combina tanto aspectos musicales como elementos de otra naturaleza. Estos últimos son elementos claves que surgen del análisis de la *fiesta* y del *sistema de cargos*.

⁸José María Maugeri (1826) *Novena a los santísimos corazones de Jesús y de María*, Puebla, Oficina del ciudadano Pedro de la Rosa, Lyon Public Library.

Al registrar la importancia del ciclo ceremonial para esta sociedad, y su organización, nos dimos cuenta de la existencia de un *homo religiosus*. Cumpliéndose en él muchas de las características del modelo propuesto por el historiador de las religiones Mircea Eliade (1960 [1945]; 1973 [1957]; 2001 [1949]) a lo largo de sus obra: la manifestación de lo sagrado a través de hierofanías, el espacio construido como sagrado frente a lo profano, la subordinación del tiempo lineal al tiempo mítico, la reactualización mítica a través del ritual, la división y mezcla del tiempo histórico con el tiempo mítico, el ordenamiento del ritual mediante la reproducción de la cosmogonía, la existencia de rituales de paso, por mencionar algunas. Estas características pueden ser leídas en varios niveles en la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán. V.g. Las imágenes religiosas como hierofanías, el templo y altares como espacios sagrado, el ciclo festivo como el tiempo real frente al tiempo profano, el pensamiento mítico como la base de la *episteme*, el repertorio de alabanzas que canta el Apostolado como reactualización de la mitología, el ciclo ceremonial como rito cosmogónico que (re)funda la socialidad en su concreción anual, y el rito de difuntos como una estrategia ontológica y social la cual convierte a los muertos en ancestros.

En relación a lo mencionado nos percatamos que dicho *homo religiosus* subordina la mayor parte de su vida social a la concreción de la *fiesta*. Es decir, supera cualquier vicisitud (económica, política, social, religiosa) en función de reproducir una forma concreta de socialidad a través del *sistema de cargos*. Esto muestra el carácter corporativo de la sociedad, actual e histórica, de Santa Cruz Xoxocotlán. Así su *episteme*, ordenada por un pensamiento mítico, puede ser pensada como una forma de reconfiguración de la socialidad de la comunidad. Ésta última se encuentra siempre en diálogo, negociando y subvirtiendo las imposiciones político económicas externas de la comunidad mayor que la contiene, así como también sus problemáticas internas. Es, en suma, una forma de pensarse a sí misma y de resolver sus propias problemáticas. Por lo anterior puede ser entendida como ejercicio, en la dimensión imaginaria, de la *politicidad*⁹. De esta manera podemos proponer la existencia de una clave *barroca* en la interiorización de la modernidad capitalista en términos de Bolívar Echeverría (2005).

⁹ Bolívar Echeverría (2010, p. 163)

Con todo lo expuesto hasta aquí –que la socialidad de Xoxocotlán está íntimamente relacionada a la *fiesta*; que el *sistema de cargos* es el medio por el cual se posibilita el ceremonial; que las técnicas musicales y rituales del Apostolado muestran relaciones con aspectos varios de la cultura; que dichas técnicas pueden ser entendidas como parte de una *episteme* más amplia; que existe un *homo religiosus* en dicha sociedad, y; que ésta última muestra elementos de subversión (*barroca*) frente a la modernidad capitalista– es pertinente proponer las siguientes preguntas: **¿Qué elementos de la cultura de Santa Cruz Xoxocotlán configuran las técnicas musicales y rituales del Apostolado? ¿Qué vínculos existen entre la *fiesta* y el *sistema de cargos* en relación a la socialidad de la comunidad? ¿Existe un modelo de *homo religiosus* que ordena la socialidad y *episteme* de la comunidad? ¿Pueden ser las técnicas musicales y rituales del Apostolado formas de conocimiento del *homo religiosus*? ¿Cómo se relaciona dicho *homo*, y por tanto el Apostolado, con la modernidad dentro de la sociedad de Xoxocotlán?**

II. HIPÓTESIS

Principal

Las técnicas musicales y rituales del Apostolado son tipos de conocimiento del *homo religiosus*, parte de una *episteme* más amplia, que reactualizan de forma sublimada elementos de la socialidad de la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán.

Secundarias

La socialidad de Xoxocotlán está fundada en la *fiesta* mediante un *sistema de cargos* el cual funciona como su sustento material.

Asimismo, la *fiesta* y el *sistema de cargos* se encuentran ordenados, dialécticamente, bajo una *episteme* que evidencia la existencia de un *homo religiosus*.

De este modo las técnicas del Apostolado son formas de conocimiento del *homo religiosus*.

Dichas técnicas son parte de las estrategias de reconfiguración de la socialidad de Santa Cruz Xoxocotlán, la cual interioriza la modernidad capitalista a través de un *ethos barroco*

subordinando toda imposición externa (política, económica, religiosa y social) a la reproducción de la *fiesta* como fundamento de dicha socialidad.

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta sección se encuentra dividida en tres partes para atender a diferentes problemáticas. La primera funciona como una revisión general sobre lo que se ha dicho sobre las expresiones culturales de Xoxocotlán que nos atañen y, en específico, lo poco que se ha publicado – principalmente en fonogramas– sobre el Apostolado. La segunda corresponde al estado de la cuestión de varios conceptos sobre la *fiesta* y el *homo religiosus*. Y la tercera dialoga con algunas posturas Etnomusicológicas que atraviesan la presente disertación de las cuales se han retomado ciertas ideas.

Aspectos varios sobre la cultura de Xoxocotlán y el Apostolado

El primer trabajo que mencionaremos, por la cercanía metodológica a nuestra investigación, es la *Monografía del Municipio de Santa Cruz Xoxocotlán Centro, Oaxaca* de Griselle Velasco Rodríguez y Hortencia Aguilar Sánchez (2000). Esta es la única obra de corte etnográfico que hemos encontrado hasta ahora que aborda la región del centro histórico de Xoxocotlán. El principal aporte de dicha obra radica, a nuestro juicio, justo en su carácter etnográfico aunque se toquen aspectos geográficos, históricos, políticos y económicos.

A pesar de que algunos datos sobre el ceremonial anual contrasten con los nuestros existen puntos de convergencia. Lo más cuestionable se encuentra en el apartado *Cultura* (pp. 71-90) en el cual se dedican escuetas secciones a lo que nosotros llamamos ciclo anual festivo. Algunos datos son completamente errados o, en el mejor de los casos, incompletos. V.g. Cuando mencionan el tema de la organización festiva –sobre el funcionamiento del *sistema de cargos*– afirman que la comunidad «se expresa a través de dos congregaciones: La Hermandad de Jesús Nazareno y La Hermandad del Santo Entierro» (p.74). Siendo que, según nuestro trabajo, existen doce Hermandades en la comunidad¹⁰. Otro ejemplo es un pie de foto, de una imagen del Apostolado, el cual dice «Jóvenes de Xoxocotlán cantando

¹⁰ Las doce Hermandades están listadas en el capítulo II de esta tesis. Igualmente analizamos ciertas funciones e interacciones entre ellas y con otros cargos del *sistema*.

“La Corona de la Virgen” el Viernes de Dolores ante un altar de una casa de la población» (p.77). Si bien el Apostolado está integrado por jóvenes, la población siempre los llama por su cargo, es decir Apóstoles o Señores. Asimismo, las dos alabanzas que se cantan ese día son «Ruega por nosotros» y «Salve dolorosa», la pieza mencionada en la cita transcrita no existe.

En el apartado *Semana Mayor* se mencionan algunos actos rituales en donde participa el Apostolado. V.g. Durante Jueves Santo, en el Acto de Tinieblas –que en la población se conoce como Oficio de Tinieblas–, se menciona que entonan «Misión» (p. 78). Este hecho no concuerda con nuestra etnografía pues presenciamos durante dos años seguidos que en ese momento se entona «Jesús amoroso», dato que fue corroborado en entrevistas. En Viernes Santo confunden la Adoración de la Cruz con el acto del Descendimiento y afirman que:

Hecho esto, sacan a procesión la imagen muerta [Santo Entierro], en ella intervienen solamente los apóstoles cargando la pasión de Cristo, es decir: uno carga la cruz, otro las dos escalares, otro el título, otro los clavos, el martillo, la verónica, las gotas de sangre, el Santo Entierro y el gallo. (p. 80)

Lo descrito en la cita anterior se conoce en la comunidad como Procesión del Santo Entierro y Pasiones. De acuerdo a nuestro trabajo en este acto cada uno de los doce Apóstoles carga un objeto relacionado a la Pasión de Cristo, a estos objetos se les llama «Pasiones». Las autoras mencionan solamente diez de ellas omitiendo la Corona de Espinas y el Lienzo del rostro. También cometen el error de afirmar que un Apóstol carga las dos escaleras siendo que son dos de ellos quienes las cargan.

Se confunden, igualmente, las actuales Mayordomías con el antiguo sistema de Mayordomías (p. 82) –*sistema de cargos político-religiosos*– el cual funcionaba mediante la designación de Mayordomos. Éstos eran cargos religiosos y los posibles candidatos a ocupar cargos del cabildo municipal, pues anteriormente la vida ceremonial estaba articulada a la vida política. Así como las inconsistencias mencionadas existen otras a lo largo de la obra.

A pesar de las críticas realizadas hay datos valiosos que nos sirvieron para confirmar los levantados en campo. Asimismo, en esta obra se da cuenta sobre la historia

de los problemas agrarios desde 1785 (p. 98), pasando por el conflicto ejidal de las reformas de los años 30 del siglo XX (pp. 102-107) y hasta algunos datos de la situación en 1999 (p. 111).

Uno de los dos fonogramas que contiene una grabación y un breve texto sobre la práctica del Apostolado fue producido por Edgar Jesús Serralde Mayer y Gonzalo Sánchez Santiago (2006) intitulado *Somos el instrumento de Dios. Música y muerte en el Valle de Oaxaca*. En el librito que acompaña al fonograma se menciona que quien enseña el «canto polifónico» que puede escucharse en la capilla de San Sebastián los 31 de octubre –es decir al Apostolado– es el Maestro de Capilla de Santa Cruz Xoxocotlán (p. 4). Esta afirmación, aunque cierta, tiene que ser matizada ya que la enseñanza del canto del Apostolado es de forma oral y colectiva. Es decir, se aprende tanto en los ensayos de época de Cuaresma, bajo la tutela de los Maestros¹¹ y Señores¹² –incluido el Maestro de Capilla–, como en los rituales de difuntos. Estos últimos son conocidos en la comunidad como Alabado (sepelio) y Levantada de Cruz (ritual nueve días después del sepelio).

En la misma obra se describe parte de la ritualidad de la fiesta de Fieles Difuntos, específicamente de la velada del día 31 de octubre, en donde se realiza un Rosario cantado y se entonan diferentes alabanzas. También se caracteriza un poco del funcionamiento del canto –parte de lo que nosotros llamamos Teoría del Apostolado–, e igualmente se afirma que el «bajo¹³ son las voces que se ubican a una quinta u octava descendentes de la voz de la melodía» (p. 20). Tenemos que dar el crédito a esta afirmación la cual nos sirvió como idea inicial y exploratoria para explicar el carácter heterofónico del canto –lográndose comprobar con ciertas particularidades–, dicho tema es tratado a profundidad en el capítulo III de esta tesis. La única crítica que realizamos a este trabajo es que el título de la grabación del Apostolado que aparece en el fonograma y su género musical correspondiente son datos errados (pista 19). La pieza no es un «Rosario cantado», es la alabanza «Alabado» la cual se utiliza en la performance ritual de Fieles Difuntos –momento donde fue registrada– y en donde se realiza, también, un Rosario cantado. A pesar de que la

¹¹ Grado más alto dentro de la jerarquía religiosa de Xoxocotlán.

¹² Término local para referirse unos a los otros dentro del Apostolado, es el segundo grado dentro de la jerarquía interna de dicho cargo.

¹³ Término local que designa al coro que acompaña la melodía de forma heterofónica.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

pieza es un canto religioso, como aparece en el fonograma, el género musical es una alabanza en concordancia con la teoría local.

El otro fonograma en donde aparece una grabación del Apostolado fue publicado por la Fonoteca Nacional (2012) y lleva por nombre *Paisaje sonoro de Oaxaca*. Esta obra es una mezcla que pretende reflejar la ambientación sonora de varias regiones de Oaxaca. En el disco 1, pista 2, minutos 25:41–28:04, se escucha parte del «Himno sacro para anunciar la Santa Misión» interpretada por el Apostolado. Transcribo a continuación toda la información que contiene dicha obra en relación a nuestro tema:

Cuadro de Apóstoles de Santa Cruz Xoxocotlán. Dirigidos por el “maestro de capilla” José Julio Reyes Matías, el grupo de jóvenes emite este peculiar estilo de canto religioso. Los cantos remiten a las primeras muestras de canto polifónico en América gracias a la influencia de los frailes dominicos apostados en las regiones de Oaxaca, unido al peculiar estilo de interpretarlo de los cantantes oaxaqueños. (s/p)

En esta tesis sostenemos la relación de la práctica del Apostolado con el canto llano por ciertas características musicales analizadas. Si bien no tratamos a dicha práctica como una polifonía –en el sentido académico occidental del término– sino como heterofonía, sabemos que ésta última es una forma de la primera la cual consideramos más exacta para caracterizar el canto del Apostolado. Como ya habíamos mencionado, Xoxocotlán estaba sujeto eclesiásticamente a la cabecera de doctrina de Santiago de Cuilapa durante la Colonia. Ésta estaba a cargo de los frailes dominicos. Por esto es posible pensar que la práctica del Apostolado esté relacionada con dicha orden, sin embargo hasta no encontrar datos fehacientes no es posible afirmar nada al respecto.

Existen varias obras que aportan datos sobre la historia colonial de Xoxocotlán (Taylor: 1972; Burgoa: 1934; Gerhard: 2000). Haremos hincapié en una que trabaja como tema central nuestro pueblo, la *Historia de Zaachila, Cuilapan y Xoxocotlan: tres pueblos unidos por sus orígenes* de los autores Enrique Méndez Martínez y Enrique Méndez Torres (2007). Esta obra contiene una selección de varios fragmentos pertenecientes a documentos encontrados en el Archivo General de la Nación, específicamente de los ramos de Indios, Mercedes y Tierras, relativos a la historia de Xoxocotlán (pp. 415-469). Esta obra, junto con un artículo y una tesis histórica de la UNAM, es de los pocos trabajos que hemos

encontrado hasta ahora que tratan temas relacionados a nuestro objeto de estudio específico.

El artículo intitulado *A True and Faithful Copy: Reproducing Indian Maps in the Seventeenth-Century Valley of Oaxaca* (Hidalgo: 2012) muestra con detalle las disputas por unos terrenos entre el español Bartolomé Ruiz y el pueblo de Santa Cruz Xoxocotlán en el siglo XVII. Problematiza las formas por las cuales los pueblos indios se relacionaron, mantuvieron y generaron una memoria colectiva del pasado (p. 117) para evitar el despojo de sus tierras. Lográndolo mediante el uso de mapas y otros aparatos legales durante la Colonia. En sus conclusiones el autor hace una reflexión (pp. 135-136) sobre la astucia de dichos pueblos para utilizar las leyes hispánicas en su beneficio –subvirtiéndolas, agregaríamos nosotros–, aunque en el caso particular analizado haya sido desfavorable para el pueblo de Xoxocotlán.

Por su parte Marlen Donají Palma Silva (2015), con la tesis titulada *La tenencia de la tierra en los valles centrales de Oaxaca: Xoxocotlán en 1680*, llega a conclusiones similares. La disertación se centra «en ver cómo, en diversos momentos de su historia, los naturales de esta comunidad plasmaron su realidad en papel ante las amenazas» (p. 15) mediante el análisis de una serie de mapas datados de 1686, 1719 y 1771. Aborda la misma disputa por la tierra, y otros, que el artículo anteriormente citado aunque con un enfoque distinto. Las ideas que rescatamos de este trabajo para fines de nuestra investigación están contenidas en las conclusiones (pp. 130-133). La autora sostiene que los mapas fueron elaborados por un elemento en común: la necesidad de protección de los territorios de Xoxocotlán por la misma comunidad. Resalta la capacidad de los pueblos indios para utilizar el aparato jurídico colonial con el fin de protegerse e inclusive adelanta ideas para el estudio de las formas de representación de territorios en comunidades históricas oaxaqueñas.

Sagrado y profano, fiesta, homo religiosus, sacrificio y momentos en ruptura

Ahora pasaremos a revisar brevemente algunos conceptos sobre la teoría de las religiones y la *fiesta* que nos ayudarán a comprender cómo hemos pensado esta investigación.

El primer pensador que introdujo en la entonces llamada sociología religiosa los conceptos complementarios *sagrado* y *profano*, los cuales retomamos, fue Emile Durkheim en el libro *Las formas elementales de la vida religiosa* [1912]. La conclusión general de dicho libro está resumida en la siguiente cita:

[...] la religión es una cosa eminentemente social. Las representaciones religiosas son de representaciones colectivas que expresan realidades colectivas; los ritos son maneras de actuar que no surgen más que en el seno de grupos reunidos y que están destinadas a suscitar, a mantener o a rehacer ciertos estados mentales de esos grupos. Pero entonces, si las categorías son de origen religioso, deben participar de la naturaleza común a todos los hechos religiosos: deben ser, ellas también, cosas sociales, productos del pensamiento colectivo. (Durkheim: 1968, p. 15)

Retomaremos dos ideas principalmente de este autor. Concordamos con que la religión es un hecho social y por tanto expresa realidades colectivas. También con que el rasgo distintivo del pensamiento religioso es la división que se genera entre el mundo *sagrado* y el mundo *profano* (p. 41). Entendiendo al primero como una categoría ordenadora la cual abarca al conjunto de creencias y prácticas al interior de una religión y, por tanto, a los valores de una sociedad.

Siguiendo la discusión sobre lo *sagrado* y lo *profano* Roger Caillois, en la obra *El hombre y lo sagrado* [1939], distingue dos tiempos por los que se rigen las sociedades – tradicionales–: el tiempo del trabajo y el tiempo de la *fiesta*. El tiempo laborable, que corresponde a la medida y lo *profano*, se opone al tiempo *sagrado* o festivo del consumo, desperdicio, destrucción, exceso y derroche.

A la vida normal, ocupada en los trabajos cotidianos, apacible, encajada en un sistema de prohibiciones cauto, donde la máxima *quieta non movere* mantiene el orden del mundo, se opone la efervescencia de la fiesta. (Caillois: 1984, p. 109)

Así el tiempo *festivo* es el momento en donde se invierten las prohibiciones *sagradas* impuestas por las reglas sociales. Es el momento en donde lo *profano* es cuestionado en su máxima expresión –sin por esto eliminarlo– a través de las licencias rituales. Con esto se logra el desgaste de la vida social, elemento clave para la regeneración de la socialidad. Durante la *fiesta* se emula el acto regenerador y fundador de vida contenido en los mitos

cosmogónicos el cual, a su vez, emula los ciclos naturales. Uno de los papeles centrales de la *fiesta* es por esto el mantenimiento y la reproducción de la sociedad.

A pesar de que Caillois menciona, e inclusive prefigura, el concepto de *homo religiosus* es del pensador rumano Mircea Eliade de quien lo tomamos prestado. Dicho concepto se encuentra desarrollado a lo largo de toda la tesis por lo que solamente apuntaremos algunos detalles. Eliade introduce la idea del estudio del fenómeno religioso a través de la *experiencia religiosa* (1973 [1957], pp. 17-24) reelaborando ideas de Rudolf Otto. Define lo *sagrado* como una forma de estar en el mundo la cual implica la sacralización de éste en oposición a lo *profano*. Lo *sagrado*, según el autor, se manifiesta mediante *hierofanías* (del griego ἱερός (hieros) = sagrado; y φαίνω (phaeíno)= manifestar), es decir, cualquier cosa puede alcanzar el rango de *sagrada* siempre y cuando se le dote de un poder –sobrenatural– que exceda lo humano. Es así el concepto que explica el ordenamiento del cosmos del *homo religiosus*. Lo *sagrado* son por esto todas las formas culturales por las que se experimenta y expresa dicha sacralidad. Así la ritualidad y la mitología se convierten en las formas por antonomasia de lo *sagrado*, son por las cuales dicho *homo* accede a la *realidad* pues a través de ellas se posibilita la comunión con lo divino.

Siguiendo la misma línea de pensamiento George Bataille analiza el acto del *sacrificio* [1957] al interior de lo *sagrado*, a la luz de las ideas propuestas por Marcel Mauss y Henri Hubert en 1899. Según el autor el *sacrificio* puede ser entendido como el acto de dar muerte, o destruir, algo *sagrado*. Dicho acto es una ofrenda para establecer la comunicación colectiva entre los dos modos de ser en el mundo, entre lo *sagrado* y lo *profano*. Con esto se levantan las prohibiciones en las cuales está fundamentada la socialidad, es decir se logra expulsar y mantener, por medio de la violencia ritualizada, las tensiones creadas por la misma violencia en la dimensión *profana* de la vida social. El *sacrificio* es un acto de transgresión de lo *sagrado*.

La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo como los historiadores de las religiones, lo sagrado. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. (Bataille: 2009, p. 87)

Para nuestra disertación rescataremos la idea del *sacrificio* pensada como una transgresión que tiene un fin político al refrendar el orden social mediante los artificios del rito. Restablece el orden social en el modo *profano* de existencia del *homo religiosus*, en la dimensión laboral y “normal” de la reproducción social, desde y a través del modo *sagrado* de existencia.

Bolívar Echeverría analiza, en su obra *Definición de la cultura* (2010), los momentos extraordinarios de la existencia del ser humano. A éstos los llama *momentos en ruptura* los cuales, según el autor, son logrados en el plano imaginario de la vida social; «momentos en los que el ser humano afirma lo específico de su animalidad: su politicidad» (p. 163). De las múltiples formas de existencia en ruptura que existen en el conjunto de la vida social, apunta, son tres las principales que, para fines analíticos, se pueden dividir en: *el juego, la fiesta y el arte* (pp. 174-195). Nos centraremos en el contenido de ciertas especificidades de la *fiesta*.

Según Bolívar Echeverría, la experiencia de lo «perfecto», «pleno», «acabado» y «rotundo» (p. 177) es alcanzado en el terreno de la ruptura festiva, es decir, en la reactualización de lo extraordinario como *sagrado*. El vehículo por antonomasia de esta existencia en ruptura es la ceremonia ritual, la cual «destruye y reconstruye en el plano de la imaginación todo el edificio del valor de uso, todo el cosmos dentro del que habita la sociedad y cada uno de sus miembros» (p. 179). Así, la *fiesta* se constituye como una «revolución imaginaria» de la socialidad, pues a pesar de que pone en crisis el código social –suspendiéndolo momentáneamente– su finalidad es el restablecimiento del mismo código, es decir, la (re)fundación y (re)generación de la sociedad.

Estructura social y estructura musical: algunas posturas Etnomusicológicas

A lo largo de la historia de la disciplina Etnomusicológica se ha problematizado, desde diferentes perspectivas, la relación entre la estructura social y la estructura musical. Tomaremos como ejemplo a cuatro investigadores que aportan a dicha discusión, la cual atraviesa de forma silenciosa –resonando– la presente investigación. La referida discusión será retomada en las conclusiones por lo que haremos un breve estado del arte.

Alan Lomax [1962], en su estudio clásico intitulado *Cantometrics*, plantea la existencia de relaciones directas entre el estilo de canto de distintas sociedades y los diferentes modos de producción de las civilizaciones. Propuso evaluar, con una metodología comparativa y bajo parámetros homogéneos, dichos estilos de canto afirmando e intentando mostrar que los modos de producción (concepto marxista de *estructura*) generan formas específicas de organización social y, por ende, esto se ve reflejado en los estilos de canto de cada sociedad (*superestructura*). La obra *Cantometrics*, a nuestro juicio, es un planteamiento audaz pero muy generalizador. Sus resultados pueden ser verificados parcialmente en varios casos, sin embargo en un estudio a profundidad de las sociedades en cuestión revelaría inconsistencias –matices– y/o particularidades que falsearían de alguna u otra forma la teoría.

John Blacking vivió en Sudáfrica de 1953 a 1969, el etnomusicólogo Hugh Tracey fue quien le ofreció un trabajo como musicólogo en Roodeport, razón por la cual emigró al país africano. En un inicio su trabajo consintió en realizar transcripciones y análisis musical de las grabaciones de Tracey. Posteriormente comenzó su trabajo de investigación sobre la música del grupo étnico *venda* en Sibasa, Sudáfrica. Durante este periodo fue influenciado por la antropología social inglesa, tendencia que marcó su quehacer investigativo fuertemente. El artículo *Venda Children's song* es un punto clave dentro de su producción ya que es el primer texto en donde articula directamente el análisis musical y el análisis antropológico. Es quizás en él en donde se prefigure la premisa de su trabajo *How Musical is Man?*, en este último es en donde propone concebir la música como sonido humanamente organizado. En sus varias conclusiones sobre los estudios con los *venda* plantea que la lengua condiciona muchas de las prácticas musicales de dicho grupo, pero no de una manera mecánica sino que, en ocasiones, la música puede romper con las estructuras lingüísticas para lograrse a sí misma. Así una de sus preocupaciones centrales a lo largo de su vida fue «el descubrimiento de las relaciones estructurales entre la música y la vida social» (Blacking: 2003 [1973], p. 162).

A pesar de las grandes diferencias entre los postulados de Lomax y Blacking podemos entrever ciertas afinidades y similitudes en sus pensamientos y formas de entender la música. Los paradigmas de pensamiento en los que ambos se sitúan, Lomax en

el marxismo y la antropología transcultural¹⁴, y Blacking en el estructural funcionalismo, son en cierta forma complementarios. Ambos comparten la idea de que la organización social condiciona la música de alguna manera. Lomax apunta en una dirección general, en donde la música parece tener poca agencia sobre ella misma y sus creadores se encuentran condicionados a repetir modelos establecidos. De manera general, y en concordancia con su época, *Cantometrics* funciona como una especie de panorama mundial económico-político-social de la música. Blacking, siguiendo los postulados del estructural funcionalismo, hace una disección etnográfica precisa entendiendo cómo la música funciona como medio de comunicación en una sociedad que, a su vez, funciona de manera orgánica. Pero no se queda solamente ahí pues apunta que la música para los *venda* no es solamente hecha y escuchada racionalmente sino sentida, por tanto trasmite emociones.

El trabajo de Anthony Seeger, partiendo desde la escuela culturalista norteamericana y sin desconocer los trabajos del estructuralismo, se sitúa cronológicamente y espacialmente en un punto donde las explicaciones de los paradigmas anteriores (evolucionismo, marxismo y estudios transculturales) no le son suficientes. La música como forma privilegiada para transmitir valores y reflejar el *ethos* de una cultura (1979, p. 373) es cómo el etnomusicólogo concibe la investigación musical. En su trabajo con el pueblo *suyá*, en Brasil, descubre las relaciones entre dos géneros musicales particulares (*akia* y *ngere*) y las formas cómo éstos funcionan para expresar sentimientos y emociones. Por esto, dichos géneros los propone como cohesionadores sociales que permiten la continuidad de la cultura *suyá*. Gracias a la influencia de su abuelo –Charles Seeger–, mucho de su trabajo fluctúa entre el análisis del funcionamiento social, el entendimiento de la cosmovisión amerindia y el papel que desempeña la música como portadora de sentires. Su trabajo prefigura el paradigma semiológico que impactó posteriormente a las ciencias sociales y a la Etnomusicología. Argumenta que el análisis total de la música, dentro de un marco social y cosmológico, es necesario para el desarrollo de la disciplina. Así, sus textos aportan a la discusión que nos compete mostrando cómo las relaciones sociales se encuentran contenidas en ciertas prácticas musicales –en contextos performativos específicos (rituales)–, y al mismo tiempo dando cuenta cómo la música está determinada por las estructuras sociales. De esta manera el supuesto condicionamiento de la estructura

¹⁴ El modo estadístico de comparación es parte de la influencia de esta corriente antropológica en Lomax.

social sobre la estructura musical, y viceversa, va siendo borrada abriendo paso a los estudios del performance.

Por último, Steven Feld problematiza nuestra discusión a lo largo de toda su obra y en particular en el artículo *Sound Structure as Social Structure* (1984). En éste trata dos cuestiones específicas que muestran su influencia directa del marxismo, no obstante en el mismo artículo confiesa que mucha de su teorización y reflexión provienen directamente de *Cantometrics* de Alan Lomax. Las cuestiones referidas son las siguientes: «¿Cuáles son las principales formas en que las características no clasistas y generalmente igualitarias de una sociedad a pequeña escala se revelan en la estructura de los sonidos organizados? ¿cuáles son las principales formas en que dichas características se revelan en la organización social y la ideología de los productores de sonido y en la producción de sonido?»¹⁵ (Feld: 1984, p. 383). Posteriormente en su libro *Sound and Sentiment*, clásico de la Etnomusicología, analiza cómo los significados asignados a la música están relacionados con la cosmología y ornitología entre los *kaluli* de Papúa Nueva Guinea llevándolo a reflexionar sobre los estudios del sonido. En dicho libro muestra que las modalidades expresivas *kaluli* (llorar, poesía, y canciones), tanto en sus estructuras musicales como textuales, son representaciones espejo del círculo simbólico construido alrededor del mito *El niño que se convirtió en pájaro Muni* (Feld: 2012, p. 20). También descubre que existe un ideal estético *kaluli* que está expresado de varias formas metafóricamente y el cual se puede resumir en el “convertirse en ave”. Cuando este ideal es alcanzado los miembros de la sociedad igualitaria se pueden conmovir hasta las lágrimas. De esta forma Feld propone que las estructuras musicales crean las relaciones sociales, al mismo tiempo que las estructuras sociales crean las modalidades expresivas *kaluli* en un diálogo constante.

Como habíamos mencionado, esta discusión la retomaremos hacia el final de esta tesis para explicitar cómo el presente estudio se relación con ella y lo que podemos aportar desde nuestro estudio específico.

¹⁵ Traducción propia del texto original en inglés: What are the major ways that the classless and generally egalitarian features of one small-scale society reveal themselves in the structure of organized sounds? What are the major ways that these same features reveal themselves in the social organization and ideology of soundmakers and soundmaking?

IV. MARCO TEÓRICO

Hemos expuesto algunas ideas sobre la teoría de la religión, la *fiesta* y el *homo religiosus*. Éstas nos servirán como marco teórico para atender los aspectos sobre la ritualidad, la mitología y el ceremonial anual. A base de resumen expondremos cómo serán comprendidas para esta disertación.

Entendemos que la religión es un hecho social por el cual se expresan creencias y prácticas *sagradas*. Por consiguiente, analizándola se revelan valores de una sociedad. El rasgo distintivo del pensamiento del *homo religiosus* es la división entre lo *sagrado* y lo *profano* (Durkheim: 1968). El tiempo del trabajo corresponde a lo *profano* en donde los rasgos generales de éste son la medida y el acatamiento de las reglas sociales, es así el tiempo de la prohibición. Mientras que lo *sagrado* corresponde al tiempo de la *fiesta* la cual se caracteriza por el consumo, desperdicio, destrucción, exceso y derroche. El tiempo *festivo* es el momento en donde se invierten las prohibiciones que operan en la dimensión *profana*, dicha inversión permite el mantenimiento, reproducción y legitimación de la sociedad (Caillois: 1984). La *experiencia religiosa* es una de las claves para el entendimiento del *homo religiosus*. Lo *sagrado* es para dicho *homo*, al experimentar la comunión con lo divino, la forma de acceso a la *realidad*. La ritualidad y la mitología son las formas culturales por antonomasia por las cuales se experimenta y expresa dicha sacralidad (Eliade: 1960; 1973; 2001). El *sacrificio*, como rasgo específico de la ritualidad, es entendido como una transgresión de lo *sagrado* que tiene una finalidad política: el refrenamiento del orden social (Bataille: 2009). La *fiesta* es el *momento en ruptura* que se constituye como una «revolución imaginaria» poniendo en crisis el código social para restablecerlo, lográndose con esto la (re)fundación y (re)generación de la socialidad. La *fiesta* es el medio por el cual se reafirma la especificidad de lo humano, su *politicidad* (Echeverría: 2010).

Estas son las premisas a través de las cuales hemos pensado al *homo religiosus* en esta investigación. Sin embargo definiremos otros conceptos que son clave para nuestro trabajo: el *sistema de cargos*, la *modernidad* y el *ethos barroco*.

Sistema de cargos

El concepto de *sistema de cargos* ha sido muy debatido y empleado dentro de la antropología. En esta tesis no haremos un estado del arte de dicho concepto ya que existen abundantes y excelentes referencias para esto (ver Smith: 1981; Chance & Taylor: 1985; Greenberg: 1987; Medina: 1995; Torres: 2003). Nos limitaremos entonces a mencionar cronológicamente algunos de los principales autores que lo han desarrollado comenzando por Sol Tax [1937], Alfonso Villa Rojas [1947], Gonzalo Aguirre Beltrán [1953], Eric Wolf [1957], Pedro Carrasco [1961], Marvin Harris [1964], Frank Cancian [1965], Waldemar Smith (1981), James Greenberg (1987), John K. Chance y William B. Taylor [1985], Andrés Medina [1995], Leif Korsbaek [1996] e Hilario Topete Lara [2010; 2014] por mencionar solamente algunos. Sin embargo, al ser un concepto central dentro de nuestro análisis expondremos brevemente cómo lo entendemos y emplearemos.

Utilizaremos una definición esbozada por Hilario Topete Lara (2010) la cual parte del planteamiento de que el *sistema de cargos religiosos* es una categoría de la antropología política. Este planteamiento está fundamentado en la idea de que los cargos organizan cierto ámbito del poder. Los *sistemas de cargos* al ser instrumentos públicos redistribuyen el poder, distancian a las diferentes autoridades con poderes diferenciados, delegan poder y, por consecuencia, consiguen emprender un proyecto comunitario.

Un sistema de cargos religiosos es un conjunto de elementos (“cargos”) relacionados entre sí, que tienen como objetivo común distribuir cuotas diferenciadas y acotadas de poder, dispuestas –o no– escalafonariamente a cambio del servicio a los santos y, por ende, a la comunidad, comprendiendo eventual, pero no necesariamente, tareas cívicas dentro de un ciclo ceremonial, cuando no lo atiende todo, en cuyo caso se articula de alguna forma para integrar un sistema político-ceremonial. Los cargos de la jerarquía están dispuestos en rangos y líneas de autoridad y controlados por la propia comunidad que ejerce su soberanía: a) sobre ellos y sus comportamientos sociales y ceremoniales durante un periodo corto que puede ser de un ciclo anual; b) sobre las formas de accesibilidad y tránsito por los escaños, si es el caso; y, c) sobre buena parte del sistema normativo comunitario, entre otros ámbitos. El sistema de cargos aparece como formalmente abierto a todos los miembros de la comunidad aunque de acuerdo con las propias normas y valores en que éstas tienen su sustrato, selecciona a los posibles ingresantes y los compromete a desplegar a las unas y a los otros mediante diversas prácticas ceremoniales sujetas a la observación y valoración de la comunidad en quien recae la propia legitimación tanto del sistema como de los cargueros; en el más positivo de los casos, es

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

también mediante estas acciones que se puede dotar de cierto prestigio –o desprestigio– a los responsables de un oficio toda vez que, en un mundo de reciprocidades, el ejercicio de un cargo presupone servicio no remunerado y, ocasionalmente, patrocinio individual (o en reducidos colectivos) de fiestas religiosas. (Topete: 2010, pp. 301-302)

En la obra citada el autor se interesa por diferenciar las formas que han adquirido los *sistemas de cargos* para «darle carta de naturalización como una categoría de la antropología política» (*ibídem*: p. 281), aclarando que las abundantes etnografías sobre el tema han evidenciado una variabilidad impresionante de *sistemas*. Propone, criticando el uso indiscriminado del concepto, que se precise entre los:

[...] sistemas de cargos religiosos jerarquizados pero sin escalafón, sistemas de cargos religiosos jerarquizados sometidos a escalafón, sistemas cívicos de cargos jerarquizados sin escalafón, sistemas cívicos de cargos sujetos a escalafón, sistemas de cargos cívico–religiosos o políticos religiosos sin escalafón y sistemas de cargos cívico–religiosos o político–religiosos escalafonarios. (*ibídem*: p. 287)

En nuestra etnografía nos enfrentamos a un *sistema de cargos religiosos* jerarquizados sin escalafón. Sin embargo, analizando las transformaciones históricas del *sistema* de Santa Cruz Xoxocotlán nos dimos cuenta que la versión actual proviene de una transformación y adaptación (por ciertas coyunturas político-sociales) de un *sistema de cargos político-religiosos* escalafonarios. Este fenómeno, junto con dos ejemplos coloniales, fue el que nos permitió observar las estrategias de subversión de la comunidad frente a las imposiciones externas a lo largo de su historia.

Por otro lado aclararemos que nos ceñimos al paradigma *mesoamericanista*, discutido ampliamente por Andrés Medina (1995), el cual vincula a los actuales *sistemas de cargos* con las formas de gobierno prehispánicas, en concordancia con los postulados de Aguirre Beltrán (1991) esbozados en su libro *Formas de gobierno indígena*. Dicho paradigma se adscribe a la idea de que los *sistemas de cargos* son una institución consolidada, en el contexto específico de las Repúblicas de Indios, por la aportación de dos raíces: el cabildo colonial hispánico y el calpulli-barrio de las sociedades mesoamericanas. Nosotros, al trabajar con una comunidad que conformó los territorios del Marquesado del Valle –o de los indios–, nos dimos cuenta que esta postura era muy pertinente para analizar los procesos actuales. Ya que esto nos permitió vincular el pasado hispánico (forma del

cabildo municipal) e indio (corporativismo indígena) de la práctica en cuestión con el presente etnográfico.

Modernidad y ethos barroco

Comenzaremos por explicar cómo entendemos la modernidad para fines de esta investigación. Para esto nos basamos enteramente en las ideas de Bolívar Echeverría contenidas en varias de sus obras (1997; 2009; 2014).

La modernidad es un modelo civilizatorio que tiene raíz en la nueva relación que establece el hombre con la naturaleza alrededor del siglo XI d.C. (Echeverría: 2009, p. 16). Se trata de una revolución tecnológica, de la “edad auroral” en términos de Walter Benjamín, de la técnica moderna. Esta nueva técnica, según el autor, posibilita la superación del horizonte de escasez por el cual las sociedades premodernas se regulaban. De esta forma la sociedad en su conjunto podría acceder a la abundancia ya que el hombre se encontraría posibilitado, a través de ella, de obtener de la naturaleza lo que él necesita para la reproducción de su socialidad. Esto trae consigo, por supuesto, cambios radicales dentro de la dimensión cultural de la vida social. Sin embargo dicha modernidad, en sus promesas emancipadoras, sufrió la traición de lo que le dio su fundamento: la libertad de dar forma al mundo. Es decir la modernidad fue traicionada por un modo de producción específico, que se desarrolló a la par de ella, la cual la sobredetermina reproduciendo dicho horizonte de escasez de manera artificial. Nos referimos al modo de producción capitalista el cual subsume el valor de uso al valor de cambio en términos marxistas. La autovalorización del valor, como condición necesaria para la reproducción de dicho modo de producción, genera una acumulación de capital el cual es producido colectivamente pero apropiado individualmente.

La modernidad capitalista se establece como un modelo totalizador que permea todos los ámbitos de la vida social, sin embargo posee un carácter inacabado, entre otras características, por las diferentes formas de interiorización de ésta. Esto significa que en la modernidad co-existen, al menos, cuatro actitudes en su interiorización –así como también existe la premodernidad y posmodernidad–. A dichas actitudes Bolívar Echeverría las

denomina *ethe*, a saber: *ethos realista*, *ethos clásico*, *ethos romántico* y *ethos barroco*¹⁶. Este último es aquel *ethos* que reconoce las contradicciones que se generan entre el valor de uso y el valor de cambio en el modo de producción capitalista. Al reconocer esto, el *ethos barroco* genera ciertas estrategias de subversión del capital, particularmente en la dimensión imaginativa –*momentos en ruptura*–, para poder “asirse de la vida hasta en la muerte”, parafraseando a Bataille. Así el *ethos barroco* es la forma de interiorización de la modernidad capitalista que genera estrategias de subversión para poder reproducir ciertas formas de socialidad particulares que, entrando en contradicción con la lógica acumulativa del capital, no podrían existir sin aquél. Parte de la socialidad de Santa Cruz Xoxocotlán opera, a nuestro juicio, mediante una clave *barroca*. Por lo tanto, proponemos, las técnicas rituales y musicales del Apostolado se rigen bajo la misma clave.

Finalmente aclararemos desde ahora, a pesar de que en su momento lo hagamos, una noción que nosotros mismos hemos generado. Nos referimos al concepto de Teoría musical y ritual del Apostolado¹⁷. Las prácticas musicales y rituales de Xoxocotlán son, en su mayoría, transmitidas a partir de las estrategias de la oralidad. En las culturas de tradición oral la teoría acerca de su música y de otros elementos rituales no son siempre explícitas, lo que no implica una ausencia de sistematicidad ni de lógica. Sin embargo, las técnicas músico-rituales del Apostolado a pesar de ser transmitidas de forma oral, podríamos decir, están parcialmente explícitas. Es decir, muestran un metalenguaje que codifica un saber especializado. Este es el punto para aclarar que dicho metalenguaje combina tanto elementos de las estructuras musicales como elementos rituales, conformando una teoría que liga de forma indisoluble tanto elementos sonoros como elementos culturales –no sonoros–. Por lo anterior es posible plantear que existe una teoría local sobre la ritualidad y la música la cual nombramos Teoría musical y ritual del Apostolado. En el capítulo IV de ésta disertación abordamos a profundidad estos planteamientos.

¹⁶ Para más detalles sobre estos cuatro *ethe* ver Bolívar Echeverría, *Modernidad y capitalismo (15 tesis)* (1997).

¹⁷ A lo largo de la tesis nos podemos referir a ella indistintamente como Teoría del Apostolado, Teoría ritual del Apostolado, Teoría musical del Apostolado ó Teoría músico-ritual del Apostolado.

V. OBJETIVOS

Objetivo general

Mostrar que las técnicas musicales y rituales del Apostolado son parte de la *episteme* del *homo religiosus* y en las cuales se encuentran sublimados elementos del *sistema de cargos* y de la *fiesta* de Santa Cruz Xoxocotlán.

Objetivos específicos

Generar un panorama contextual amplio del ciclo anual festivo y de la ritualidad de la comunidad a través de la descripción etnográfica. Específicamente de los momentos en donde el Apostolado participa durante el ciclo y el rito de difuntos.

Mostrar la existencia de un *sistema de cargos* y parte de su funcionamiento. Asimismo, describir y analizar el funcionamiento interno del Apostolado entendiéndolo como parte del *sistema*.

Analizar a profundidad las estructuras musicales de la práctica del Apostolado y sugerir ciertas relaciones con otras prácticas musicales.

Sistematizar y explicar la Teoría musical y ritual del Apostolado.

Proponer la existencia, mediante el análisis de la *episteme* festiva, de un *homo religiosus* en Xoxocotlán.

Plantear cómo las estrategias festivas de Santa Cruz Xoxocotlán son formas de subvertir la modernidad capitalista. Y mostrar cómo las técnicas del Apostolado son parte de dichas estrategias.

VI. METODOLOGÍA

La tesis que presentamos es resultado de una investigación etnográfica que, a lo largo de casi tres años (2013-2016), combinó varias estrategias de investigación. Se hicieron estancias intermitentes, regularmente de cinco a diez días, para atender a diferentes propósitos. Regularmente las estancias correspondían a las fiestas principales del ciclo anual festivo, particularmente a los momentos en donde el Apostolado participa. Durante

2013 asistimos a la fiesta de Fieles Difuntos. Se realizó un registro completo de las actividades del Apostolado durante el ciclo festivo 2014, comenzando en la época de Cuaresma, seguido de Semana Santa, Día del Tránsito de la Virgen María (13 agosto), Rosarios de Aurora (octubre) y Fieles Difuntos. Durante 2015 asistimos a casi todos los momentos referidos a excepción de dos.

También hicimos estancias que no correspondían a momentos festivos para atender a otras necesidades. Generalmente en éstas se hacían entrevistas semiestructuradas y a profundidad para corroborar datos e indagar sobre aspectos específicos. Sin embargo, durante los momentos festivos al igual que en los momentos no festivos –*profanos*, hablando en materia–, nos sumergimos dentro de la cultura intentando mimetizarnos. La prueba más fehaciente de esto –y tal vez la más valiosa– es el haber establecido lazos personales y de amistad que se crearon en el propio trabajo. Dichos lazos de reciprocidad –*rapport*– fueron quizá, mirando en retrospectiva, el elemento clave para el acceso al conocimiento de la cultura. Ya que sin ellos hubiera sido más difícil descifrarla pues eran compartiendo momentos como una comida, una tarde caminando por el pueblo, una cena con la familia, una fiesta familiar, actividades de la vida cotidiana y hasta en la embriaguez en donde aparecían las exégesis más valiosas sobre los aspectos de la ritualidad, las creencias, la mitología, la comunidad y su funcionamiento. Solamente en una ocasión (febrero de 2014) se hizo una grabación controlada, bajo la metodología de Simha Arom (2004), para obtener una muestra que permitió la transcripción, y posterior análisis, de la heterofonía del canto. Asimismo, pudimos presenciar y registrar, a lo largo de todas las estancias, cinco Alabados y cinco Levantadas de Cruz.

El registro en audio, video y fotográfico fue logrado por un equipo de trabajo conformado por mi colega, y gran amigo, Edgar Jesús Serralde Mayer. Sin él y sin sus trabajos previos, pero sobre todo por su complicidad e incommensurable apoyo, no habiéramos podido lograr la presente investigación. Cuando citemos algún tipo de documento generado por dicho equipo será referenciado como: Equipo de registro de campo.

VII. ESTRUCTURA Y CONTENIDO

El contenido de esta tesis está dividido en cinco capítulos los cuales abordan, respectivamente, la fiesta y la ritualidad (I), el *sistema de cargos* y el Apostolado (II), las estructuras musicales (III), la Teoría y estética del Apostolado (IV), y el *homo religiosus* y la música (V).

En el primer capítulo se argumenta que la *fiesta* es el fundamento de la socialidad de Santa Cruz Xoxocotlán. Primeramente se describe el sistema festivo y la ritualidad de la comunidad de manera muy general. Esto porque el Apostolado participa en muchos de los momentos del ceremonial anual, cumpliendo en varias ocasiones un papel central dentro de la ritualidad. El sistema festivo se encuentra regido por un calendario católico que se adecua a los ciclos agrícolas, hecho que da pistas para vincular el ceremonial con la economía agrícola que existió en la comunidad y, por tanto, con la tierra. Se expone cómo el calendario reactualiza, mediante la ritualidad, la mitología católica popular con sus particularidades locales. Es decir que el calendario está ordenado, en su nivel más general, por la reactualización del nacimiento, vida, muerte y resurrección de Cristo a lo largo de un ciclo anual. Y, en otros niveles, por el santoral canónico y local el cual emula las diferentes advocaciones de la Virgen María, la vida de los Santos y algunos hechos bíblicos. Se caracteriza y analiza el rito de paso de difuntos –Alabado/Novenario/Levantada de Cruz– y su complementariedad con la fiesta de Todos los Santos (Fieles Difuntos). Lo anterior permite entender parte de cómo se crean las relaciones sociales en esta comunidad. Esto muestra la existencia de un proyecto basado en un principio corporativo característico de muchos pueblos indígenas contemporáneos. De esta forma, la lectura que se hace sobre la participación de la comunidad en la *fiesta* conduce a proponer que esta última es el fundamento de la socialidad de Santa Cruz Xoxocotlán. Asimismo que la ritualidad puede ser entendida como parte de una gran *episteme* y, por tanto, que las técnicas musicales y rituales del Apostolado son parte de ésta.

Habiendo entendido que la *fiesta* es el momento en donde gran parte de las relaciones sociales se configuran, la investigación analiza en el segundo capítulo cómo y cuál es la organización subyacente a ésta. Para este fin se indaga sobre las formas de gobierno local y el concepto de *sistemas de cargos* ampliamente discutido en la bibliografía antropológica. Así se caracteriza y analiza el *sistema de cargos* actual de Santa Cruz

Xoxocotlán. El Apostolado, por ser el centro de esta investigación, es el eje por el cual se caracteriza todo el sistema. Asimismo se realiza una descripción a profundidad sobre el ciclo del Apóstol, el funcionamiento interno del Apostolado, sus participaciones dentro de la Semana Santa y otros elementos importantes en relación a la ritualidad, el ciclo anual y el *sistema de cargos*. La reconstrucción de algunas partes de la historia (oral) del *sistema de cargos* nos lleva a realizar una revisión sobre las antiguas Mayordomías que existieron en Xoxocotlán. La finalidad de dicha revisión es mostrar ciertas homologías entre el Apostolado y las Mayordomías y, también, exponer cómo el *sistema de cargos* en un pasado cercano articulaba la vida política con la religiosa. Lo anterior, junto con otra revisión que se hace en el cuarto capítulo sobre los cargos del cabildo colonial, sienta las bases para los planteamientos del último capítulo. El análisis del *sistema de cargos*, y parte de su historia, permite argumentar que éste es el sustento material que posibilita la concreción de la *fiesta*.

Para entender cómo en las técnicas musicales y rituales del Apostolado se subliman elementos de la socialidad de Xoxocotlán, y por tanto de la *fiesta* y del *sistema de cargos*, la investigación va por dos vertientes: el análisis de las estructuras musicales, y el análisis de la Teoría músico-ritual del Apostolado y la estética socialmente construida.

Para abordar el análisis de las estructuras musicales, en el tercer capítulo, se opta por caracterizar y traducir a un lenguaje académico los elementos sonoros de la práctica musical del Apostolado. Se desarrolla un tipo de notación musical, basado en rudimentos de la notación musical del canto llano, para realizar transcripciones modelos del repertorio y para estudiar el carácter heterofónico de la práctica. A partir de este ejercicio, y su posterior análisis, se concluye que la heterofonía, la modalidad gregoriana, el tempo semi-lbre/lírico, el uso melismático en melodías y adornos, el cambio vocálico en la pronunciación, el carácter no absoluto de las alturas, el ámbito melódico reducido, la subordinación de la forma musical y la dinámicas de intensidad al texto, y la lírica de las alabanzas que nos remite al *romance* hispanoamericano, son las características más importantes del sistema musical del Apostolado en el nivel de las estructuras musicales. La mayoría de éstas son compartidas con el canto llano al mismo tiempo que subordinan y adaptan las incorporaciones musicales más recientes que, generalmente, provienen de tradiciones basadas en el sistema armónico tonal y la métrica moderna. El rasgo diacrítico

por el cual el Apostolado es reconocido dentro de la sociedad es el canto. De ahí que el escudriño de las estructuras musicales sea un elemento muy importante a considerar dentro del análisis, ya que es parte medular para entender al Apostolado dentro del *sistema de cargos* de Xoxocotlán. Así, el canto se convierte en una herramienta para poder acceder a la *episteme* de la *fiesta* y de la socialidad de la comunidad, pero también para analizar los procesos de construcción de conocimiento musical en comunidades de tradición oral.

El análisis de la Teoría del Apostolado, expuesto en el cuarto capítulo, es un primer intento de mostrar cómo existe un metalenguaje local que explica las técnicas musicales y rituales de dicho cargo. Asimismo, se muestra que el juicio, o *censura preventiva*¹⁸, que realiza la comunidad sobre dichas técnicas es parte del uso del mismo metalenguaje. De esta forma se evidencia una estética que está socialmente construida pues integra tanto a los actores, ejecutantes del código ritual, como a sus críticos y jueces, portadores del mismo código. La sublimación de los cargos del cabildo municipal y de los antiguos Mayordomos en las técnicas musicales y rituales del Apostolado conduce a entender los procesos de resignificación al interior de la política de los pueblos de raíz mesoamericana. Por lo anterior, se hace una revisión muy general de las funciones de ciertos cargos que conformaban al cabildo de las Repúblicas de Indios en comparación con algunos *sistemas de cargos ayuuk* contemporáneos. También se evidencian ciertas relaciones entre éstos dos y el *sistema de cargos* antiguo (político-religioso) de Santa Cruz Xoxocotlán. Así, se concluye que la Teoría del Apostolado está conformada por discursos heterogéneos (estructuras musicales, poéticos, gestuales, performáticos, míticos, religiosos, políticos, sociales) que subliman de forma ritualizada y estetizada elementos de la socialidad de Santa Cruz Xoxocotlán –y su historia– y, por tanto, del *sistema de cargos* y de la *fiesta*.

En el quinto y último capítulo se plantea que el ceremonial anual de Xoxocotlán está fundamentado en una *episteme* festiva. Y que ésta se expresa por dos clases de conocimiento: una forma práctica –ritualidad– sustentada, a su vez, por una forma teórica –mitología–. Así el rito se entiende como la concreción de una técnica festiva y el mito como el fundamento de la *episteme*. Se muestra también que el ceremonial anual (re)genera la socialidad mediante una estrategia de regeneración del tiempo, siendo la Semana Santa el momento mítico y ritual que da origen al ciclo emulando el arquetipo Caos–Orden.

¹⁸ Roman Jakobson, *El folklore como forma específica de creación* (1986, p. 11).

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

También que el rito de paso de difuntos, junto con la fiesta de Fieles difuntos, actualiza a los miembros muertos de la comunidad como ancestros mediante una estrategia ontológica. Los vínculos entre el ciclo anual y el rito de difuntos evidencian cómo se crean las relaciones sociales. Lográndose, por esto, plantear que existe un proyecto corporativo al interior de la ritualidad y del *sistema de cargos*. Asimismo, se hace una breve revisión de los cambios dentro del *sistema de cargos* de Xoxocotlán en los últimos ochenta años, mostrando que éste pasó de ser un *sistema* político-religioso a uno exclusivamente religioso. Esto permite proponer que el Apostolado puede ser leído como un gran texto fragmentado, en cada uno de sus miembros, que recuerda de una forma estetizada/teatralizada parte de las (re)configuraciones del *sistema de cargos*. Convirtiéndose así en una parte de la memoria política, religiosa y social de la comunidad. También, se propone la existencia de un *homo religiosus* que ordena gran parte de los aspectos de la socialidad mediante un pensamiento mítico, y que el Apostolado encarna de igual forma ese modelo. Por tanto su técnicas musicales están estructuradas bajo ese pensamiento. Como reflexión final se plantea que toda la *episteme* festiva de Xoxocotlán – y por lo tanto el Apostolado– es una forma de subversión a las imposiciones de la modernidad capitalista mediante un *ethos barroco*. Así la *episteme* de este *homo religiosus*, y su música, se propone como un ejercicio de *politicidad*, es decir, de libertad de dar forma al mundo en la dimensión imaginaria.

CAPÍTULO I

LA FIESTA COMO FUNDAMENTO DE

LA SOCIEDAD

1.1. FIESTA Y RITUALIDAD

EL TIEMPO mítico transcurre siempre de forma cíclica, reactualizándose en un *eterno retorno* que le da el fundamento a la socialidad de aquellos *homines* que, viviendo en armonía con un calendario perpetuo, llamamos *religiosi*.¹

El patrón del pueblo es el Señor del Triunfo de la Santa Cruz, es un cristo. Y de la parroquia es Santa Elena de la Cruz. Y ya lo civil es Santa Cruz Xoxocotlán nada más. El Santo Entierro no es el patrón, pero es el más venerado de todos. Es una imagen que se le atribuye muchos, muchos milagros. Uno de ellos fue el milagro, más grande, sucedió el 29 de septiembre, el día de los arcángeles, San Miguel [...] Por eso muchos dicen que el Santo Entierro es San Miguel, pero no, San Miguel es un arcángel. Y coincide la fecha porque a principios de mil novecientos dicen que hubo la epidemia del tifo acá en Xoxo, y que moría mucha gente. Y que no había cura. Entonces dicen que la gente dijo, pues vamos a encomendarnos al Santo Entierro. Y se encomendaron al Santo Entierro. Y lo sacaron en procesión, por primera vez lo sacaron de donde estaba a las calles del pueblo. Y terminó, se acabó la enfermedad. Tal vez coincidencia, pero la gente dice es un milagro, se lo atribuye. A partir de esa fecha se celebra el 29 de septiembre como un recuerdo de que ese día salió el Santo Entierro a las calles y terminó la epidemia. Como un agradecimiento se le hace cada año. (Reyes Matías, José: 2011, Octubre 30) [Comunicación personal]

La celebración de este día [29 de septiembre] esta dedicada al Santo Entierro de Cristo, porque hace aproximadamente 100 años la fe que la gente de nuestro pueblo le tiene a Dios a través de esta imagen de Jesucristo (Santo Entierro) los hizo merecedores de sus gracias. Por el año de 1915 la población pasaba por una etapa de enfermedad (tifo), muchas personas sin importar edad o sexo estaban enfermando y una gran parte de la población murió. Cuentan nuestros antepasados que ante este suceso la población se refugió en las plegarias que hicieron a Dios a través de la imagen del Santo Entierro, las cuales fueron escuchadas ya que después de este acto de fe Dios brindó la sanación a nuestra comunidad. (Comunicación Parroquial: 2015, Septiembre 27, *A 100 años del Milagro*, Por Cristo soy. Parroquia de Santa Elena de la Cruz, Xoxocotlán.)

Pero dicen que una ocasión, dicen que llegaron unas personas y que anduvieron preguntando por todo el pueblo que quién era Miguel, y que vivía en la casa más grande que había en Xoxo. Nadie sabía, y daban la descripción pero nadie daba con él. [...] Entonces dicen que a uno se le ocurrió, pues vamos a entrar a la iglesia, y entraron. Y uno de ellos dijo, aquí está, éste es dice. Entonces ya se postraron, y dicen que trajeron un barco de oro. Y ya les preguntaron por qué lo venían buscando,

¹ «El hombre religioso vive así en dos clases de Tiempo, de las cuales la más importante, el Tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos.» (Eliade: 1973 p. 64)

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

entonces platicaron que ellos eran marinos, marineros. Y que hubo una tempestad muy fuerte y que su barco estaba a punto de hundirse. Entonces dicen que se encomendaron a la Virgen de la Soledad, pero dice que se les apareció dos personas, un viejito y una señora pero ya grandes. Entonces el señor dice que le habló al mar, y le habló y le dijo que se calmara y se calmó el mar. Entonces le dijeron que quién era, que dónde vivía, que cómo le podían agradecer lo que había hecho por ellos. Dicen que él les dijo, miren yo vivo en un pueblo que está al sur de la ciudad de Oaxaca, se llama Xoxocotlán, me llamo Miguel y vivo en la casa más grande que hay en ese pueblo. Y les dijo que cómo le agradecían. Les dijo pues regálenme una lámpara porque donde vivo está muy oscuro, pues no había corriente eléctrica. Entonces dice que le trajeron una lámpara, en el barquito. [...] Ese es uno de los milagros muy grandes que se habla del Santo Entierro. [...]

[...] Y como le digo, todos tenemos la costumbre... y por costumbre, se puede decir, pasa uno enfrente de la capilla del Santo Entierro y a persignarse o a dirigirle la mirada por lo menos a la capilla, todos. Entonces él [un sacristán] tenía la costumbre, para ir a abrir la puerta del templo a ley tiene que pasar por la capilla, enfrente. Era su devoción diario entrar y persignarse. Pero entró y vio vacío el nicho. ¡Se lo robaron al Santo Entierro! Y entonces dice que salió y fue a avisarle al padre. Padre, dice, ¡se lo robaron! ¿Cómo? Vamos a ver, y efectivamente no estaba la imagen. Entonces le dijo el padre: no hay misa hoy y ya vemos mañana, no abrieron. Al otro día dice que lo mismo, y no abrieron otra vez. Y al tercer día le dijo al padre: mira, si hoy no aparece el Santo Entierro pues entonces vamos a avisar al pueblo que no está, para que sepan. Pero cuando ya abrió el padre, entonces ya estaba el Santo Entierro. Y se acercaron a verlo, dicen que todo alrededor que está tapado por el manto, que todo alrededor tenía arena y estaba húmedo. Dice, ¿cómo le va a entrar humedad? Si aquí pues ¡cuándo! Si está tapado con cristal. Entonces le dijo el padre: no, a la mejor fue a hacer un milagro al mar por eso es que tiene arena y está húmedo su manto. Se le atribuyen muchos en el mar al Santo Entierro. Y a la Virgen de la Soledad también. (Reyes Matías, José: *ibídem*)

Según este milagro fue cuando el Mayordomo Nicolás Vázquez con el consentimiento del sacerdote decidieron crucificar al Santo Entierro un 29 de septiembre para llamar la atención del pueblo y dejaran la violencia, debido que la situación era crítica, porque muchos se mataban aquí, aquí en el pueblo. A los de Xoxo le tenían mucho miedo la gente porque era muy brava, había muchos muertos en las fiestas. Y fue entonces que el Mayordomo se puso de acuerdo con el padre, y el 29 de septiembre crucificaron al Señor, que es la imagen del Santo Entierro. Y lo que provocó fue una tempestad en donde cayeron granizos en forma de cruces y de cal. La gente se atemorizó y ordenaron bajar al Señor y cedió la tempestad. Por eso la calle donde vive el Mayordomo le pusieron Nicolás Bravo y no fue por el héroe del país, digamos, sino que por este Mayordomo que así se llamaba. (Cruz Avendaño, Gilberto: 2016, Enero 28) [Comunicación personal]

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Su fiesta grande dedicada a él es el 4º Viernes de Cuaresma, lo que es el día de la Samaritana. Pero se le dedica, está en la advocación no del Santo Entierro, sino el Señor de las Cinco Llagas, las llagas de los pies, de las manos y del costado. Entonces a él, ese día se le hace su fiesta bien grande. (Reyes Matías, José: *ibídem*)

Nosotros como herederos de esa gracia y fe debemos seguir agradeciendo a Dios, porque sin la fe de la gente de ese tiempo, nosotros no estaríamos, si nuestros abuelos y abuelas no se hubiesen salvado de la enfermedad tal vez nuestro pueblo hubiese desaparecido. Este milagro no es más que la manifestación de la misericordia, y la respuesta del clamor de su pueblo en un momento de sufrimiento así como lo hizo con el pueblo de Israel en tiempos de Moisés. (Comunicación Parroquial: *ibídem*)

La fiesta de 4º Viernes de Cuaresma es el hecho que, en el análisis de su ritualidad, permite explicar el fundamento de la socialidad de la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán. La ausencia del Apostolado en la procesión de la imagen del Santo Entierro en dicha fiesta hace parte de la lógica mítica, compartida con todos los momentos rituales del ciclo ceremonial anual, que estructura el pensamiento festivo de la comunidad. También, la fiesta de San Miguel, celebrada el día 29 de septiembre, muestra la misma lógica materializada en la performance ritual que da razón al mismo fundamento. En la procesión de la misma imagen, en ese día, el Apostolado tampoco participa. Funciona para el mismo propósito la procesión de Pasiones en Viernes Santo en donde, con participación del Apostolado pero sin su «entonación»² de alabanzas, se reactualizan hechos míticos mediante técnicas rituales. Lo expuesto permite ver que tanto las procesiones como la imagen del Santo Entierro son los elementos de la ritualidad que articulan a las tres fiestas referidas. Sin embargo, y por su parte, la ausencia y/o participación sin «entonación» del Apostolado en dichas fiestas son también elementos que las vinculan, mostrando el carácter sistémico³ de la ritualidad en Xoxocotlán.

Cada uno de estos tres momentos rituales (4º Viernes de Cuaresma, día de San Miguel, y procesión de Santo Entierro y Pasiones en Viernes Santo) son el punto de partida de otros y de ellos mismos. Así, cada una de las partes del sistema ritual se encuentran

² Término propio de la práctica musical del Apostolado, sinónimo de cantar. Todos los términos locales serán escritos entre comillas angulares («»), y se encuentran explicados en el glosario. El rasgo diacrítico del Apostolado, dentro de la ritualidad de la comunidad, es el canto.

³ Pensaremos al sistema ritual funcionando por oposiciones binarias, articulando elementos heterogéneos intertextualmente (discursos) mediante una lógica simbólica y a través de un código compuesto por subcodificaciones de él mismo (música, alabanzas, gestos, rezos, conductas, ideas, mitología, etc.).

relacionadas intertextualmente entre varias de ellas y con el todo (ciclo anual festivo) formando una compleja red de relaciones. De esta forma, para entender el ceremonial anual es necesario intentar –o hacer el esfuerzo de– cuadrar y explicar el sometimiento del tiempo a un *eterno retorno* como lo realiza todo *homo religiosus*. Para esto, y por la penosa necesidad del discurso científico/lineal, es inevitable empezar desde la arbitrariedad de la observación, de un corte sincrónico, que llamamos trabajo de campo.

Lo que intentamos decir con todo lo anterior es que en la sociedad de Santa Cruz Xoxocotlán la concepción del tiempo transcurre en forma cíclica. Que el todo mítico está relacionado a todas y cada una de las partes de la ritualidad, complementándose fraccionariamente en un sistema que contiene un ordenamiento lógico en sí mismo. Que dicho sistema existe en la memoria de la colectividad, también fraccionariamente, de forma oral. Y que la *fiesta*⁴ es el *momento en ruptura*⁵ que permite la escenificación de los hechos míticos, por tanto es para la comunidad su realidad y acceso al *tiempo sagrado*⁶. De esta forma, es ella el fundamento de la autodeterminación de la socialidad: el ejercicio de la *politicidad*⁷ en el terreno de lo imaginario.

Por lo anterior, el fundamento de la procesión del 4º Viernes de Cuaresma se encuentra en un hecho mítico: el entierro de Jesucristo en el Santo Sepulcro. Pero también guarda un vínculo con una imagen: el Santo Entierro de Cristo. Ésta, a su vez, participa en otros rituales durante el ciclo anual como la procesión de Pasiones durante el Viernes

⁴ Una larga tradición de pensamiento propone que este modo de existencia (festivo) es aquel momento que, para el *homo religiosus*, divide a dos formas de ser en el mundo: *sagrado* y *profano*. Ver (Durkheim: 1968); (Eliade: 1973); (Caillois: 1984); (Huizinga: 2000); (Bataille: 2009).

⁵ «Curiosamente, la experiencia de lo perfecto, lo pleno, acabado y rotundo –del platónico “mundo de las ideas”– sería una experiencia que el ser humano no alcanza en el terreno de la rutina, de la vida práctica productiva/consuntiva y procreadora, en el momento de la mera efectuación, sino en el momento de la ruptura y especialmente en el de la ruptura festiva o de reactualización de lo extraordinario como “sagrado” [...] Parecería que, para estar plenamente en el mundo –para perderse a sí mismo como sujeto en el uso del objeto y para ganarse a sí mismo el ser puesto por el otro como objeto–, el ser humano de la historia que vivimos requiere de la experiencia de lo “sagrado” o , dicho en otros términos, del traslado al escenario de la imaginación, del “paso al otro lado de las cosas”.» (Echeverría: 2010, pp. 177-178)

⁶ «Puesto que el Tiempo sagrado y fuerte es el *Tiempo del origen*, el instante prodigioso en que una realidad ha sido creada, o se ha manifestado plenamente por vez primera, el hombre se esforzará por incorporarse periódicamente a ese Tiempo original. Esta reactualización ritual del *illud tempus* de la primera epifanía de una realidad está en la base de todos los calendarios sagrados: la festividad no es la “conmemoración” de un acontecimiento mítico (y, por tanto, religioso), sino su *reactualización*.» (Eliade: 1973, p.73). Ver también Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado* (1984).

⁷ «La rutina de los seres humanos está invadida por momentos imaginarios de ruptura, de antiautomatismo, de libertad; momentos en los que el ser humano afirma lo específico de su animalidad: su politicidad.» (Echeverría: 2010, p.163)

Santo, la procesión de Sábado Santo, o la fiesta de su Mayordomía. Todos estos elementos se encuentran relacionados entre sí y por oposición binaria. Así, el silencio del Apostolado durante la procesión de Viernes Santo es el dolor ritualizado por la muerte de Cristo, y la procesión es la reactualización del traslado mítico del cuerpo del Monte Calvario al Santo Sepulcro. La Mayordomía del Santo Entierro, al vincularse con el arcángel San Miguel, revela el carácter protector de la imagen, hecho confirmado en los milagros atribuidos en su mitología. Él mismo es el señor de las Cinco Llagas y su fiesta grande, en 4º Viernes de Cuaresma, se celebra sin alabanzas por parte del Apostolado y con banda, la cual toca piezas penitenciales ya que se está reactualizando un hecho mítico doloroso⁸. De forma equivalente, las procesiones de Viernes y Sábado Santos se celebran sin alabanzas y con matracas (con ruido en oposición al sonido de las campanas).

Este ejemplo que relaciona partes de la mitología, de las imágenes, de los momentos rituales, de la música y de las alabanzas es solamente una de las múltiples relaciones que se pueden leer en este texto fragmentado. La ritualidad es en suma una muy elaborada *episteme*, donde se revela una lógica oral, que toma forma a partir de la actualización de los hechos mitológicos. Esta característica es un elemento constitutivo de la vida del *homo religiosus*. Así, la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán regida bajo estos principios funda su socialidad a partir de la *fiesta* pues ésta configura las relaciones sociales⁹ las cuales, a pesar de los cambios impuestos por la modernidad capitalista, permiten la reproducción de una particular cosmovisión reticente al abandono de la *politicidad*.

El ordenamiento de la vida religiosa está instituido en un *sistema de cargos* (capítulo II) que, en esta sociedad, configura las relaciones sociales. Participar de esta vida otorga, entre otras cosas, prestigio social ya que es sinónimo de conocimiento y sabiduría adquiridos a través de la experiencia y a lo largo del tiempo. Dicho prestigio sabemos era el necesario para acceder a cargos políticos en un pasado no muy lejano lo cual se ha podido indagar a partir de la historia oral¹⁰. Por esto se puede sugerir que el fundamento de la socialidad de la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán es la concreción de la *fiesta* en

⁸ Según la liturgia católica canónica, de la cual se basa la mitología de Xoxocotlán, divide a los hechos míticos por su contenido. Ver sección 4.1.6. *Alabanzas gozosas, dolorosas y gloriosas*

⁹ Tema expuesto a lo largo de la tesis. Se hace énfasis en las relaciones creadas por los vínculos entre el rito de difuntos y la fiesta de Todos los santos.

¹⁰ Este punto se analiza con más detalle en el capítulo II, sección 2.2. *Revisitando el sistema*

donde, a partir de la ritualidad, se puede hacer una lectura de la *episteme* fragmentada en la memoria oral. En esta investigación analizaremos una parte de ella a través de las técnicas rituales y musicales del Apostolado.

1.2. EL CICLO ANUAL/FESTIVO

Para entender la *episteme* de la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán, a la que nos acabamos de referir, empezaremos con la estructura del ciclo anual/festivo. Como ya se había dicho, parte de dicha *episteme* está conformada por el conjunto de creencias (mitología) y rituales –los cuales reflejan valores sociales (Durkheim: 1968)– que se encuentran fragmentados en la memoria de la colectividad. El ciclo anual festivo es el conjunto de rituales que ordenan calendáricamente la *fiesta*.

El ceremonial anual está regido por un calendario que toma forma a partir de la liturgia católica canónica (Adviento, Nacimiento, Epifanía/Tiempo Ordinario, Cuaresma, Semana Santa, Pascua, Predicación/Tiempo Ordinario) con sus particularidades locales, adecuándose a los ciclos agrícolas. El calendario está ordenado, en un primer nivel, por la reactualización del nacimiento, vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo como hijo de Dios y algunos hechos bíblicos. Al mismo tiempo, se rige por las celebraciones del Santoral canónico y local y por otras fiestas particulares. Partiendo del tiempo de Adviento las fiestas guardan el siguiente orden¹¹:

- Virgen de Juquila (advocación de la Inmaculada Concepción). 8 de diciembre
- Virgen de Guadalupe. 12 de diciembre
- Posadas. 16 – 24 diciembre
- Virgen de la Soledad. 18 de diciembre
- Noche buena y Navidad. 24 y 25 de diciembre
- Año Nuevo. 31 de diciembre
- Paradita del niño Jesús. 5 de enero
- Virgen de la Candelaria. 2 de febrero

¹¹ Este conjunto de fiestas es la cronología que hemos podido indagar a partir de entrevistas y de asistir a muchas de ellas a lo largo de casi tres años de trabajo de campo. Para fines de esta investigación asistimos, al menos una ocasión, a todas las fiestas en donde el Apostolado participa.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

- Miércoles de Ceniza. 40 días antes de Domingo Ramos
- Viacrucis y Señor Jesús Nazareno. 1º Viernes de Cuaresma
- Viacrucis. 2º Viernes de Cuaresma
- Viacrucis. 3º Viernes de Cuaresma
- Santo Entierro. 4º Viernes de Cuaresma
- Viacrucis de Jesús Nazareno y María Magdalena. 5º Viernes de Cuaresma
- Virgen de los Dolores. 6º Viernes de Cuaresma
- Semana Santa
 - Domingo Ramos
 - Lunes, Martes y Miércoles Santos
 - Jueves Santo
 - Viernes Santo
 - Sábado Santo
 - Domingo de Resurrección
- San Pedro Mártir de Verona. 29 de abril
- Señor de la Santa Cruz. 3 de mayo
- Señor de la Ascensión: 40 días después de Domingo Resurrección
- Fiesta Santísima Trinidad: 50 días después Domingo Resurrección
- Jueves de Corpus o Santísimo Sacramento: 60 días después de Domingo Resurrección
- Corazón de Jesús. 8 días después de Corpus
- Virgen del Carmen. 16 de julio
- Señor de la Transfiguración. 6 de agosto
- Virgen del Tránsito. 13 de agosto
- Asunción de María. 15 de agosto
- Santa Elena de la Cruz. 18 de agosto
- Santo Entierro y Arcángeles San Miguel, San Gabriel y San Rafael. 29 de septiembre
- Virgen del Rosario. 1º domingo octubre
- Rosarios de Aurora. Cuatro domingos de octubre

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

- Día de San Lucas (Bendición de animales). 18 de octubre
- San Judas Tadeo. 28 de octubre
- Fieles Difuntos. 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre

Las fiestas pueden ser más grandes que otras dependiendo de la importancia de las *imágenes*¹² según los datos etnográficos. Esto explica, en términos del prestigio social y ritual, el porqué es tan valorado participar de dicho ciclo.

Para fines de esta disertación nos centraremos principalmente en la descripción, y posterior análisis, de los momentos rituales en donde el Apostolado participa. Varias descripciones de otras festividades están distribuidas a lo largo de este escrito, aunque solamente se abordaran aquellas otras relacionadas directamente con el tema de nuestra investigación.

A continuación se describirán, de manera general, los momentos en donde el Apostolado interviene de diversas formas. Comenzaremos por Cuaresma ya que es el momento donde inicia la preparación –requisito indispensable– para la posterior designación de los cargos internos del Apostolado¹³. Dicha preparación está conformada por los ensayos de las alabanzas y otras técnicas rituales que serán utilizadas en la Semana Santa, asimismo por la participación en los Viacrucis que se realizan a lo largo de la Cuaresma. Adelantamos también que este tiempo está relacionado, en la comunidad, con la *imagen* de la preparación de Cristo en el desierto.

1º Viacrucis de Cuaresma. Este tiene lugar el viernes seis semanas antes de Semana Santa después del Miércoles de Cenizas. Es una procesión realizada alrededor de la iglesia, a lo largo de todo el parque central, en donde sale en sus andas la imagen del Señor Jesús Nazareno. Tiene la particularidad de que se reza un viacrucis y se van deteniendo en cada una de las estaciones de éste. Es acompañado de una banda de alientos que toca piezas

¹² De este punto en adelante vamos a entender a la *imagen* (escrito en cursivas) como una categoría que abarca varias expresiones que reactualizan un hecho mítico. Es decir vamos a homologar *imagen* a hecho mítico. Dichas expresiones se pueden representar en forma escultórica, pictórica, como abstracciones, en forma ritual y en alabanzas. La misma palabra pero sin cursivas se entenderá como las estatuas que representan a Jesucristo, a los santos y a las vírgenes en sus diferentes advocaciones.

¹³ El Apostolado es entendido en esta investigación como un cargo dentro del *sistema de cargos*. Sin embargo, hay que aclarar que al interior del Apostolado hay una subdivisión de cargos dispuestos jerárquicamente. Esto es explicado en el siguiente capítulo con más detalle.

penitenciales («Miserere» y «Señor aplaca tu ira y tu rigor»)¹⁴. El Apostolado tiene que acompañar a la imagen haciendo dos hileras frente a ella e hincarse en cada estación del Viacrucis. En el Ofrecimiento¹⁵ entonan alabanzas frente a al Señor y, finalmente, entran todos al templo cantando. Ese mismo día es la fecha de la Mayordomía de la referida imagen.

2º Viacrucis de Cuaresma. Tiene lugar el viernes cinco semanas antes de Semana Santa. Es una procesión realizada alrededor de la iglesia, a lo largo de todo el parque central, en donde sale en sus andas la imagen del Señor Jesús Nazareno. Igualmente se reza un viacrucis. En este acto el Apostolado tiene que acompañar a la imagen haciendo dos hileras frente a ella e hincarse en cada estación al tiempo que entonan parte de la alabanza «Jesús amoroso». En el Ofrecimiento terminan de entonar dicha alabanza y cantan otras frente a la imagen. Finalmente entran todos al templo igualmente entonando

3º Viacrucis de Cuaresma. Tiene lugar el viernes cuatro semanas antes de Semana Santa. Es el mismo ritual que 2º Viacrucis de Cuaresma.

Día de la Samaritana. Tiene lugar el **4º Viernes de Cuaresma**, tres semanas antes de Semana Santa. Alrededor de medio día se colocan puestos de aguas frescas a lo largo del atrio de la iglesia para repartirlas a la población. Los puestos son montados por las Madrinan quienes a su vez fueron invitadas por el Presidente de la Hermandad del Santo Entierro para este momento. Después de la bendición del sacerdote de todos los puestos se reparten las aguas. Al mismo tiempo los Apóstoles reparten agua bendita a la comunidad. Ese mismo día es la fiesta grande de la imagen del Santo Entierro por lo cual existe, en la tarde, una procesión de ésta en la cual el Apostolado no participa.¹⁶

5º Viacrucis de Cuaresma. Tiene lugar el viernes dos semanas antes de Semana Santa. Es una procesión realizada alrededor de la iglesia, a lo largo de todo el parque central, en donde salen en sus andas las imágenes de Jesús Nazareno y María Magdalena.

¹⁴ Esta categoría se desprende de la liturgia católica y se opone al de piezas alegres. El Miserere es un salmo, 51 ó 50 dependiendo de la biblia, que es usado en la liturgia de las horas, anteriormente oficios divinos, específicamente en la hora mayor de Laudes durante los viernes del año.

¹⁵ Momento del ritual en donde se reza y entonan alabanzas frente a las imágenes. Sucede por lo general en el atrio de la iglesia para los Viacrucis y Rosarios, existe también durante los Alabados y Levantadas de Cruz.

¹⁶ Es importante apuntar la ausencia del Apostolado en esta procesión pues muestra el carácter sistémico de la ritualidad, como se había ejemplificado en la sección anterior.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

En esta acto el Apostolado tiene que acompañar a las imágenes haciendo dos hileras frente a ellas e hincarse en cada estación del viacrucis que se reza, al tiempo que entonan parte de la alabanza «Jesús amoroso». En el Ofrecimiento terminan de entonar dicha alabanza y cantan otras frente a las imágenes. Finalmente entran todos al templo igualmente entonando.

6º Viernes de Cuaresma o Viernes de Dolores. Este tiene lugar el viernes antes de Semana Santa. Durante todo el día el Apostolado tiene la obligación de ir a rezar y entonar arrodillados frente a los altares de la Virgen de los dolores (Virgen Dolorosa o La Dolorosa) que se colocan en todo el pueblo de Xoxocotlán. La comunidad en general hace una invitación a los Apóstoles para cumplir con este compromiso. En la tarde existe una procesión alrededor de la iglesia, a lo largo de todo el parque central, de las imágenes de la Virgen Dolorosa y San Juan Apóstol. En esta procesión el Apostolado tiene que entonar en el Ofrecimiento y entrar al templo cantando como lo hacen durante los Viacrucis.

Semana Santa. Esta comprende desde Domingo de Ramos hasta Domingo de Resurrección, es una semana muy intensa en cuanto a la participación del Apostolado. Se mencionarán muy brevemente algunas cuestiones en esta sección para brindar una idea sobre la estructura de ésta. Sin embargo, a lo largo de toda esta tesis y específicamente en la sección *Semana Santa* (capítulo II) se va reconstruyendo.¹⁷

Durante el **Domingo de Ramos**, alrededor de medio día en la llamada Ex-Garita¹⁸, el padre de la parroquia bendice las palmas (hojas de dátil) que porta la población y los ramos que cargan los Apóstoles. Sale en procesión hacia el templo desde la Ex-Garita la imagen de San Ramos –o San Ramitos–, el Apostolado va frente a ésta en dos hileras. Posterior a la procesión se realiza una Celebración Eucarística en el atrio de la iglesia y, al final, los Apóstoles entonan la alabanza «Misión».

En **Lunes Santo** el Apostolado tiene la obligación de acompañar el Viacrucis de la imagen del Señor del Rescate. En el Ofrecimiento y al entrar al templo entonan alabanzas.

¹⁷ Esta decisión responde a la importancia del Apostolado dentro de la Semana Santa. Y también a cuestiones de estructura y argumentación del texto.

¹⁸ Esta se encuentra alrededor de 1km hacia el norte de la parroquia de Santa Elena de la Cruz.

En algún momento entre **Martes** y **Miércoles Santos** se hace una petición de la imagen del Señor de la Humildad –o Señor de las Cañitas– por parte del Apostolado hacia una familia de la población. Dentro de la casa donde se resguarda dicha imagen tienen la obligación de entonarle y hacer la petición ritual. Posterior a esto, custodian la imagen durante su trayecto del templo a la casa, lo mismo que sucede durante su regreso en algún momento después de Viernes Santo. Al mismo tiempo, durante Martes y Miércoles Santos, se hacen preparativos en el templo.

Jueves, Viernes, Sábado y Domingo Santo serán descritos más adelante por su complejidad, mismos que servirán para el análisis.

Día del Tránsito de la Virgen María o Velada de la Virgen. Este momento tiene lugar el día 13 de agosto. Durante la velación de la imagen de la Virgen María, que se realiza en la nave de la iglesia, el Apostolado tiene la obligación de entonar varias alabanzas y rezar. Se realiza un ritual muy similar al Alabado¹⁹ que, a nuestro juicio, muestra la oposición y complementariedad entre los rituales dedicados a los miembros de la comunidad y a los santos y vírgenes.

Rosarios de Aurora. Tienen lugar durante las madrugadas de los cuatro domingos del mes de octubre. En estos se realiza un Rosario cantado acompañado en procesión por la Virgen del Rosario²⁰ (1º Rosario) o el Relicario²¹ (2º, 3º y 4º), a lo largo del perímetro del atrio de la iglesia. El Apostolado frente al Maestro de Capilla, junto con el Rezador, encabezan este ritual y entonan los «Misterios del rosario cantado. Misterios Gloriosos». Durante el Ofrecimiento y la entrada al templo se cantan varias alabanzas.

Fieles Difuntos. Esta fiesta comprende desde el 31 de octubre hasta el 2 de noviembre. El Apostolado tiene responsabilidades únicamente entre la noche del 31 de octubre y la madrugada del 1 de noviembre. Comienza con la reunión de dicho cargo, y gente que participará del ritual, en el atrio de la iglesia. Seguido de una procesión de la

¹⁹ Recordemos que el Alabado hace parte del ritual de difuntos y corresponde al momento del sepelio donde se encuentra el cuerpo presente del fallecido. Es muy importante aclarar que la Velación de la Virgen, en la población, no se llama Alabado.

²⁰ La Virgen del Rosario es una aparición a Santo Domingo de Guzmán, padre fundador de la orden dominica. La Villa de Cuilapa, de la cual dependía Santa Cruz Xoxocotlán durante la colonia, fue el lugar donde se asentaron los dominicos por invitación de Cortés.

²¹ Estandarte con una imagen de la Virgen del Rosario y una corona de oro que cuelga de la punta de éste.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

imagen de San Sebastián, acompañado del Relicario, que va desde la parroquia hasta el panteón viejo²². Durante el trayecto se reza/entona un Rosario cantado y, al llegar al camposanto, se cantan otras alabanzas frente a la imagen de San Sebastián. Al finalizar el Rosario cantado las imágenes son devueltas al templo en procesión para su resguardo.

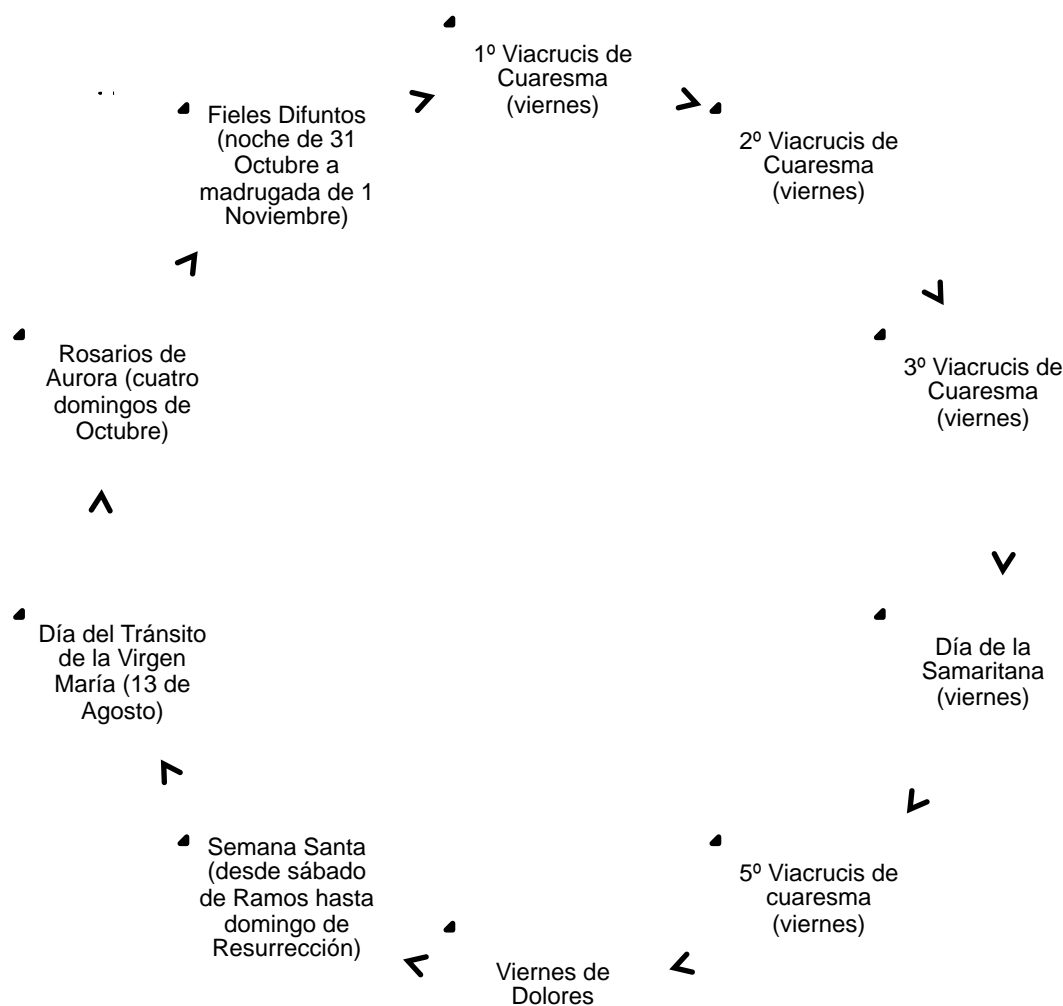


Figura 1.1
Ciclo anual festivo del Apostolado.

Durante todos los momentos descritos anteriormente se va evidenciando una muy elaborada técnica ritual y vocal que hacen efectivos los símbolos míticos para la comunidad. La

²² La primera iglesia que se construyó en Xoxocotlán, durante la Colonia, está dedicada a San Sebastián. Así como en otras iglesias de la época en ésta existió la práctica de enterrar a los difuntos en el atrio de la iglesia. Hoy en día es reconocido como el panteón viejo en donde todavía existe dicha construcción –muy deteriorada– rodeada de lápidas en donde se enterraron a los habitantes de la comunidad hasta entrado el siglo XX. Hay un panteón más reciente en donde en la actualidad se da sepulcro a gente de la comunidad y de barrios vecinos.

participación del Apostolado dentro la *fiesta*, particularmente por su estilo de canto, adquiere un papel central dentro de mucha de la ritualidad. Las alabanzas que se entonan durante el ciclo anual tienen una función ritual específica. Son reconocidas por la comunidad de Xoxocotlán como eficaces pues dependiendo de la *imagen* y el momento específico del ritual se puede, y debe, emplear una u otra alabanza para tales efectos²³. De igual manera cada momento y técnica ritual tienen un fundamento que se encuentra en la mitología católica popular local. Ésta, como hemos mencionado, vive de forma oral y en la memoria colectiva por lo que es un hecho religioso que evidencia «realidades colectivas» y valores sociales (Durkheim: 1968, p. 15).

1.3. EL RITO DE DIFUNTOS

Dentro del conjunto de ritos de paso que existen en esta comunidad hay uno que para esta investigación es muy pertinente analizar: el rito de difuntos. El Apostolado tiene un papel central en éste ya que mediante sus técnicas rituales y musicales cumple varias funciones. V.g. Mitiga el dolor de los familiares y allegados causado por la muerte de un miembro de la comunidad, ayuda al difunto al bien morir, posibilita el paso de la vida humana a la vida divina convirtiendo al difunto en ancestro, por mencionar algunas. El Apostolado cumple por esto el papel de sanador social.

El rito de difuntos comienza con la velación del fallecido. El Apostolado es invitado a través del Gobernador actual²⁴ a entonar sus alabanzas el día que acontece la muerte, o días posteriores. Este momento es conocido en la comunidad como Alabado y es dedicado al cuerpo presente. Los miembros que han participado como Apóstoles durante la Semana Santa y/o que saben las alabanzas son convocados para el cumplimiento de este servicio. El ritual se realiza frente al cuerpo del difunto. Se coloca un crucifijo detrás del féretro el cual es rodeado por flores y veladoras situadas al centro y a los costados del piso. Algunas ocasiones se coloca alguna foto del difunto y/o un cuadro de alguna *imagen*, también se coloca agua bendita y copal. La estructura de este ritual va combinando diferentes tipos de alabanzas y rezos, realizados por el Maestro Rezador y contestados por el Apostolado.

²³ Ver cuadros 1, 2, 3 & 4 en *Anexo* donde se muestran los momentos rituales y las alabanzas que se entonan en cada uno de ellos.

²⁴ Cargo ritual de más alto rango dentro del Apostolado. Ver sección 2.1.1. *El Apostolado*.

Dependiendo si el difunto es varón o mujer las alabanzas pueden cambiar. Al final del Alabado el cuerpo es trasladado en procesión al panteón para sepultarlo.

Los nueve días siguientes un Maestro Rezador tiene que prestar un servicio llamado Novenario en la casa de los dolientes. Mediante rezos y otras técnicas rituales éste va a ayudar a interceder, a través de la Virgen, por el alma del difunto para lograr su buen tránsito hacia el otro mundo.

El último día del Novenario se realiza la Levantada de Cruz y el Apostolado tiene nuevamente un papel central. Este es un ritual muy similar al Alabado en donde se combinan igualmente rezos, alabanzas y otras técnicas gestuales. Un elemento central de la Levantada de Cruz es el tapete de arena que está relacionado al cuerpo espiritual del difunto. Éste es una representación de alguna *imagen*, generalmente de la Santa Cruz y las Pasiones u otros Santos o Vírgenes²⁵, que se realiza con arena y otros materiales. Se coloca en el piso, frente al altar del difunto y alrededor de las velas y flores. La idea central de este ritual está en el levantamiento del cuerpo espiritual del difunto. Esta idea se reactualiza por al menos tres técnicas rituales: el barrido de la cruz de cal que se encuentra dentro del tapete de arena y su posterior separación de todos los materiales; el monte calvario que se realiza con la misma arena y un crucifijo, y; la entonación de la «Alabanza a la Santa Cruz» por el Apostolado. Posterior a la Levantada de Cruz algunos de los materiales con los que se hizo el tapete, conocidos como «reliquias», son llevados al panteón para ser sepultados en la tumba del fallecido y con esto dar el descanso eterno al ánima.

Este complejo ritual que comprende el Alabado, el Novenario y la Levantada de Cruz convierte al difunto en antepasado. Gracias a él, el ánima puede regresar bajo otra categoría ontológica²⁶ durante la fiesta de Fieles Difuntos, e inclusive en otras épocas del año si ésta tiene todavía pendientes en la vida de los hombres. El siguiente diagrama muestra el vínculo entre el rito de difuntos y el ciclo anual festivo revelando el carácter

²⁵ Existe una controversia en la comunidad sobre las imágenes de los tapetes. La problemática se centra en la disputa entre el tapete “tradicional”, que corresponde a la *imagen* de la Santa Cruz y las Pasiones, y otras representaciones. Según la disputa, el “tradicional” es el correcto para dicho momento pues “es levantada de cruz, no de santos” (Ruiz, Pablo: 2014, Octubre 03) [Comunicación personal]. Esta decisión es tomada por los familiares y dolientes según la devoción y fe del difunto a una *imagen* en particular.

²⁶ (Eliade: 1973, pp. 155-156); (Alegre: 2004, p. 119). Ver capítulo V apartado 5.2. *(Re)fundación de la sociedad y (re)generación de la vida.*

alimentos y obsequios rituales, ésta está reactualizando el hecho mítico de la Última Cena de los Apóstoles³⁰ pues se «comparten el pan y la sal».

- El segundo tiempo comienza con la «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y de María» («Cantemos»), la cual actualiza una *imagen* sobre el amor de Cristo por la humanidad y el amor de María como intercesora de los seres humanos en la vida terrenal. En varias ocasiones se intercambia por la «Alabanza a la virgen de la Soledad» hecho que sucede cuando es una mujer la difunta.
- Al final del Alabado se entona la alabanza «Santo Dios hasta la muerte» («Santo fuerte») que está dedicada a la Santísima Trinidad, la cual sirve para anunciar el final del ritual. Es una despedida para las benditas ánimas y para el cuerpo presente.

Para la Levantada de Cruz, durante el primer tiempo, se hace el mismo ritual que en el Alabado con unas pocas variantes. En el segundo tiempo es el momento en donde se “levanta la cruz”. De igual forma se reactualizan varios momentos míticos:

- Durante el primer tiempo de la Levantada de Cruz la primera variante se encuentra después de la Deprecación a las ánimas del Purgatorio, en ese momento se entona la «Alabanza a las benditas ánimas». Esta *imagen* reitera el poder que tiene el Rosario para lograr conducir a su morada a aquellas ánimas que están perdidas en el Purgatorio, y también para pedir indulgencias por ellas. Posterior a esto se hace una oración a la Santísima Cruz que no se realiza en el Alabado.
- En el segundo tiempo, después del Acto de Contrición, se entona la «Alabanza a la Santa Cruz» ésta sirve para adorar la Cruz mítica donde crucificaron a Cristo. En seguida de esto existe un gesto ritual para que los familiares y la comunidad se despidan del difunto. Éste consiste en sumergir en agua bendita una hoja de maíz o una flor y hacer una cruz en el aire frente al crucifijo al tiempo que el Apostolado recita la siguiente oración: «¡Oh santísima cruz del creador! Madero privilegiado del campo y noche serena, donde fue crucificado mi Jesús Nazareno!» Ésta es recitada cada vez que una persona realiza dicha acción.

³⁰ Existen innumerables comidas rituales durante todo el ciclo anual que permiten observar similitudes. Las dos más explícitas de ellas son la Cena de los Apóstoles, que tiene lugar entre la velada de Jueves Santo y la madrugada de Viernes Santo, y el acto del Cenáculo durante el referido Jueves. En éstas, al igual que en muchas otras, se observa un comportamiento ritual casi idéntico.

- Durante la Letanía se comienza a barrer el tapete hasta dejar únicamente la arena que está debajo de éste. El barrido ritual lo tienen que hacer los padrinos y madrinas con pedazos de cartón separando la cal, la pintura y la arena. Ésta última es la que emula la *imagen* del Monte Calvario pues con ella se realiza un montículo en donde se coloca el crucifijo. Este hecho logra “levantar la cruz” y con esto reactualizar el momento de la Crucifixión. Al mismo tiempo que este gesto es realizado se entona la alabanza «Jesús amoroso», pieza que hace referencia al Viacrucis, la vía dolorosa o el camino de Cristo hacia el Calvario.
- Después de que se recita una doxología trinitaria se entona «Santo Dios hasta la muerte» («Santo fuerte») la cual está dedicada a la Santísima Trinidad, sirve para anunciar el final del ritual. Es una despedida para las benditas ánimas y el cuerpo espiritual del difunto.
- Casi al final, y después de la oración mariana «Bendita sea tu pureza», se entona la alabanza «Adiós reina del cielo» la cual sirve para despedirse de la Virgen y de la difunta. El segundo «tiempo» de la Levantada de Cruz se termina con varios rezos.

Después del segundo «tiempo» existe una sección del ritual conocida como Explicación del significado donde el Maestro Rezador explicita a los dolientes y padrinos ciertos sentidos del ritual. Es decir, es el momento donde existe una exégesis de la ritualidad en relación a la mitología. También es cuando se explica la función social que están cumpliendo (los padrinos, los dolientes, el difunto, la comunidad) en éste ritual –y otros– para la construcción de la comunidad.³¹

*

Este capítulo funciona como una contextualización, centrado en la descripción, de la *fiesta* de Santa Cruz Xoxocotlán. El primer apartado intenta mostrar el carácter sistémico de la ritualidad y algunos aspectos sobre cómo opera el *homo religiosus* en dicha sociedad. El segundo muestra muy sucintamente el calendario festivo y los momentos donde participa el Apostolado. Finalmente, el tercero describe y analiza ciertos elementos del ritual de difuntos para empezar a plantear la idea de una construcción corporativa de la socialidad.

³¹ Ver apartado 5.2. *(Re)fundación de la socialidad y (re)generación de la vida* en el Capítulo V.

A manera de conclusión diremos que el rito de paso de difuntos y el ciclo anual se encuentran en diálogo y son, por esto, complementarios para la reproducción de una sociedad concreta. El primero convierte a los miembros de la comunidad en antepasados y, el segundo, durante la festividad de Fieles Difuntos permite que regresen a la vida de la comunidad y se manifiesten de diversas formas. Esta relación nos muestra cómo existe en Santa Cruz Xoxocotlán una idea corporativa de la socialidad la cual se expresa mediante la ritualidad. Particularmente, en el diálogo entre éstos dos (rito de difuntos y Fieles difuntos) se entrevé una idea anclada en configuraciones sociales características de los pueblos indígenas, hecho que revela el continuum cultural de modelos civilizatorios muy antiguos.

Es por esto que la ritualidad junto con la mitología subyacente al ciclo anual y al rito de paso de difuntos pueden ser entendidas como una *episteme*, la cual mediante técnicas diversas y en su concreción son el fundamento de la *fiesta*. Para cada *momento en ruptura* existe una técnica específica que hace efectivos los símbolos de una mitología fragmentada en la memoria colectiva. Dichas técnicas están igualmente alojadas en la misma memoria y son transmitidas oralmente. Por esto podemos argumentar que la *fiesta* necesita de especialistas que desempeñan papeles específicos para el ceremonial los cuales son reconocidos en esta comunidad con distintos nombres. Es decir, cada especialista ritual corresponde a un cargo dentro de un sistema. El conjunto de cargos está articulado por una gran *episteme* que la tradición antropológica ha denominado *sistema de cargos*. Sugerimos que el Apostolado es un cargo clave para el entendimiento de dicho *sistema* pues en él se decanta, de manera ritual, varios de los ordenamientos de la vida religiosa –y política en el pasado– que configuran las relaciones sociales.

CAPÍTULO II

EL SISTEMA DE CARGOS COMO FUNDAMENTO DE LA FIESTA

EN LA extensa bibliografía sobre los *sistemas de cargos* existen dos paradigmas que, esbozados por Andrés Medina, han dividido la discusión sobre el posible origen de esta forma de organización política y religiosa en los pueblos indígenas mexicanos. Por una parte, el llamado paradigma estructural-funcionalista niega toda relación histórica con los sistemas de gobierno prehispánicos de raíz mesoamericana –en concordancia con la definición de Paul Kirchhoff en su artículo *Mesoamérica* de 1943– y los *sistemas de cargos* contemporáneos. Dicho paradigma sostiene que estos últimos son producto de una historia reciente la cual solamente se puede rastrear posterior al siglo XIX en el México Independiente. Por otra parte, el paradigma que Medina denomina *mesoamericanista* se centra en la idea de que los *sistemas de cargos* son instituciones consolidadas por la aportación de dos raíces, en la mixtura de dos modelos civilizatorios:

[...] el tópico del sistema de cargos, habría de hacerla G. Aguirre Beltrán en el texto *Formas de gobierno indígena* (1991a) que, en mi opinión, funda el paradigma mesoamericanista. Aquí se establecería un vínculo histórico directo entre el municipio implantado por las autoridades españolas en las comunidades indias y el *calpulli-barrio* de las sociedades mesoamericanas. (Medina: 1995, p.8)

El paradigma *mesoamericanista* plantea que el modo de vida campesino durante la Colonia permaneció sin alteraciones sustanciales, lográndose por esto una relativa continuidad en las técnicas agrícolas y la dimensión semiótica de la vida que esta conlleva –cosmovisión–. Se entiende que esta continuidad es un proceso dialéctico, gestado en el *mestizaje* de los siglos XVII y XVIII hispanoamericanos (Echeverría, 2005), que hasta nuestros días es posible constatar en la vida de muchos pueblos indígenas oaxaqueños.

Nosotros coincidimos con el paradigma *mesoamericanista*, ya que mediante esta postura teórica es posible plantear en este estudio de caso que el ordenamiento de la vida política y religiosa de Santa Cruz Xoxocotlán fue logrado a partir de un *sistema de cargos* que nació en la Colonia y el cual pervive en la actualidad –transformando–. Actualmente, dicho *sistema* es el que funciona como sustento material para la concreción de la *fiesta* la cual, como ya se había dicho, sabemos es el fundamento de la socialidad de la comunidad. Pensamos que el *sistema de cargos* está anclado en la reproducción de una institución de origen europeo que lo dota de forma pero con un contenido fundado en la vida corporativa

indígena Estas es, a nuestro juicio, la razón de su particularidad. Además nos sirven para hacer la lectura sobre ciertas cuestiones particulares sobre el Apostolado y su historia.

2.1. EL SISTEMA DE CARGOS DE SANTA CRUZ XOXOCOTLÁN

Del análisis de gran parte de los actos rituales de la Semana Santa de Xoxocotlán, de las Mayordomías, de las fiestas y rituales en general y de la reconstrucción del pasado a través de la memoria colectiva se reveló que el ordenamiento de la vida religiosa, y de la vida política en el pasado, es logrado a partir de un *sistema de cargos* particular.

El *sistema de cargos* de Santa Cruz Xoxocotlán se conforma actualmente por un **Comité de Festejos**, doce **Hermandades**, **Soldados Romanos (Centuriones)**, un **Maestro de los Centuriones**, un **Maestro de Capilla**, el **Apostolado**, un **Maestro del Apostolado**, **Maestros Rezadores**, **Huehuetes** y **Coheteros**, asimismo por cargos femeninos como las **Madrinas**, **Cocineras**, **Chocolateras** y **Espumeras**. Todos los cargos mencionados son aquellos que hemos identificado hasta ahora lo cual no excluye la posibilidad de que existan otros contemporáneos o históricos.

La mayoría de los cargos del *sistema* tienen obligaciones durante un ciclo anual mientras que los menos pueden ser más prolongados o hasta vitalicios. V.g. El Maestro del Apostolado¹ y el Maestro de los Centuriones son cargos que tienen una duración indefinida, mientras que el Maestro de Capilla es un cargo vitalicio. Hemos indagado a profundidad los medios por los cuales se delegan los cargos que se encuentran íntimamente relacionados al Apostolado, sin embargo en algunos casos no es tan claro esto. Los cargos más prolongados, o vitalicios, pueden ser delegados a otras personas por alguna crisis social o ritual. El procedimiento es siempre bajo el consenso de una asamblea encargada para dichos fines y en contextos rituales. Generalmente la asamblea se conforma por personas que cumplen ciertas características como haber servido a la comunidad y la *fiesta* por largos periodos de vida, haber escalado por la jerarquía del *sistema de cargos*, haber desempeñado buenos papeles en cargos anteriores, ser católico y mostrar una moral correcta entre otros. Son personas reconocidas como autoridades, nombrados Maestros, pues son portadoras de

¹ Este cargo fue ostentado por el maestro Braulio Jiménez Esteva durante un periodo de más de cuarenta años. En el apartado 2.1.1. *El Apostolado* se explica más a profundidad dicho cargo.

la *episteme* de la comunidad.² Describiremos a continuación algunas de las características principales de cada uno de los cargos.

El **Comité de Festejos** es el encargado de organizar a los miembros de la comunidad que van a participar durante el ciclo anual festivo. Al mismo tiempo articula a las Hermandades con el párroco en turno y con otros cargos. Durante el año custodia los bienes de la iglesia que son propiedad comunal como los retablos, las imágenes, piezas en oro, plata y otros materiales que sirven para el culto en general, entre otros. El Comité de Festejos es el responsable de recaudar fondos, a través de donaciones que hace el pueblo, para varias de las festividades como por ejemplo las fiestas de la Virgen del Rosario, San Pedro Mártir de Verona³, San Lucas y, principalmente, para la Semana Santa. Es un cargo reciente en contraste con la antigüedad de la gran mayoría de los demás cargos. Su creación es producto de una crisis social que nos habla de las formas de reconfiguración de la vida religiosa. Esto nos muestra lo vigente e importante que es el *sistema de cargos* pues dichas reconfiguraciones responden a la única finalidad de hacer posible por todos los medios la *fiesta*.⁴

Las doce **Hermandades** son las encargadas de organizar y solventar económicamente muchas de la fiestas en Xoxocotlán, cada una lleva por nombre algún Santo o Virgen y son:

- Hermandad del Santo Entierro
- Hermandad del Triunfo de la Santa Cruz
- Hermandad del Sagrado Corazón de Jesús

² «Casi todos los sistemas de cargos religiosos conocidos requieren del individuo una serie de características: en la mayor parte de los casos conocidos, ser católico y practicante, poseer solvencia económica y disposición; generalmente, ser casado y buen esposo (y padre, se es el caso), solicitar el cargo y refrendarlo, poseer ciertos valores y virtudes, entre otras. Es frecuente que ahí donde existe el sistema de cargos, el servicio –conforme con las normas comunitarias– permite el ascenso en la escala de reconocimientos, hasta la consideración de “mayor”, “principal” o “anciano” [“maestro” en Xoxocotlán], por citar sólo tres denominaciones.» (Topete: 2010, p. 296)

³ Este santo es considerado un protomártir de la orden dominica. Ésta, también conocida como orden de predicadores, fue la que tuvo mayor importancia en todo el estado de Oaxaca durante la Colonia.

⁴ La política de inclusión de los pueblos indígenas a la vida económica capitalista del estado mexicano posrevolucionario tiene como consecuencia en Xoxocotlán la desarticulación de las antiguas Mayordomías y la aparición de las actuales Hermandades. Por esta misma razón, y agregando algunas otras crisis, aparece el Comité de Festejos. Este fenómeno sirve como ejemplo de las varias reconfiguraciones dentro de la vida religiosa las cuales son analizadas en los apartados 2.2. *Revisitando el sistema* y 5.3. *El Apostolado: memoria política/religiosa de la sociedad*.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

- Hermandad de Santa Elena de la Cruz
- Hermandad de la Virgen de Guadalupe
- Hermandad de la Virgen del Carmen
- Hermandad de la Virgen de la Soledad
- Hermandad de la Virgen de la Inmaculada Concepción
- Hermandad del Santísimo Sacramento
- Hermandad de Jesús Nazareno
- Hermandad de San Judas Tadeo
- Hermandad de Santa Teresita

Muchas de las *imágenes* tienen una fiesta particular que se conoce como Mayordomía y algunas otras participan en varios momentos rituales durante el ciclo anual. V.g. La Hermandad de la Virgen de la Inmaculada Concepción tiene a su cargo la fiesta de cuatro *imágenes* distintas: la Virgen del Tránsito, la Asunción de María, Nuestra Señora de Minas y la Inmaculada Concepción. En estas festividades la misma estatua (imagen) o sale en procesión, o es expuesta en el templo, o se le realiza una misa, o se realiza un ritual específico. Todo lo anterior reactualiza, por medios distintos, los diferentes momentos de la mitología relacionados a la *imagen* en cuestión. Dependiendo de la *imagen* mítica que se esté emulando la estatua en los diferentes momentos rituales puede ser ataviada de distinta manera.

Las Hermandades funcionan como asociaciones, cubren parte del costo de muchos de los gastos generados por las festividades de dichas *imágenes* por medio de cooperaciones realizadas por sus miembros. La Hermandad del Santo Entierro tiene una mesa directiva conformada por un Presidente, un Tesorero, un Secretario y Vocales. Ellos son los encargados de la organización festiva, administración de las cooperaciones, control de la relación de socios y otras funciones como el pago de misas, cuidado de la imagen durante el año, restauraciones, ofrendas entre otras. Son en suma los encargados para el cumplimiento de toda la ritualidad que le atañe a la imagen, su cuidado y la administración de los recursos. Las festividades a cargo de esta Hermandad en específico son 4º Viernes de Cuaresma, Semana Santa (Lavatorio, Crucifixión, Descendimiento, Procesión de Pasiones, Procesión de Sábado de Gloria) y la Mayordomía del 29 de septiembre. Los gastos de esta

última corren por cuenta de un Mayordomo que se propone de forma voluntaria. El día de la fiesta, y en otros momentos relacionados a ésta, el Presidente de la Hermandad participa de forma ritual.

El **Cuadro de los Soldados Romanos** o **Centuriones** es un cargo que tiene ciertas homologías con el Apostolado ya que sirve para iniciar la escala jerárquica de la vida religiosa en la comunidad. Está conformado por una selección de 33 jóvenes –en concordancia con el número mítico de la edad de Cristo al momento de su muerte– quienes performan a los mismos personajes bíblicos durante la Semana Santa. Tienen la obligación de custodiar las imágenes en el templo y durante las procesiones en dicho tiempo. Al igual que los Apóstoles se ordenan internamente de forma jerárquica y cumplen una «penitencia» ritual que puede ser castigada con «azotes», propinados por un fuste con dos bolas de cera, por su incumplimiento. Existen tres jerarquías internas en el Cuadro de los Soldados: Centurión, dos Decuriones y treinta Soldados.

El **Maestro de los Centuriones**⁵ es el encargado de enseñar las técnicas rituales al Cuadro de los Soldados Romanos durante la Cuaresma, tiempo de preparación para la Semana Mayor.

El **Apostolado**, el **Maestro del Apostolado** y el **Maestro de Capilla** serán explicados en la siguiente sección ya que están íntimamente relacionados y por que el centro de esta investigación es el primero. Esto permitirá entender de manera más eficaz su interacción.

Los **Maestros Rezadores** son personas que saben hacer los Rosarios, los Viacrucis y otros tipos de rezos que se realizan frente a las *imágenes* durante la mayoría de los rituales. Hay que destacar que en todos los momentos donde el Apostolado participa entonando alabanzas debe de haber un Maestro Rezador que acompañe a dicha práctica vocal. Inclusive una persona del Apostolado puede, simultáneamente, cumplir el papel de Rezador durante algún momento ritual.

⁵ Este cargo lo ha ostentado durante varias décadas el maestro Andrés Anastasio Juárez Esteva quien ha hecho modificaciones en la indumentaria y otras técnicas rituales de los Soldados a lo largo de los años.

El **Huehuate**⁶ es la figura encargada de llevar a cabo el rito de paso de casamiento, este es un ritual complejo que para fines de este trabajo no abordaremos. Sin embargo es importante mencionarlo pues hace parte del *sistema de cargos* y, al igual que otros, genera prestigio para escalar jerárquicamente en la vida religiosa.

Los **Coheteros** son los responsables de quemar los cuetes y otros fuegos pirotécnicos para anunciar al pueblo el tiempo de la *fiesta*.

La mayoría de los cargos femeninos están restringidos al ámbito de las comidas rituales las cuales se ofrecen en un sin número de ocasiones a lo largo de las fiestas. Las **Cocineras, Chocolateras y Espumeras** son las encargadas de calcular y hacer la comida, el chocolate de agua y la bebida llamada espuma respectivamente. Las **Madrinas** son cargos que tienen funciones distintas en las siguientes fiestas. El Día de la Samaritana son las encargadas de montar los puestos de aguas frescas que se reparte a la población reactualizando al mismo personaje mítico que brinda agua a Cristo en el pozo; en la Mayordomía del Niño Dios una mujer es quien “tiene que gastar” para dicha fiesta, y; también cumplen funciones varias en los ritos de paso de los Sacramentos católicos: Bautismo, Comunión, Confirmación y Casamiento.

Todos los cargos descritos hasta aquí están relacionados entre sí en distintos niveles y formas. Cada uno tiene una función específica dentro de la *fiesta*, por tanto son las figuras –y finalmente individuos– que conocen una técnica ancestral que permite la efectividad de los símbolos y la reproducción de una socialidad concreta. Son los medios por los cuales se porta y transmite la *episteme* de la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán. A manera de relato daremos algunos ejemplos de cómo se relacionan algunos cargos entre sí:

El Jueves Santo es uno de los tres días claves para entender el *sistema de cargos*. Durante esta festividad, alrededor de las cuatro o cinco de la mañana, los Apóstoles tienen que subir al campanario de la iglesia para dar los toques que anuncian el Oficio de

⁶ También conocido como «Pihuate» y/o «Pigüete» en otras comunidades oaxaqueñas. Esta variante – lingüística en este caso– así como otros ejemplos nos hace pensar en un sistema de transformaciones que puede estar operando en el estado de Oaxaca y, probablemente, en otras áreas culturales de México. V.g. Las diferentes resemantizaciones de la figura del Maestro de Capilla a nivel Oaxaca.

Tinieblas⁷. Dicho oficio es organizado por el Comité de Festejos el cual tiene la obligación de realizar los preparativos. V.g. Poner mantas de color morado en el altar principal y frente a las imágenes para esconderlas, organizar a la gente que va a participar con las lecturas, apagando las velas del tenebrario⁸ y tocando las matracas, entre otras funciones de logística. Ya que el pueblo se congregó en la iglesia para celebrar este ritual, posterior al toque de campanas, de comienzo. Existe una estructura básica de los textos leídos para este acto: una lectura, seguida de una reflexión y de un salmo entonado. Estas tres acciones son precedidas por la de apagar una de las velas del tenebrario al tiempo que es acompañado por un toque de matraca. Todas estas acciones son repetidas catorce veces. Después de que se apaga la vela número catorce, la última que se encuentra en la punta de la estructura triangular es retirada y escondida. Al mismo tiempo se apagan todas las luces y velas del templo para quedar en completa oscuridad. En ese mismo momento el Cuadro de los Soldados Romanos, ubicados en el coro, realiza ruidos estruendosos gritando, golpeando láminas, metales y palos. Simultáneamente sale desde la Sacristía la imagen de Jesús Nazareno, en la advocación del Divino Preso, y se coloca justo en medio de la nave del templo. Colocada la imagen en el piso el Apostolado se hinca y entona la alabanza «Jesús amoroso» frente a ésta. El ritual termina con la exposición de la imagen en medio del templo y el pueblo pasa a besarla. Para que estas últimas acciones se puedan realizar el Comité de Festejos tiene que organizarse con la Hermandad de Jesús Nazareno y pedir permiso para el correcto uso de la imagen.

Este relato permite ver cómo el Comité de Festejos, la Hermandad de Jesús Nazareno, el Cuadro de los Soldados Romanos y el Apostolado tienen asignados papeles específicos en el ritual. Y también cómo se organizan entre ellos para la concreción de este momento festivo. Expondremos otros ejemplos similares:

⁷ La realización de este Oficio Divino es una de las varias prácticas que, por su forma escenificada llena de adorno en todos los sentidos de la ritualidad, nos habla de la continuidad histórica entre una época Colonial y su actualidad. La forma que ha adquirido a través de los años es la particularidad que nos permite leer cómo el sujeto comunal, a partir de su autodeterminación, no permite la concreción de la modernidad capitalista. Es lo que Bolívar Echeverría llama, a través de lo que la teoría crítica ha leído en el arte barroco, «una puesta en escena absoluta, barroca: la performance sin fin del mestizaje.» (2008, p. 33)

⁸ Este es una estructura en forma triangular que tiene en dos de sus lados catorce velas y una más en la punta superior.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

En todas las procesiones en donde se hace un Rosario o un Viacrucis es necesario la figura del Maestro Rezador. V.g. Para la procesión de Pasiones en Viernes Santo la Hermandad del Santo Entierro tiene la obligación de conseguir un Maestro Rezador que acompañe a la imagen. Al mismo tiempo los Centuriones la custodian y los Apóstoles, al frente de la procesión, cargan los objetos sagrados de la pasión.

Durante el Viacrucis de 1º Viernes de Cuaresma la Hermandad de Jesús Nazareno es la encargada de conseguir al Maestro Rezador, pues es el día de la fiesta grande de la imagen a su cargo. Un día antes el Presidente de dicha hermandad tiene que ofrecer una cena durante las vísperas a todos los socios y personas que participen en esta festividad. Igualmente tiene que ofrecer el almuerzo y la comida el día del Viacrucis. En dichas comidas rituales las Cocineras y las Chocolateras son las encargadas de los alimentos.

Para anunciar toda las fiestas, como ya se había mencionado, los Coheteros son los encargados de lanzar los cuetes desde el atrio de la iglesia. El servicio debe de ser contratado por el Comité de Festejos o por las Hermandades dependiendo de la festividad que tengan a su cargo.

Expuesto todo esto, podemos afirmar que el *sistema de cargos* es la forma por la cual se organizan las diferentes funciones rituales dentro del ciclo anual festivo. Por tanto, el *sistema* puede ser entendido como el sustento material por el cual se concreta la *fiesta*. Esta última es en donde se configuran las relaciones sociales. Así, tanto el *sistema de cargos* como la *fiesta* se encuentran anclados en un concepto corporativo de organización social característico de muchos pueblos indígenas oaxaqueños. Este *sistema*, que codifica la ritualidad y organiza la vida religiosa, evidencia una *episteme* que a lo largo de su historia ha permitido la reproducción de la socialidad concreta de la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán.

La siguiente sección explica y analiza el funcionamiento de un cargo complejo en donde, a nuestro juicio, se encuentra la clave para entender las jerarquías religiosas y el ordenamiento político en el pasado de la comunidad: el Apostolado.

2.1.1. EL APOSTOLADO

Lo primero que apuntaremos sobre el Apostolado es que, dentro de esta sociedad, es un cargo reconocido por un rasgo diacrítico: el canto⁹. Es decir, la especialización técnica del Apostolado está relacionada al manejo de un código musical particular, a pesar de compartir otras técnicas rituales con muchos otros cargos. Por esto el Apostolado es un cargo eminentemente musical en el sentido más amplio del término. Como ya se había mencionado en el capítulo anterior, el Apostolado tiene la obligación de participar en varios momentos del ciclo anual y en el rito de difuntos. En su interior se ordena de forma jerárquica, principalmente por la competencia de sus miembros en el canto y, secundariamente, en otras técnicas rituales.

El Apostolado es un cargo complejo ya que se ordena de diversas formas para el cumplimiento de todos los momentos rituales en donde participa. Está compuesto por una serie de actores sociales que en su conjunto tienen obligaciones específicas. Se conforma por el **Cuadro anual de Apóstoles**¹⁰ y los **Señores**. El Cuadro anual de Apóstoles es el conjunto de los cargos internos que tienen vigencia durante un ciclo anual. Dichos cargos son la encarnación –ritual– de los doce apóstoles de Cristo, de los doce Mayordomos (*sistema de cargos político-religiosos* antiguo) y de algunos cargos del cabildo municipal colonial. Los Señores son aquellos que conforman también al Apostolado pero no tienen compromisos obligatorios –o explícitos– con éste. Sin embargo, son cargos implícitos al haber participado en algún Cuadro de Apóstoles. Este último es abordado más a profundidad en el siguiente apartado, así como el papel de los Señores es analizado en la sección que lleva el mismo nombre. Asimismo, la descripción de la Semana Santa es hecha en el apartado 2.1.3. de este capítulo, toda ésta está realizada desde la óptica del Apostolado, es decir haciendo énfasis en las técnicas rituales y vocales de dicho cargo, mostrando su papel dentro de la Semana Santa y explicitando los vínculos con los demás cargos y el *sistema*. Adelantaremos la caracterización del Maestro de los Apóstoles y del

⁹ Existen otras prácticas musicales y sonoras que dialogan con las del Apostolado las cuales, si se analizan, permiten entender a ésta última. Sin embargo, es importante dejar claro que el estilo de canto del Apostolado le es exclusivo dentro de todo el *sistema de cargos*.

¹⁰ También conocido como: Cuadro de Apóstoles, Cuadro ó Apóstoles.

Maestro de Capilla a expensas de que éstas se complementen con otros datos a lo largo de este capítulo.

El **Maestro de los Apóstoles** es el responsable de enseñar el canto y otras técnicas rituales al Cuadro de Apóstoles. Este adiestramiento y entrenamiento tiene lugar en los «ensayos» durante la época de Cuaresma. Está también obligado a acompañarlos durante dicho tiempo, la Semana Santa y el Tránsito de la Virgen María es decir en todos los actos rituales que son obligatorios para el Cuadro. Las funciones de este cargo, ya descritas, son complementadas a lo largo de todo este capítulo.

El **Maestro de Capilla** es un cargo muy cercano al Apostolado ya que está obligado a organizarlo para las celebraciones de Fieles Difuntos y los Rosarios de Aurora. En dichas festividades, en Cuaresma, Semana Santa y el día del Tránsito de María tiene que organizar a los Rezadores que van a participar, e inclusive la obligación de suplirlos en caso de ausencia o falta¹¹. Igualmente sus funciones serán complementadas a lo largo de todo este capítulo.

2.1.2. EL CICLO DEL APÓSTOL

El Apostolado es uno de los cargos de iniciación dentro del *sistema*. A través de él, pero no exclusivamente, se da el primer paso en la larga escala de las jerarquías religiosas las cuales otorgan prestigio social. El Apóstol, generalmente, tiene su primer acercamiento a dicho cargo durante la Cuaresma. Recordemos que posterior al 1º Viacrucis de este tiempo –el día dedicado a la *imagen* de Jesús Nazareno– comienzan los «ensayos» de la técnica vocal y ritual. En estos se enseñan los «tonos»¹² que corresponden a cada una de las alabanzas que se cantarán en la Semana Santa.¹³ Este es el momento idóneo para aquellos jóvenes que, a sabiendas de los «ensayos» por el rumor social, estén interesados en participar como Apóstoles. Otros momentos que sirven de iniciación, práctica y aprendizaje de las técnicas

¹¹ Existe una controversia entre las funciones del Maestro de los Apóstoles y el Maestro de Capilla, pues parece ser que no está muy claramente definido quién es el encargado de enseñar al Apostolado. En el apartado 2.2. *Revisitando el sistema* se arrojan las hipótesis que pudieran resolver esa indefinición actual.

¹² Línea melódica específica para cada verso de las alabanzas

¹³ La enseñanza del canto es igualmente de forma oral, sin embargo existe un cuadernillo con las líricas (conocido como «el libro de los Apóstoles»), en donde hemos presenciado que existe una práctica de notación musical centrada en los adornos («vueltas» y «quiebres») del canto. Ver las secciones 3.7. *Adornos* y 4.1.3. *Vueltas y quiebres* en los siguientes dos capítulos, respectivamente.

musicales son los Alabados y Levantadas de Cruz. Pero sin duda, aquellos que empezaron por estas vías llegan a ser parte del Apostolado cumpliendo con los «ensayos» y, posteriormente, participando en alguna Semana Santa.

Los «ensayos» son realizados a lo largo de la Cuaresma y hasta el Viernes de Dolores. Son el tiempo de preparación –que reiteran la preparación mítica de Cristo durante los cuarenta días en el desierto– para el Cuadro de Apóstoles, pero también para los Soldados Romanos y otros cargos. Durante dicha preparación suceden dos actos rituales muy importantes para el Apostolado: el Encuadramiento y el Juramento.

El Encuadramiento es el ritual por el cual se designa al Cuadro anual de Apóstoles. Este tiene lugar, por lo general, el miércoles anterior al 4º Viernes de Cuaresma –Día de la Samaritana y dedicado a la *imagen* del Santo Entierro–. Es en donde se “pelea el cargo por voces”, es decir, se compite por un cargo interno a partir de la habilidad del canto. Se debe de realizar en el templo, frente a la imagen de Cristo crucificado, y en presencia de los Señores y Maestros que portan la *episteme* sobre la ritualidad y el canto. Las voces se ponen a prueba entonando alguna de las alabanzas que designan los Maestros de más alta jerarquía. Es muy común que «encuadren» con la «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y de María» conocida como «Cantemos». A nuestro juicio es una de las más difíciles de todo el repertorio en términos de su línea melódica. Con esto se somete a prueba el conocimiento de los «tonos» y así se emite un juicio sobre ellos. Aunque es importante mencionar que también influye en la selección de las «voces» el conocer otras técnicas rituales como rezar, “tener el don de la palabra” o conocer el funcionamiento de los actos rituales de la Semana Santa. Otros factores que también influyen son el haber desempeñado el cargo de Apóstol, Maestro Rezador u otros anteriormente. El Encuadramiento tiene por resultado el siguiente ordenamiento jerárquico al interior del Apostolado:

CARGO	APÓSTOL	PASIÓN
Gobernador	San Pedro	Título
Alcalde	San Andrés	Corona de espinas
Regidor 1°	Santiago Mayor	La Verónica
Regidor 2°	San Juan	Las gotas
Regidor 3°	San Felipe	Clavos
Regidor 4°	San Bartolomé	Martillos
Fiscal 1°	San Mateo	1ra Escalera
Fiscal 2°	Santo Tomás	2da Escalera
Mayor 1°	Santiago el menor	La Cruz
Mayor 2°	San Judas Tadeo	El Rostro
Mayor 3°	San Simón	Santo Entierro
Mayor 4°	San Matías	El gallo

Figura 2.1

Tabla de Cargos, Apóstoles y Pasiones.

Tomado de *Libro de los Apóstoles*, Comité de Festejos Religiosos 2000/2003, p. III.

Cada uno de los cargo tiene una obligación específica dentro de la Semana Santa y dentro del canto. Estas técnicas rituales y musicales serán abordadas en las sección Semana Santa y, particularmente, en el capítulo IV. Así cada joven performa uno de los personajes de los doce Apóstoles de Cristo y, al mismo tiempo, un cargo que existía dentro del cabildo colonial y dentro de las antiguas Mayordomías.¹⁴ Las Pasiones son objetos rituales que emulan objetos míticos de la pasión de Cristo, cada una de ellas son cargadas por un Apóstol durante la procesión de Pasiones en Viernes Santo.

El Juramento es la ceremonia que compromete a los Apóstoles a un comportamiento ritual ante Dios y ante la sociedad, y también a performar a los personajes referidos hasta el Día del Tránsito de María. Tiene lugar, por lo general, el jueves anterior al 4° Viernes de Cuaresma siempre posterior al Encuadramiento. El Juramento se hace frente al Santísimo al cual se jura obediencia, de ahí su nombre, y donde se “aceptan las

¹⁴ Ver apartado 2.2. *Revisitando el sistema.*

disciplinas”. Este es el pacto de no violar un código de reglas que de lo contrario los expone a ser castigados con «azotes». La acción de castigos es igualmente leída como una *episteme*, que desde el fueite, hecho de seda y dos bolas de cera conocido como «disciplinas» o «cerillas», hasta la forma de golpear evidencia una técnica para el rito construida a lo largo de los años.¹⁵ La violación del código de reglas es conocida como «falta». Dependiendo de la gravedad de la falta pueden ser castigados con uno o varios «azotes» en la cabeza –«falta» o «falta menor o leve»–, o en la parte del glúteo –«falta grave»–, siendo éste último el castigo más fuerte. El Juramento los compromete a estar bajo las «disciplinas» desde el momento en que dicho ritual sucede y hasta el fin de la Semana Santa. También los obliga a participar en la velada de la Virgen (13 de agosto) como Cuadro, momento en donde termina el ciclo del Apóstol –a excepción del cargo de Gobernador que termina hasta la designación de su sucesor en el siguiente Encuadramiento–. Quizá el lector se habrá dado cuenta ya que el Cuadro de Apóstoles está conformado por personas jóvenes. Esto responde a una prohibición que existe para participar como Apóstol dentro de la Semana Santa: ninguna persona casada –o viviendo en unión libre, algo por demás mal visto dentro de la comunidad–, o con hijos, puede ser parte de un Cuadro de Apóstoles.

La comunidad de Xoxocotlán reconoce al Apostolado por ciertas obligaciones que tiene éste con aquella. El Apostolado al ser un cargo complejo, que participa en muchos rituales y que tiene la obligación de prestar los servicios de Alabados y Levantadas de Cruz, se tiene que “distribuir” las responsabilidades. Dicho lo anterior se entiende el porqué existen obligaciones que le atañen al Cuadro de Apóstoles y otras al Apostolado como cargo. Las obligatorias para el Cuadro anual son las siguientes:

Día de la Samaritana. El Cuadro tiene la obligación de repartir agua bendita a la población durante la repartición de aguas frescas. Estos actos reactualizan el momento mítico de la mujer de Samaria que le brinda agua de un pozo a Jesucristo.

¹⁵ Existen dos conceptos locales sobre el comportamiento ritual: «disciplina material» y «disciplina moral» que refieren a, el consentimiento por parte del Apóstol a ser castigado por violar el código de reglas y, al conjunto de reglas que conforman al código de comportamiento, respectivamente.

5° Viacrucis de Cuaresma. Durante éste el Apostolado tiene que entonar en cada una de las estaciones del Viacrucis una cuarteta de la alabanza «Jesús amoroso». Y durante el Ofrecimiento y para entrar al templo entonar otras alabanzas.

Viernes de Dolores. Este día es ambiguo pues existen opiniones encontradas por parte de los Maestros y Señores sobre si es obligatoria o no. En ésta el Cuadro de Apóstoles, y otros Señores, visitan desde temprano una serie de altares dedicados a la *imagen* de la Virgen de los Dolores. Éstos son colocados en todo el pueblo y el Apostolado tiene la obligación de ir a entonar y rezar a todas las casas a donde fueron invitados. Por la tarde existe una procesión de la misma imagen la cual sí es obligatoria para el Cuadro, y en donde tienen igualmente que entonar. Después de esta procesión parece ser que ya es obligatorio asistir a los altares restantes. Es un día muy pesado ya que pasan desde la mañana hasta la madrugada entonando y largos ratos hincados. Terminan alrededor de las seis o siete de la mañana del siguiente día.

Semana Santa. Durante toda esta semana tienen que ayudar a los preparativos, participar y entonar en muchos actos rituales. La siguiente sección está dedicada completamente a esta semana por su importancia dentro de la comunidad.

Día del Tránsito de la Virgen María. En este día los Apóstoles se reúnen emulando el reencuentro mítico entre los doce personajes bíblicos. Se realiza una velación de la imagen de la Virgen María en la cual tienen la obligación de rezar y entonar alabanzas.

Como ya se mencionó, existen otros compromisos obligatorios para el Apostolado los cuales serán explicados en la sección de *Los Señores* pues son ellos los que cumplen con aquellos. Para concluir apuntaremos que los Alabados y las Levantadas de Cruz son obligatorias para el Cuadro de Apóstoles durante el periodo que va desde el Juramento hasta el final de la Semana Santa. Posterior a este periodo los miembros de la comunidad se dirigen al Gobernador actual, pues él es el obligado de convocar a los Señores para el cumplimiento de estos dos servicios.

2.1.3. SEMANA SANTA

Esta descripción está limitada a los aspectos que para esta investigación son relevantes ya que, como todo ritual, agotar su complejidad y posibilidades interpretativas es una tarea infinita. Dicho esto se describirán de manera general todos los actos de la Semana Mayor, siendo más abundante en donde el Apostolado participa ritualmente.

Como ya se había dicho, la Semana Santa comienza, según la liturgia canónica, desde el Domingo de Ramos y termina el Domingo de Resurrección. Sus preparativos rituales inician desde la Cuaresma.

Posterior a los rituales de Viernes de Dolores –visita a los altares–, en la madrugada del sábado, el Cuadro de Apóstoles se tienen que reunir en el atrio de la iglesia para “rendir cuentas” y «disciplinar». Es decir, aquellos que cometieron «faltas graves» serán «azotados» en ese momento una o varias veces con las «cerillas» en la parte del glúteo. Logrando con esto la pureza ritual –característica intrínseca del Apóstol– para el comienzo de la Semana Mayor. Son consideradas «faltas graves» acciones como tomar alcohol, ver a las novias, hablar en público con mujeres –solamente está permitido hablar con la madre y las hermanas– y asistir a fiestas. También son graves aquellas relacionadas a los objetos sagrados y acciones rituales como romper una vela, no portar el «luto»¹⁶ en público desde el momento conocido como Pésame de la Virgen y hasta la Apertura de la Gloria, no asistir a algún acto obligatorio, tirar una Pasión durante la procesión de Viernes Santo, o volverse a hincar después de haber «quebrado»¹⁷ por mencionar las principales. Son en suma «faltas» que atañen a las técnicas rituales y a la conducta que se comprometen llevar.¹⁸

Unas horas después, ya siendo Sábado de Ramos, el Cuadro de los Apóstoles comienza una de sus penitencias más fuertes. Desde ese momento tienen que permanecer descalzos hasta la mañana del Domingo de Resurrección. Durante la mañana del sábado

¹⁶ Prenda ritual de color negro utilizada por la muerte de Cristo.

¹⁷ Término que se utiliza para designar a la acción de sentarse en el piso por cansancio o dolor, ya que hay actos en donde se hincan hasta por tres horas seguidas. Sirve también para designar un tipo de fallo en el canto, ver CAPÍTULO IV: APOSTOLADO, TEORÍA Y ESTÉTICA SOCIAL.

¹⁸ El tema de los procedimientos, por encima de los contenidos, es discutido por Maurice Bloch (1989) apuntando que en el aspecto performativo el proceder de las acciones tanto en forma como en orden nos revelan el contenido simbólico del ritual y su eficacia misma. En este sentido el castigo es una forma de corrección para lograr la efectividad del rito.

preparan una palma que, al siguiente día, servirá para elaborar el ramo que se hace con hojas de romero, álamo y nogal en casa de uno de los más importantes Maestros que tuvo el Apostolado: Braulio Jiménez Esteva. Él fue quien ostentó dicho cargo durante un periodo de más de cuarenta años hasta su fallecimiento en enero del 2014. Este dato es importante para comprender la disputa por las obligaciones que le atañen al Maestro del Apostolado y/o al Maestro de Capilla.

Domingo de Ramos y San Ramos

Los actos de Semana Santa comienzan el Domingo de Ramos y la primera acción para los Apóstoles es su atavío. Dentro del ciclo del Apóstol es el primer momento en donde aparecen vestidos con los colores que identifican a su personaje. La vestimenta consiste en una túnica, manto y cíngulo los cuales representan a Cristo resucitado, al poder o Rey y al símbolo de la fortaleza¹⁹, respectivamente. La ceremonia comienza con la bendición de las palmas y ramos, y con el sermón por parte del sacerdote en la Ex-Garita. Posterior a esto sale en procesión la imagen de San Ramos hacia el templo acompañada de la banda, un toque de tambor, las dos hileras de Apóstoles y la custodia de los Centuriones. El padre y la estudiantina van hacia el fondo de la procesión²⁰. Este día se performa la entrada mítica de Cristo a Jerusalén montado en un burro. A la llegada al primer cuadro del pueblo la procesión rodea el parque central para entrar por la puerta principal al atrio de la iglesia. Éste fue adornado por la mañana con hojas de dátil, llamadas palmas, y flores de buganvilia. Dentro del atrio se realiza una misa y posterior a esta los Apóstoles entran al templo junto con los Centuriones quienes custodian a la imagen. Hincados frente a ésta el Apostolado entona el «Himno sacro para anunciar la Santa Misión» también conocida como «Misión».

¹⁹ Comité de Festejos Religiosos de Santa Cruz Xoxocotlán, Centro, Oaxaca (2000/20003) *Libro de los Apóstoles*, p. v.

²⁰ La complejidad en términos de lo sonoro es muy interesante en esta procesión como sucede en muchas otras. Hasta el frente va una banda tocando la pieza conocida como «¡Que viva mi Cristo!», e inmediatamente viene el toque de tambor del conjunto de chirimía. Seguido de esto existe un altavoz que va transmitiendo al padre, quien va cantando las piezas que toca la estudiantina. Entre la banda y el altavoz va la imagen custodiada por los Centuriones, y frente a ésta las dos hileras de Apóstoles. Esta división ordena a todas las procesiones, de esta manera todo el pueblo está dividido siempre en dos contingentes que van a los costados de la imagen. Durante toda la procesión se van echando cuetes dese el atrio de la iglesia los cuales contribuyen a la escena. Finalmente, viene la estudiantina tocando varias piezas relacionadas a la *imagen* de Cristo Rey, es decir piezas que corresponderían a la taxonomía de gloriosas (ver sección 4.1.6 para las taxonomías). Existe una grabación de campo de este fenómeno levantada por el Equipo de registro de campo.

Lunes Santo y el Señor del Rescate

El Lunes Santo es la procesión del Señor del Rescate en donde se hace un Viacrucis que, como casi todas las procesiones, da la vuelta alrededor de la plaza central en donde se colocan las catorce estaciones que conforman al acto. Seguido del Viacrucis se realiza un Rosario que da la vuelta dentro del atrio de la iglesia. La estatua que sale en procesión es la de Jesús Nazareno bajo la advocación de la *imagen* del Señor del Rescate. Se coloca en diferente posición –pues es una imagen articulada²¹, es decir, las extremidades y cabeza son movibles–, es vestida con una túnica roja, y va montada en unas andas con un marco adornado de palmas, rosas rojas y otras flores. En los trayectos entre las estaciones del Viacrucis va tocando la banda, el tambor del conjunto de chirimía y las señoras del Coro Paulo VI cantan alabanzas. La banda interpreta, a lo largo de los dos actos, tres piezas diferentes²². El Apostolado tiene la obligación de participar en este Viacrucis performingo a los doce discípulos de Cristo y, después del Rosario, entonando durante el Ofrecimiento. Esta sección del ritual se realiza en el atrio de la iglesia justo al lado de una cruz de piedra que existe frente a la entrada principal. Los doce se hincan frente a la imagen haciendo dos hileras de seis para entonar. Posterior a la alabanza entonada en el Ofrecimiento entran al templo cantando otra para terminar el acto. Todas las imágenes son siempre expuestas en la nave de la iglesia después de una procesión para que la población pase a besarlas.

Martes, Miércoles Santos y la petición del Señor de la Humildad

Durante Martes y Miércoles Santos se siguen realizando preparativos como el montaje del Monumento. Este es el altar en donde se va a colocar la hostia que se consagra en la misa de Jueves Santo y en donde se realiza la Adoración del Santísimo Sacramento. La limpieza del atrio es responsabilidad del Cuadro de Apóstoles durante toda la Semana Santa y lo realizan todas las mañanas. Durante dichos días se hace la petición del Señor de la Humildad o Señor de las Cañitas a una familia propietaria de la imagen. El Apostolado se traslada a la casa, y para la petición se rezan algunas fórmulas rituales y se entona la

²¹ Este tipo de estatuas eran muy abundantes y valoradas en el barroco Novohispano. Sabemos que a partir del Concilio de Trento se generó un modelo de imagen articulada de Cristo que Ruth Fernández González llama del Descendimiento (2012). En Xoxocotlán existen varias imágenes articuladas y hay una variante de dicho Cristo: el Santo Entierro.

²² Tenemos grabadas en audio, por el Equipo de registro de campo, estas tres piezas.

alabanza «Jesús amoroso». Después existe un intercambio de palabras en donde se expresa la necesidad de llevar la imagen al templo, los cuidados que va a tener y se pacta el día en que se va a devolver. La familia expresa su acuerdo y acepta prestar a la imagen. Ésta es montada en unas andas, asegurada con un mecate y trasladada de la casa al templo con rezos²³. Ya en la iglesia, se coloca en un altar que fue preparado con anterioridad y se termina con otra fórmula ritual.

Jueves Santo

El Oficio de Tinieblas

Jueves Santo es uno de los días más importantes para la comunidad de Xoxocotlán. En la mañana, alrededor de las cinco, se realiza el Oficio de Tinieblas descrito anteriormente en la sección 2.1. *El sistema de Santa Cruz Xoxocotlán*.

El Lavatorio del Santo Entierro

El siguiente acto es el Lavatorio del Santo Entierro el cual se realiza dentro de la iglesia y es coordinado por la Hermandad a cargo de dicha imagen. Primeramente el presidente de la Hermandad pide permiso a la imagen para ser llevada a la mesa en donde se realizará el lavatorio, ésta es acompañada por los Apóstoles mientras se van rezando las fórmulas rituales que se usan para el traslado de las imágenes. El padre pronuncia su sermón y lee el evangelio, al final de sus palabras la banda comienza a interpretar piezas para acompañar el lavatorio. Éste es un lavado ritual que se hace con algodones e hisopos, húmedos de una esencia, con el cual se limpia la imagen. Después de este acto la imagen es vestida para que el pueblo pase a tocarla y besarla y, finalmente, se regresa a su nicho.

El Cenáculo o la Última Cena

La escenificación del Cenáculo de los Apóstoles se realiza en el atrio de la iglesia, es el acto que sigue del Lavatorio del Santo Entierro²⁴. Éste está organizado por la Hermandad

²³ Durante todos los traslados las imágenes tienen que ir siendo custodiadas por rezos, a partir de fórmulas rituales.

²⁴ El orden de actos y horarios fueron movidos de lugar en los dos años que asistimos. Sin embargo, comparando datos y a través de entrevistas se propone una secuencia que es la que sigue la narrativa en orden de aparición.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

del Sagrado Corazón de Jesús, en donde participa el padre dando su sermón, y el Apostolado emulando la Última Cena. Ésta es acompañada de la banda mientras los doce discípulos comen un pedazo de pan y beben una copa de vino. Los gestos rituales que hacen en este acto, al momento de ingerir los alimentos, conservan cierta similitud a los de las cenas rituales que existen durante todo el ciclo anual. Hay que decir que en este acto los gestos son más teatralizados y por ende más exagerados. La forma de pasarse los platos conllevan una técnica ritual que consiste en tener siempre los dedos de las manos extendidas. Los platos se pasan desde el centro de la mesa hacia los costados y por cargos jerárquicos. Las copas se pasan de forma similar con los dedos extendidos y de igual manera por cargos. Se come el pan tomándolo con tres dedos, mientras con la otra mano esconden lo que están haciendo con la primera, lo llevan a la boca igualmente tapándola y, por último, se sacuden las migajas de las manos de forma discreta. Las copas son tomadas metiendo los dedos de la mano derecha en el fuste y sosteniendo la base con la mano izquierda extendida. Hacen una reverencia, levantando la copa por encima de la cabeza, dan un trago al líquido y repiten la reverencia. Estas dos acciones son repetidas tres veces hasta terminar el pan y el vino. Los doce deben de hacerlo de manera simultánea y terminar en sincronía con la pieza que está tocando la banda.

El Lavatorio de pies y la entrega de las tres varas de poder

El siguiente acto que se realiza es el Lavatorio de pies de los Apóstoles el cual rememora el mismo hecho mítico que realizó Cristo posterior a la Última Cena. Se hace en el atrio de la iglesia. Después de las lecturas respectivas, el padre se hinca frente a cada uno de los Apóstoles que se encuentran sentados y lava uno de los pies, con jabón y agua con pétalos de rosas, de cada uno de ellos. Igualmente existe una técnica gestual para cruzar las piernas y otra cuando el padre comienza a lavar el pie. Al mismo tiempo tienen que juntar las manos con los dedos extendidos, como se muestra a los santos en muchas representaciones pictóricas, a la altura del estómago. Durante la misa de este acto hay una entrega ritual al sacerdote, por parte del presidente municipal, de las tres varas de poder que serán colocadas en el Monumento. De la misma manera el síndico procurador del municipio entrega a cada Apóstol una onza de plata. Estos datos son importantes recordarlos pues se retomarán en la sección 2.2. *Revisitando el sistema.*

La Adoración del Santísimo Sacramento, la aprehensión del Divino Preso y el *canto penitencia*.

Seguido de esto se traslada el Santísimo al Monumento para su Adoración. Desde ese momento las campanas dejan de ser el instrumento que anuncie los actos para dar paso a las matracas, que son tocadas por los Centuriones desde el techo de la iglesia. La Adoración del Santísimo Sacramento la realiza el Cuadro de Apóstoles entonando alabanzas desde el momento en que éste se traslada y hasta la mañana del día siguiente, haciendo un corte para la Hora Santa y para la Cena de los Apóstoles. Hemos presenciado alrededor de seis horas continuas de canto, siendo que cada pieza puede llegar a durar hasta más de cuarenta minutos. Este momento proponemos pensarlo como una penitencia musical, pues así como cumplen las penitencias físicas y morales a base de sacrificio, ésta es igualmente una *«disciplina» musical o canto penitencia*. Este concepto lo vamos a utilizar más adelante para entender la Teoría musical del Apostolado. Durante la Adoración aparece el Divino Preso –que es la misma estatua que Jesús Nazareno, pero ataviada toda de blanco, con los ojos vendados y las manos atadas por detrás de la espalda– quien es llevado a la escenificación de la cárcel dentro del templo. Este momento igualmente presenta una complejidad sónica muy rica pues se escuchan las alabanzas del coro de mujeres, un toque de tambor y flauta, el sonido de unas cadenas que va haciendo un Centurión y, al fondo, el canto del Apostolado.

La Hora Santa o la oración del Huerto

La Hora Santa es dirigida por el párroco y es también un acto que se realiza en la liturgia católica canónica. Recuerda el momento de la oración de Cristo en el Huerto de Getsemaní. Los Apóstoles y Señores participan hincados sosteniendo una vela durante todo el acto. No se entrarán en más detalles pues no es relevante para esta tesis.

La procesión de Cristos y el Señor del Sacro Monte

Seguido de esto se realiza la procesión de Cristos de la comunidad y la imagen del Divino Preso. Para este acto los Apóstoles se dividieron la tarea de ir a recoger imágenes de Cristos crucificados en casas de la comunidad y traerlos al templo para dicha procesión. Este acto es una petición hecha por los fieles que así lo deseen. El pueblo adorna a sus Cristos con

magnolias y rosarios hechos de flores de jacalosúchil²⁵. La complejidad sonora se da en la intertextualidad de las diferentes expresiones sónicas descritas con anterioridad²⁶. Los Cristos se ordenan por tamaños, siendo los más pequeños los que van al frente de la procesión, seguidos de los más grandes, en seguida va el Maestro Rezador y el copal, detrás de ellos viene la imagen del Divino Preso en sus andas y por último tres Centuriones tocando el tambor, flauta y cadenas. Simultáneamente a este acto el Apostolado está entonando en el Monumento frente al Santísimo Sacramento. Una técnica ritual indica que la procesión tiene que pasar justo detrás del Monumento a las doce de la noche y, cuando esto sucede, el Cuadro tiene que entonar la «Alabanza al Señor del Sacro Monte». Al final, después del Ofrecimiento, el Maestro de Capilla y los Señores entonan el «Miserere en latín». Este canto lo tienen que hacer dichos cargos pues el Apostolado en ese momento está durante su cena ritual.

La Cena de los Apóstoles

Esta es una de las Cenas rituales, junto con el Cenáculo, que permiten pensar que todas las comidas dentro del ciclo anual –al menos en donde el Apostolado participa– son la actualización de la mítica Última Cena. Ésta la ofrece el Gobernador en su casa y tiene un protocolo. Primeramente el Cuadro pasa a un altar, consagrado a alguna *imagen*, en donde rezan algunas fórmulas rituales y entonan alguna alabanza. Al igual que en todos los actos donde se entona, el Maestro de los Apóstoles entabla una conversación para agradecer y los anfitriones contestan recíprocamente e invitan a la cena. Seguido pasan a la mesa y se ordenan jerárquicamente. Cuando todos están en su lugar se comienzan a sentar por cargos y se persignan. Se sirven los alimentos y las bebidas y, ya que todo está servido, el Gobernador da la orden para comenzar a comer. Como ya habíamos dicho existen funciones rituales asignadas a cada cargo dentro de las cuales está la obligación de los Mayores 3° y 4° de servir las bebidas durante las comidas. Para finalizar el Alcalde tiene que «entregar» la mesa para que el cuadro se retire. La «entrega» es el acto de agradecer y pedir permiso para retirarse, se hace en la mayoría de los rituales en la comunidad. Es una conversación en donde se expresan muchas de las ocasiones los significados asignados a

²⁵ Variante de Cacalosúchil o cacaloxóchitl. Nombre científico: *Plumeria acutifolia*. Tomado de Biblioteca digital de la medicina tradicional, UNAM/CDI/Laboratorios Landsteiner Scientific.

²⁶ Ver apartado *Domingo de Ramos y San Ramos*.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

los ritos, las mitologías e inclusive las funciones sociales de éstos. Son momentos claves para el entendimiento de la *episteme* fragmentada de Xoxocotlán.

Después de la Cena el Cuadro de Apóstoles regresa al Monumento para seguir adorando al Santísimo. Es importante apuntar que como ya es Viernes Santo las alabanzas que se deben de entonar son diferentes que las de Jueves Santo. Este *canto penitencia* termina alrededor de las cinco, seis o siete de la mañana la decisión la toma el Gobernador del Apostolado.

Viernes Santo

Viacrucis de Jesús Nazareno y la Virgen María

Para este momento el Cuadro tuvo que asear el atrio del templo y regresar al Monumento a continuar con la Adoración, de manera simultánea empiezan los preparativos rituales del Viacrucis. Comienzan con la lectura de la sentencia de Cristo a las puertas de la iglesia a cargo del Centurión quien es acompañado de los dos Decuriones. Leída, da comienzo el Viacrucis en donde existe una escenificación de los ladrones que fueron crucificados junto a Jesucristo –Dimas y Gestas– realizada por dos jóvenes. Durante esta procesión el Centurión y los Decuriones llevan consigo el Título, los Clavos, y los Martillos respectivamente los cuales son algunas de las Pasiones que serán cargadas por los Apóstoles en otra procesión ese mismo día. Para este acto sale la imagen de Jesús Nazareno seguida de un Maestro Rezador, los Soldados que tocan el tambor, flauta y cadenas y, detrás de ellos, viene la imagen de María Magdalena.

Unos minutos después sale en procesión la imagen de la Virgen de los Dolores y detrás de ella la imagen de San Juan Apóstol. Esta tiene la particularidad de que el Regidor 2º, que performa al Apóstol San Juan, tiene que ser el Maestro Rezador. Otra es que las imágenes de la Virgen María, San Juan y María Magdalena son cargadas, en sus andas, por mujeres en contraposición a la imagen de Jesús Nazareno que es cargada por hombres. Ambas procesiones entran al atrio y se colocan, viéndose de frente la una a la otra, en la entrada de la iglesia para el siguiente acto.

El Encuentro y los dos Cuadros

Esta ceremonia comienza con el cuadro descrito anteriormente, asimismo salen los Apóstoles – quienes seguían en la Adoración del Santísimo– para recibir a las dos procesiones y se colocan frente a ellas. Quedan del lado izquierdo las imágenes de Jesús Nazareno y detrás de él María Magdalena y, del lado derecho, la de la Virgen María (Virgen Dolorosa) y detrás San Juan Apóstol. Los Apóstoles se divide en dos grupos y se colocan frente a la imagen de Jesús Nazareno el Cuadro del Gobernador –conformado por el Gobernador, Regidor 1º, Regidor 3º, Fiscal 1º, Mayor 1º y Mayor 3º–, y frente a la Virgen el Cuadro del Alcalde –conformado por el Alcalde, Regidor 2º, Regidor 4º, Fiscal 2º, Mayor 2º y Mayor 4º–. Esta división es importante entenderla ya que se retomará en el capítulo IV. Posterior a esto el padre dice su sermón y durante éste las imágenes de Jesús y de María son acercadas la una a la otra e inclinadas hacia el frente en sus andas para que se “vean a los ojos y se despidan”. Cuando esto sucede la banda interpreta una pieza y suena un toque de matracas. Después las imágenes son alejadas y la banda toca una pieza. En seguida da comienzo al Ofrecimiento por cada uno de los Cuadros para meter a las imágenes al templo. Cada Cuadro entona una alabanza distinta, «Jesús dulce y clemente» y «Alabanza a la Virgen de la Soledad» («Ayudemos») respectivamente. Finalmente, dentro del templo, vuelven a conformarse como un solo Cuadro y termina de entonar la alabanza «Ayudemos», hincados, en medio círculo, y por cargos, frente a la imagen de la Virgen. Las cuatro imágenes son colocadas en medio de la iglesia en el siguiente orden: Virgen de los dolores, San Juan Apóstol, Jesús Nazareno y María Magdalena.

La Crucifixión del Santo Entierro y las dos alabanzas

Es responsabilidad del Presidente de la Hermandad del Santo Entierro dar la indicación para que puedan crucificar a la imagen. Él mismo pide permiso al Santo Entierro para poder realizar dicha acción. La trasladan al Monte Calvario, que se escenifica en el altar principal con dos imágenes que representan a Dimas y Gestas, y suben a la imagen con una sábana blanca por una Cruz de cinco o seis metros de altura. Una comisión de fieles es la encargada de meter los Clavos en las manos y pies de la imagen para que quede sujeta, al mismo tiempo se le coloca la Corona de espinas, y la Sábana Santa enrollada en toda la Cruz. Debajo de esta escena ubican las imágenes de la Virgen Dolorosa, María Magdalena

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

y San Juan Apóstol. Todo este acto es realizado mientras se reza una fórmula ritual y, en seguida, el Apostolado entona la pieza «Perdón Oh Dios mío». Al término de ésta los doce se colocan detrás de dicha escena y entonan la «Alabanza al Señor de la Sacristía».

Las Siete Palabras

Este es un acto que se realiza en la liturgia católica canónica. Recuerdan las frases míticas dichas por Cristo en la Cruz y el padre invita a la reflexión acerca de ellas. Los Apóstoles participan estando presentes en este acto siempre al frente y ordenados en dos hileras por cargos. No se entrarán en más detalles pues no es relevante en esta tesis.

El Descendimiento, las Pasiones, José de Arimatea y Nicodemus

Este acto corresponde al momento cuando bajan la imagen del Santo Entierro de la Cruz para colocarlo de nuevo en su nicho y, en donde el Gobernador recibe el Título, el Alcalde la Corona de espinas, el Regidor 3º los Clavos, el Regidor 4º los Martillos y el Mayor 1º la Sábana Santa que se colocará en la Cruz. En este momento todos los demás Apóstoles están preparando sus Pasiones²⁷. Los dos hombres que bajan al Señor performan a los personajes míticos José de Arimatea y Nicodemus, y son llamados «varones». El descendimiento de cada Pasión es acompañado por un toque de matraca mientras la banda toca varias piezas.

La Adoración de la Cruz y su alabanza.

Este acto es practicado por la liturgia católica canónica. El padre dice su sermón y, posterior a esto, frente a la Cruz y otras dos cruces pequeñas que cargan los acólitos los Apóstoles pasan a besar una de ellas. Este acto lo tienen que realizar hincándose y persignándose en el trayecto desde su lugar hasta la Cruz cada determinado número de pasos. Como siempre, están ordenados en dos hileras de seis y jerárquicamente. Por parejas van acercándose a las cruces, cada cargo en su respectivo lado, para finalmente besarlas. Al mismo tiempo contribuyen a la limosna de la iglesia, y en teoría deben de depositar la onza que les entregó el síndico procurador durante el Lavatorio de pies. Posterior a esto la población pasa a besar las cruces y el Apostolado entona la «Alabanza a la Santa Cruz».

²⁷ Esta es la preparación ritual de los objetos sagrados que reactualizan momentos de la pasión de Cristo. Son envueltas en telas de color negro con las cuales los Apóstoles tienen que sujetarlas.

La Procesión de Pasiones y el silencio del Apóstol

Esta es la procesión más importante de todo el ciclo anual. En ella se reza un Rosario y cada Apóstol va cargando una de las Pasiones, salen también en procesión las imágenes del Santo Entierro y, detrás de ésta, María Magdalena. La gente en el pueblo hace una larga fila, que da la vuelta a la iglesia por todo el cuadro central, para esperar a tocar y/o besar las Pasiones y pasar por debajo de la imagen del Santo Entierro. Detrás van acompañándolas el Coro Paulo VI cantando algunas alabanzas. En este momento ritual el Apostolado no entona ninguno de sus cantos, esto es importante recordarlo para posterior análisis. El Gobernador y el Mayor 1º se colocan las «disciplinas» en el cingulo para mostrarlas durante este acto. El Cuadro hace una fila en el orden de aparición de las Pasiones en los relatos míticos y van encabezando la procesión. Al frente va el Gobernador del año anterior con el estandarte del Apostolado, seguido del Mayor 1º con la Cruz, Fiscal 1º con una Escalera, Fiscal 2º con otra Escalera, Gobernador con el Título (INRI), Alcalde con la Corona de espinas, Regidor 3º con los Clavos, Regidor 4º con los Martillos, Regidor 1º con el Lienzo de la Verónica, Regidor 2º con el Lienzo de las gotas, Mayor 2º con el Lienzo del rostro, Mayor 3º con el Lienzo del Santo Entierro y, finalmente el Mayor 4º con un gallo. Este acto puede durar hasta dos horas y media.

El Pésame de la Virgen de la Soledad y el dolor de los Apóstoles

Entrada la noche se realiza este acto en el cual un Maestro Rezador realiza el rezo en donde se van recordando los Siete dolores de la Virgen acompañados de otros rezos. Durante este acto la banda toca las llamadas «Horas desoladas», acompañada de el Coro Paulo VI, intercalando los diferentes movimientos entre cada uno de los siete dolores²⁸. Desde el inicio y hasta el final de dicho acto los Apóstoles tienen que estar hincados frente a la Virgen sosteniendo una vela con su mano derecha. Este gesto les produce un dolor intenso en las rodillas por lo que algunos Apóstoles pueden llegar a «quebrar» pues puede durar

²⁸ Esta práctica musical es muy particular y tiene un potencial para la investigación musical muy fuerte ya que, hasta donde hemos podido indagar a partir de la historia oral, es una expresión que pasó del régimen escrito a la tradición oral. La banda toca a partir de partituras, mientras que el coro –que en un momento histórico aprendió ese repertorio a partir de la instrucción de uno de los padres– canta y enseña a partir de la memoria oral, régimen en la cual vive hasta ahora ese conocimiento. El equipo de Registro de campo tiene varias versiones de ese fenómeno.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

hasta tres horas. Para este acto el Cuadro porta una mascada de color negro en la espalda conocido como luto en concordancia con la muerte de Cristo.

La Procesión del Retorno y el final del día

Inmediatamente terminado el Pésame la imagen de la Virgen de la Soledad sale en procesión. Ésta da la vuelta al primer cuadro del pueblo pero en dirección contraria de todas las procesiones, reactualizando el hecho mítico del recorrido de la Virgen de regreso del Clavario. Se reza un Viacrucis especial el cual hace énfasis en el sentir de la Virgen durante ese momento mítico, a diferencia de todos los demás Viacrucis que describen el trayecto de Cristo a su muerte. Los Apóstoles tienen la obligación de hincarse en cada una de las estaciones. A la llegada en el atrio se da una vuelta en sentido contrario igualmente y se realiza el Ofrecimiento del lado izquierdo de la iglesia. Después de éste el Apostolado entona la alabanza conocida como «Salve» y, para entrar al templo, entonan la «Alabanza a la virgen de la Soledad» («Ayudemos»). Durante cada estación la banda toca las mismas piezas que toca para todos los Viacrucis. Termina alrededor de las tres de la madrugada y es el último acto del Viernes Santo.

Sábado de Gloria

En este día por la mañana se pueden ver a varias personas celebrando pues, según ellos, han terminado los días fuertes de la semana. Es interesante esta apreciación por parte de la gente de la comunidad ya que todavía quedan varios actos por realizar durante el sábado y el domingo. El Cuadro prepara el agua bendita que será repartida para la misa de Gloria, y los Centuriones resguardan la imagen del Santo Entierro.

Procesión del Santo Entierro

De igual forma que la procesión de Pasiones ésta se realiza de forma muy similar. La única variante es que el Cuadro no lleva consigo las Pasiones. De esta manera el pueblo hace la fila y pasa por debajo del nicho del Santo Entierro. Al final, a la llegada al atrio, todos los Centuriones y los Apóstoles pasan por debajo de la imagen. Durante todo el tiempo de la procesión suenan las matracas y las señoras del Coro Paulo VI van entonando alabanzas referentes al momento mítico.

Entrega del Señor de la Humildad

Así como fue la petición de esta imagen la entrega se realiza de la misma forma. Se regresa en procesión desde el templo hasta la casa de los propietarios con la fórmula ritual para trasladar a las imágenes. En la casa se coloca al Señor de la Humildad en su sitio y se entona la alabanza «Jesús amoroso» frente a ésta. Al final se da las gracias y los propietarios de la imagen ofrecen alimentos.

Bendición del fuego nuevo y misa de Gloria

Por la noche del sábado los Apóstoles llevan el cirio pascual en procesión para que el padre realice la bendición del fuego nuevo frente del panteón de San Sebastián. Ya que éste fue encendido el Cuadro prende sus velas directamente del cirio y, posteriormente, se trasladan al atrio de la iglesia. Allí se lleva acabo una ceremonia litúrgica en obscuridad en la cual solamente se prenden velas. El sacerdote hace un gesto ritual, pegando a las puertas del templo, y éstas se abren para que el pueblo entre. El templo de igual forma se encuentra en obscuridad. Después de la entonación del gloria por parte del sacerdote las campanas se tocan, la cortina que cubre al altar mayor se quita, se encienden las luces y sucede la «carrera de los Centuriones» la cual escenifica a los Soldados sorprendidos por la Resurrección de Cristo. Al mismo tiempo, cuando se prenden las luces, los Apóstoles se retiran la mascada de luto en un movimiento muy rápido y la esconden. Esto marca el comienzo de la misa de Gloria y, finalmente cuando ésta termina, el Apostolado entona las alabanzas «Trisagio» y «Resucitó».

Domingo de Pascua

Durante el domingo existen dos procesiones de la imagen de Cristo Resucitado y una misa las cuales los Apóstoles acompañan. Desde este día los doce vuelven a utilizar zapatos y hay una comida que tiene por obligación ofrecer el Mayor 4º. En el altar de la casa de dicho cargo se entona «Trisagio» o «Resucitó». Al final de la segunda procesión es el momento cuando «disciplinan» las «faltas graves» que se cometieron durante la Semana Santa. Con este momento ritual el Cuadro termina su «disciplina material» y su siguiente compromiso es hasta el Día del Tránsito de María (13 de agosto).

2.1.4. LOS SEÑORES

Se han mencionado y descrito ya todos los momentos rituales en donde el Apostolado, como cargo, tiene la obligación de participar. Como retroalimentación son enlistados a continuación:

- 1° Viacrucis de Cuaresma
- 2° Viacrucis de Cuaresma
- 3° Viacrucis de Cuaresma
- Día de la Samaritana
- 5° Viacrucis de Cuaresma
- Viernes de Dolores (Altares y procesión de la Virgen)
- Semana Santa
- Tránsito de María
- Rosarios de Aurora
- Fieles Difuntos

De todas las festividades enlistadas los Señores son responsables de cumplir con el servicio a la comunidad solamente en: 1°, 2° y 3° Viacrucis de Cuaresma, Viernes de dolores, Rosarios de Aurora y Fieles Difuntos. Complementaremos parte de las descripciones ya realizadas de estas celebraciones y abundaremos en las responsabilidades y funciones de los Señores dentro del Apostolado.

Como se había mencionado en secciones anteriores, el Apostolado es un cargo complejo que se ordena internamente de distintas maneras para el cumplimiento de todas las obligaciones durante el ciclo anual festivo. Los Señores son aquellos individuos que han pasado por el cargo de Apóstol en algún momento de su vida. El término que se usa para referirse los unos a los otros, dentro del Apostolado, es justamente el de «señor». El haber participado en algún Cuadro les otorga un estatus jerárquico, pues habiendo sido iniciados en esta técnica vocal y ritual se convierten en portadores de una parte de la *episteme* de esta sociedad y su memoria. Existe una frase local que explica muy bien esto: “*El Apostolado es para enseñorearse*”.

Dentro del conjunto de Señores existe también un ordenamiento jerárquico que prioriza la antigüedad, el compromiso y la participación dentro del Apostolado y el *sistema de cargos* en general. De ahí que existan Señores que se han comprometido con dicho cargo durante décadas y una serie de Señores que, por razones de toda clase, son menos activos en la participación de la *fiesta*. Si bien es cierto que no adquieren compromisos explícitos, la sociedad espera de ellos la participación voluntaria la cual a su vez permite seguir escalando dentro de las jerarquías religiosas.

Los Señores tienen dentro de sus obligaciones implícitas apoyar al Cuadro de Apóstoles durante la Semana Santa en varios aspectos, los cuales van desde ayudar a entonar en el *canto penitencia* y en los momentos más cansados de Viernes Santo hasta asistirlos en algún inconveniente de cualquier índole. También cumplen con los servicios de Alabados y Levantadas de Cruz durante todo el año y enseñan a las nuevas generaciones las técnicas durante los «ensayos». Son los encargados de dar continuidad y variedad a los códigos musicales y rituales, por esto es en quienes recae la autodeterminación de este cargo dentro del *sistema*.

El Maestro de Capilla en conjunto con los Señores son los encargados de llevar acabo los Rosarios de Aurora. Estos rituales, que tienen lugar todos los domingos de octubre, actualizan el poder mítico del Rosario para interceder por las ánimas del Purgatorio a través de la Virgen. Son los preparativos rituales que van anunciando la llegada de los Fieles Difuntos. Durante éstos el Maestro Rezador entona el Rosario a partir de fórmulas melódicas que se agregan a los textos de dicho rezo. Los Señores, por su parte, entonan entre cada Misterio del Rosario una cuarteta de la alabanza «Misterios Gloriosos» y en el Ofrecimiento y para entrar al templo pueden entonar varias alabanzas distintas.

En la festividad de Fieles Difuntos el Apostolado como cargo, a través de los Señores y el Maestro de Capilla, tiene la obligación de hacer el mismo Rosario cantado con algunas variantes performativas. Sacan en procesión a la imagen de San Sebastián y el Relicario hacia el panteón viejo, y ahí se realiza la ceremonia en medio de la velación de los difuntos hecha por toda la población. Es a nuestro juicio una de las fiestas, junto con la Semana Santa, más grandes y coloridas. Hay durante los tres días (31 octubre y 1-2 noviembre) actividades culturales propiciadas por el municipio para atraer al turismo. Esto

evidencia la pugna entre los discursos modernizantes, que intentan convertir a toda expresión cultural en mercancía, y otros discursos que reconociendo la contradicción que existe en la modernidad capitalista entre el valor de cambio y el valor de uso toman partido por éste último.²⁹ Este ejemplo es parte de una complejidad más grande que es analizada en los capítulos posteriores, en donde hacemos una lectura de la interiorización de la modernidad capitalista a través de una estrategia de subversión que Bolívar Echeverría denomina *ethos barroco*.

Esta descripción, como cualquier etnografía, es un corte sincrónico que verte toda la información sistematizada a lo largo de casi tres años de investigación la cual sirvió para el análisis y la problematización de esta disertación. Como ya se había mencionado, no es un trabajo que agote todas las posibilidades descriptivas ni mucho menos interpretativas. Existen otras descripciones, menos densas, a lo largo del texto que ayudan a explicar y analizar las problemáticas sobre el canto/música, las técnicas rituales, la mitología, los rituales, la historia oral y las relaciones sociales políticas y religiosas desprendidas de toda la *episteme* fragmentada de la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán.

La siguiente reconstrucción, realizada principalmente a partir de la historia oral, intenta explicar la continuidad de un antiguo ordenamiento de la vida política y religiosa en la comunidad. Para tales fines se analiza el *sistema de cargos* actual en relación a configuraciones anteriores de él mismo, proponiendo que el *sistema de cargos* contemporáneo es el resultado de su propia historia y autodeterminación. Se articulan ciertas técnicas rituales históricas y contemporáneas las cuales sirven de evidencias para los fines mencionados. Con la revisitación del sistema que se realiza a continuación se pretende argumentar que el *sistema de cargos* ordenaba la vida política y religiosa en el pasado.

²⁹ Estos fenómenos hacen parte de las políticas económicas y culturales a nivel Oaxaca. Hemos presenciado que la aceptación y mediación de éstas por parte de la comunidad es un proceso siempre dialéctico y reflexivo. Existen posiciones políticas compartidas por muchos miembros de la comunidad que se oponen a la “comercialización de las tradiciones” como lo recalca el actual Maestro de Capilla, José Julio Reyes Matías.

2.2. REVISITANDO EL SISTEMA

Toda sociedad que transmite su memoria por medio de lógicas orales recuerda todo de forma colectiva y por medio de una *censura preventiva de la comunidad* (Jakobson: 1986, p. 11). Su historia no es la excepción y por esto se va reelaborando en las necesidades de la propia colectividad. Dicho esto intentaremos reconstruir una breve parte de la historia del *sistema de cargos* en Santa Cruz Xoxocotlán sin el afán de establecer una verdad absoluta, y con la finalidad de explicar las estrategias de subversión que operan en esta comunidad en la interiorización de la modernidad capitalista. Dicha reconstrucción es importante para entender cómo un *sistema* político y religioso del pasado sigue vigente –modificado/actualizado– en servicio de la reproducción de la socialidad y, por tanto, del *sistema de cargos* y de la *fiesta*.

Una de las primeras hipótesis esbozadas surge en la reiteración por parte de los actores sociales en la aparición de las actuales Hermandades alrededor de los años 40 del siglo XX.³⁰ Esta época coincide con las políticas de inclusión de los pueblos indígenas al proyecto posrevolucionario y a la época de las reformas cardenistas.³¹ En Oaxaca es el momento cuando el crecimiento demográfico de la ciudad comienza a llegar a Xoxocotlán.³² Esta coyuntura político-económica, a nuestro juicio, es una de las razones de la desaparición de las antiguas Mayordomías y el nacimiento de las Hermandades actuales. Las reformas cardenistas, aunado a los cambios sociales mencionados, lo que generaron fue la división de las tierras comunales a través el ejido. Este proceso de fragmentación comunal de la tierra fue el momento que dio inicio a la posterior privatización –con Salinas de Gortari en los 90– y resquebrajamiento de la economía agrícola. Siendo en aquellos años en Xoxocotlán la agricultura el principal medio de subsistencia, dichas políticas minaron al sistema de Mayordomías el cual estaba organizado de tal forma que una sola persona

³⁰ La fundación de la Hermandad del Santo Entierro fue en 1940 según los datos del libro de actas de dicha Hermandad. Agradezco a Gilberto Cruz Avendaño quien me permitió tener acceso al Libro de Actas de la Hermandad del Santo Entierro.

³¹ Los primeros antecedentes de la educación rural son de la reforma juarista, seguidas de las misiones culturales en los años 20 y la fundación del INI en 1948.

³² Recordemos que Santa Cruz Xoxocotlán se encuentra a escasos cinco kilómetros de la ciudad de Oaxaca. Durante la Colonia fue un pueblo que perteneció a las tierras del Marquesado del Valle y estaba sujeto a la Villa de Santiago Cuilapa. La ciudad de Antequera mantuvo a su alrededor una vida campesina en donde se concentraron los antiguos pobladores hasta tiempos muy recientes.

(Mayordomo) era quien tenía que cubrir los gastos de todas las fiestas de alguna *imagen* durante un ciclo anual.

Una de las referencias más antiguas que hemos encontrado de la existencia de las Mayordomías en Xoxocotlán se encuentra en un artículo que problematiza las formas por las cuales los pueblos indios se relacionaron, mantuvieron y generaron una memoria colectiva del pasado (Hidalgo: 2012, p. 117) para evitar el despojo de sus tierras. En la disputa que se generó por unos terrenos, durante cincuenta años de litigio, entre la comunidad y el español Bartolomé Ruiz en el siglo XVII quedó registrado lo siguiente:

El abogado sacó provecho de la tensión entre la elite gobernante de Xoxocotlán argumentando que la privilegiada posición de [Juan] Aguilar como *mayordomo* [el sombreado es mio], el cuidador de las tierras comunales u otras propiedades que generaban ingresos, confirmaba el testimonio de su cliente.³³ (*ibidem*: p. 127)

Sabemos que en el *sistema de cargos político-religiosos* de Xoxocotlán, el cual operó hasta los años 40 del siglo XX, ser Mayordomo era condición necesaria para acceder a cargos políticos en la comunidad.³⁴ Dicho cargo otorgaba, como pasa con otros cargos en la actualidad, el prestigio social que permitía escalar tanto en las jerarquías religiosas como en las políticas. El incumplimiento o imposibilidad de ser Mayordomo era castigado con la designación de cargos muy bajos dentro del cabildo municipal, como los llamados Topiles quienes eran los alguaciles o policías responsables de la seguridad del pueblo. También eran socialmente estigmatizados y condenados al ostracismo, tachadas como personas no gratas.

[...] dicen que anteriormente alguien que llegaba a la presidencia, o ser Síndico o Regidor en el municipio forzosamente tuvo que haber sido Mayordomo. O sea nadie podía llegar a ser Presidente municipal si no había sido anteriormente Mayordomo. O sea la Mayordomía se puede decir era el primer paso para la autoridad civil. [...] Mucho tiempo hubo Topiles, nosotros le llamamos Topiles a los policías del pueblo. Entonces, los que eran Mayordomos automáticamente brincaban ese escalafón por que los que ya habían sido Mayordomos ya no los nombraban como Topiles, ya

³³ Traducción propia del texto original: «The lawyer capitalized on the tension between Xoxocotlán`s ruling elite arguing that Aguilar`s privileged position as a *mayordomo*, a custodian of community lands or other town possessions that yielded income, confirmed his client`s testimony.»

³⁴ Esta forma de organización política es todavía muy común en pueblos indígenas de Oaxaca y se desprende del derecho consuetudinario, conocido como sistema de gobierno por Usos y Costumbres.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

ocupaban un cargo más alto, ya los ocupaban como Mayores dicen, ya como Regidores, ya como Síndico. (Reyes Matías, José: 2015, Noviembre 12) [Comunicación personal]

Así como las Hermandades son las continuadoras –reorganizadas y refuncionalizadas por coyunturas económicas y culturales de aquella época– de las antiguas Mayordomías, éstas últimas son las continuadoras de una institución más antigua: la Cofradía. Esta forma de organización religiosa, de origen europeo (provenientes de los gremios medievales), aportó las estructuras que adoptaron las Cofradías durante la Colonia. Sin embargo eran también, según el paradigma *mesoamericanista* esbozado por Andrés Medina (1995), continuadoras de otras formas de organización político-religiosas de modelos civilizatorios prehispánicos. Por esto es posible sugerir que las actuales Hermandades –al igual que otras resemantizaciones de otros cargos, e inclusive de los mismos ritos– son el resultado de las diferentes reconfiguraciones, a lo largo de su historia, de la socialidad de un Santa Cruz Xoxocotlán el cual se nutre de dos raíces civilizatorias.

Se había mencionado que el orden jerárquico dentro del Cuadro de Apóstoles performaba por una parte a los doce discípulos de Cristo y, por otra, a ciertos cargos políticos que existían en un pasado cercano de la comunidad.³⁵ Las antiguas Mayordomías tenían un ordenamiento jerárquico homólogo al del Apostolado. Es decir que cada Mayordomo era el representante, para el rito, de una *imagen* y, al mismo tiempo, performaba un cargo político del cabildo. De igual forma que el Apostolado tenían la obligación de entonar el mismo repertorio de alabanzas en distintos momentos. *V.g.* Cada madrugada de domingo se reunían a rezar el Rosario y, hasta donde nos han relatado, realizaban un ritual muy similar a los Rosarios de Aurora actuales.

La siguiente tabla muestra la reconstrucción de lo que proponemos llamar Cuadro de Mayordomos y su homólogo con el Cuadro de Apóstoles:

³⁵ En la década de los años 80 del siglo XX la forma de gobierno por Usos y Costumbres fue abandonada por una crisis social y el pueblo decidió pasar al sistema de gobierno por partidos políticos. Esto dio la pauta para que éstos empezaran a intervenir en la vida de la comunidad, situación que generó cambios sustanciales.

CARGO / MAYORDOMO³⁶		CARGO / APÓSTOL	
I.	Gobernador / Señor del Triunfo de la Santa Cruz	I.	Gobernador / San Pedro
II.	Alcalde 1° / Santa Elena de la Cruz	II.	Alcalde / San Andrés
III.	Alcalde 2° / Virgen de Guadalupe	III.	Regidor 1° / Santiago Mayor
IV.	Regidor 1° / Virgen de la Candelaria ó Virgen de la Soledad	IV.	Regidor 2° / San Juan
V.	Regidor 2° / Virgen del Rosario	V.	Regidor 3° / San Felipe
VI.	Regidor 3° / Santísima Trinidad	VI.	Regidor 4° / San Bartolomé
VII.	Regidor 4° / Virgen de los Dolores	VII.	Fiscal 1° / San Mateo
VIII.	Regidor 5° / Virgen de la Soledad ó Virgen de la Candelaria	VIII.	Fiscal 2° / Santo Tomás
IX.	Fiscal 1° / Señor de la Transfiguración ó Santo Entierro de Cristo	IX.	Mayor 1° / Santiago el menor
X.	Fiscal 2° / Santo Entierro de Cristo ó Señor de la Transfiguración	X.	Mayor 2° / San Judas Tadeo
XI.	Mayor 1° / Nuestra Señora del Carmen	XI.	Mayor 3° / San Simón
XII.	Mayor 2° / San Sebastián	XII.	Mayor 4° / San Matías

Figura 2.2
Cuadro de Cargos, Mayordomos y Apóstoles.

A partir de esto proponemos que el Apostolado era el cargo que permitía la iniciación – aunque no fuera la única vía como sucede en la actualidad– de quienes en el futuro podían ser Mayordomos y, posterior a esto, llegar a algún cargo político. El papel de la Mayordomía era entonces fundamental en la reproducción de la socialidad de la comunidad ya que mediante ella se perfilaba al cabildo que estaba posibilitado para gobernar. La relación que guarda con la estructura interna del Apostolado permite sugerir que, en este último, está decantado de forma ritual el conocimiento de la organización política de aquella época y puede ser leído como la memoria del *sistema de cargos* actual.

Los dos Cuadros nos recuerdan, por un lado, las formas de organización política y religiosa de las sociedades coloniales en América Latina que, muchas de ellas, siguen vigentes en pueblos oaxaqueños indígenas en donde los cargos cumplen tanto funciones de gobierno como festivos. Y, por el otro lado, nos recuerdan las funciones de las antiguas

³⁶ Esta reconstrucción está hecha a partir de la información sistematizada de tres entrevistas distintas a José Julio Reyes Matías (Maestro de Capilla), Andrés Anastasio Juárez Esteva (Maestro de los Centuriones), Félix Castellanos Zárate –señor que llegó a ser Mayordomo– y, por un escrito proporcionado por Catalina Guadalupe Juárez Aquino (cronista de la comunidad).

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Cofradías que podían estar organizadas en torno a diferentes advocaciones de Cristo y de la Virgen, del patrón(a) del pueblo, de algún Santo o de algún momento y/o objeto de la Pasión. Nos han relatado que al igual que sucede con el Apostolado actual los Mayordomos eran elegidos principalmente por el dominio y capacidad de «entonar» las alabanzas y, secundariamente, en la competencia de otras técnicas rituales.

Los Mayordomos eran nombrados por las autoridades tanto civiles como eclesiásticas, se les elegía según el orden de importancia de cada una de las imágenes así como en **tono de voz** [el sombreado es mio], cada uno buscaba su Huehuete y cuatro varones para los Viernes de Cuaresma, se entregaban los cirios en casa del Mayordomo de la Candelaria que era el primer cargo o gasto. (Juarez Aquino, Catalina) [Texto inédito]

Un ejemplo que muestra la continuidad y articulación de la vida política y religiosa en el pasado en el *sistema de cargos* actual es el momento durante la misa del Lavatorio de pies. El Presidente municipal entrega al sacerdote las varas de mando del Presidente y los dos Alcaldes –nótese que de manera ritual también existían los dos Alcaldes que eran personificados por los Mayordomos de las imágenes de Santa Elena de la Cruz y la Virgen de Guadalupe–, y el Síndico procurador da a cada Apóstol una onza de plata.

Otro ejemplo es cuando el Maestro de los Apóstoles tiene que ir a presentar al Cuadro ante el Presidente municipal durante la Semana Santa. Este acto es la reconfiguración del mismo que se hacía en el pasado ya que anteriormente los Apóstoles eran custodiados y protegidos por la autoridad civil pues al estar «jurados» no podían defenderse si eran víctimas de ataques.

[...] salíamos del Juramento y nos íbamos al municipio a ponernos a la orden del Presidente, porque es serio pues. ¿Y por qué va uno ahí? Porque si alguien se metía con nosotros, ya los cuates, los maldadosos pues, que se quieren burlar de uno, tons ese conocimiento ya lo tenía la autoridad. Que si alguien se metía con nosotros le iban a mandar su castigo y, entre nosotros también eso cabía, si alguien se revelaba entre nosotros ya estaba sabedor de que iba a ir al bote. Para eso se iba uno al municipio. Y el Presidente iba con sus varas de mando aquí al Jueves Santo, él se iba a poner a las ordenes de la iglesia también. Cosa que ya también cambió el tiempo, si quiere va, sino ni va. (Zárate, Julián: 2014, Marzo 27) [Comunicación personal]

La resemantización del Maestro de Capilla es un fenómeno que permite seguir argumentando que las reconfiguraciones a lo largo de su historia son parte de las mismas

estrategias de autonomía. Este cargo proviene de una figura renacentista y barroca europea que era el designado de dirigir la vida musical en catedrales, parroquias e iglesias. Es interesante ver cómo en Xoxocotlán esta figura sigue designando a un cargo que se encuentra relacionado íntimamente al Apostolado el cual su especialización técnica es el canto³⁷.

La disputa que hemos vivido, a lo largo de los años de investigación de campo en la comunidad, entre las funciones del Maestro de Capilla y el Maestro de los Apóstoles quizá pueda ser explicada por las mismas estrategias de reconfiguración de los cargos en Xoxocotlán. Se había mencionado que el Maestro del Apostolado fue el señor Braulio Jiménez Esteva durante un periodo de más de cuarenta años. Proponemos que ese cargo es uno que apareció en épocas recientes ya que, según los datos etnográficos, anteriormente el encargado de adiestrar en el canto al Apostolado, e inclusive a los Mayordomos, era el Maestro de Capilla.

[...] Porque los Mayordomos tenían a su Maestro de Capilla y a su Huehuete. Entonces el Maestro de Capilla, ellos lo tenían como el maestro que enseñaba las alabanzas a los Apóstoles y a los Mayordomos. Porque los Mayordomos cantaban igual que los Apóstoles, las mismas alabanzas. Solo que era diferente su función. La función del Mayordomo era encargado de una imagen y que los domingos en la madrugada se reunían a cantar el Rosario. En algunas ocasiones cuando la iglesia tuvo terrenos, entonces dicen que cuando iban a sembrar sandía por ejemplo, ponían una cruz en el centro del terreno y rezaban el Rosario y a las doce del día cantaban la alabanza del Santo Dios. Entonces el Maestro de Capilla era el que les enseñaba a ellos. (Reyes Matías, José: 2015, Noviembre 12) [Comunicación personal]

De esta forma el Maestro del Apostolado fue un cargo que muy probablemente apareció por el papel que desempeñó el maestro Braulio durante un periodo tan largo. Tiempo en donde se reconfiguró el cargo de Maestro de Capilla bajo la misma lógica (oral) como lo va haciendo el mismo *sistema de cargos*. La muerte del maestro Braulio provocó una crisis que, hasta ahora (2016), todavía no está del todo resuelta pues aún no existe una designación clara sobre quién será el Maestro de los Apóstoles. Aunque el Maestro de

³⁷ Existe igualmente en otras comunidades oaxaqueñas esa figura que es la encargada, por lo general, de dirigir a la banda de música del municipio. Conocemos una variante conocida como el *capillo* en las comunidades de la sierra norte de Oaxaca. Sergio Navarrete Pellicer ha analizado el papel de los maestros de capilla a través de la historia musical oaxaqueña en *Las capillas de música de viendo en Oaxaca* (2001).

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Capilla actual es a quien la sociedad voltea a ver frecuentemente como el responsable de los Señores.

Nos han relatado de la existencia de varios cargos que cayeron en desuso por esta constante reconfiguración del *sistema de cargos* ya que se han suplido u olvidado las necesidades que éstos cumplían (v.g. **Roceros** y **Tepacheras**).

*

Expuesto todo esto, este capítulo se puede resumir en la siguiente propuesta: El fundamento de la socialidad de la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán se encuentra en la actualización del ciclo anual festivo y sus ritos de paso mediante el *sistema de cargos*. Este último le brinda el sustento material a la *fiesta* en donde está decantada una *episteme* comprometida con su propio proceso histórico.

El siguiente capítulo servirá como una caracterización y análisis de la técnica vocal (estructuras musicales) del Apostolado siendo éste la figura central de esta disertación. Se abordarán los aspectos musicales intrínsecos a la práctica y se intentará caracterizar un primer nivel del *sistema musical*.

CAPÍTULO III

ALABANZAS Y ESTRUCTURAS

MUSICALES

UNA DE las motivaciones para emprender esta investigación surgió de la fascinación que creó en mí la expresión musical del Apostolado. Ésta nació cuando la escuché por vez primera en un fonograma¹ mientras estudiaba la licenciatura en Etnomusicología ya que, a “primera escucha”, aquella expresión me pareció tan alejada de todo lo que podía entender musicalmente en ese momento que surgió el deseo y la necesidad de comprender la estructura, función y significado de los cantos.

Este capítulo está pensado como una descripción densa del canto, es decir la caracterización de sus rasgos estilísticos y funcionamiento sonoro interno. Es un intento de traducción de una *episteme* musical específica a un lenguaje académico para su mejor comprensión. Dicha caracterización permite observar cómo se ha conformado una técnica musical que, a su vez, le da el fundamento a la existencia del cargo del Apostolado. Es decir, cómo en dicha técnica está decantada parte de la *epistemología* de esta sociedad y de su propia historia.

3.1. GENERALIDADES

Lo primero que hay que decir del tipo de canto del Apostolado es que es *a capela* y de tipo responsorial, es decir, se ordena mediante un grupo de solistas que son acompañados por un coro simultáneo. El coro acompaña de manera heterofónica a la melodía principal (solistas), mientras que la melodía realiza ornamentaciones de varias clases. El canto tiende a ser melismático en su conjunto sin embargo existe también canto silábico. Dependiendo de la pieza el pulso² puede ser semi-libre, determinado por la lírica y el estilo de cada músico, o tendiendo a la isocronía con menor frecuencia. Existe un conjunto de piezas que utilizan la modalidad gregoriana y otro conjunto que utilizan el sistema armónico tonal, modificado y adaptado. El concepto de altura absoluta no existe en esta cultura musical ya que se valen de relaciones interválicas para la construcción de las melodías. De esa forma, lo que es relevante es la nota con la cual empiezan las frases los solistas y su relación con la altura de

¹ Edgar Jesús Serralde Mayer y Gonzalo Sánchez Santiago (2006) *Somos el instrumento de Dios. Música y muerte en el Valle de Oaxaca*. Oaxaca, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), Unidad Regional de Culturas Populares [CD].

² Entendemos el pulso como la unidad mínima por la cual se mide el tempo musical y en donde se desenvuelve la rítmica. En la cultura musical que nos compete, de forma general, no existe la noción de compás. Aunque existen ejemplos interesantes de incorporación del material musical más recientes, en donde sí opera un compás –transformado–, los cuales son analizados en este capítulo.

otros solistas. Uno de los elementos importantes es la intensidad o volumen pues con este recurso se enfatizan secciones de las piezas. Todas tienen una forma musical similar que va alternando líneas melódicas respecto de la letra, de esto se desprende que la forma poética sea la clave para entender la forma musical. Cada una de estas características serán explicadas más a profundidad a lo largo de este capítulo. Finalmente, tenemos que aclarar que el término que utiliza el Apostolado para referirse al conjunto de cantos es el de alabanzas.





Por ciertas características musicales específicas como la heterofonía, el uso de modos gregorianos, la subordinación del tempo al texto, el uso melismático en las melodías y en los adornos, y las dinámicas de intensidad en relación al texto –aunado a otros elementos extra musicales que no se abordarán en este capítulo– proponemos que esta expresión musical está muy relacionada al canto llano (Asensio: 2008) –probablemente enseñado por los padres dominicos durante la Colonia–. El sistema musical del Apostolado (re)toma la teoría musical del canto llano para la conformación de un estilo –teoría y estética– nuevo y resemantizado. Este proceso de resemantización fue logrado mediante la incorporación de materiales musicales en diferentes momentos históricos para la conformación de un estilo particular de canto. Al ir incorporándolos fue tomando y desechando elementos del sistema armónico tonal y la organización moderna del tempo musical.³


Transcripción

El ejercicio de transcripción se llevó a cabo en varias fases. Por las características del canto se optó por transcribir de dos maneras distintas. La primera sirvió para atender a la problemática de la heterofonía y la segunda para generar modelos que intentan representar, de la forma más clara posible, las características del sistema musical.

³ En el artículo *Paralelos históricos en la música de los romances*, el musicólogo Ismael Fernández de la Cuesta (2003) plantea algunas relaciones musicales/poéticas entre el romance español y la salmodia e himnos latinos de la antigüedad y la música para poemas paralitúrgicos, épicos y narrativos medievales. Con una mirada diacrónica/comparativa propone que «un estrato arcaico de la realización musical de los romances estaría representado por las formas recitativas» (p. 87). Reconociendo que existe una reelaboración y «evolución» del género romance en lo que denomina «formas melódico-tonales». Los ejemplos que analiza del romancero incluyen datos etnográficos y sincrónicos de la tradición de baile de tambor en la isla de La Gomera, en las Islas Canarias, España.

En la primera forma se intentó transcribir las alturas del coro lo más apegado a las alturas “reales” de las notas con la finalidad de comprobar las distancias entre los intervalos –ya sea entre los diferentes voces del coro, o entre el coro y los solistas–. Este tipo de transcripción, que atiende a un tipo de grabación experimental específica (Arom: 2004), solamente se muestra para explicar la heterofonía. La segunda forma de transcripción es una abstracción que sirve como modelo para entender la construcción melódica, la rítmica, los recursos estilísticos, el problema de la altura, los adornos, las dinámicas de intensidad y la estructura musical. En ambos casos, para la transcripción rítmica se decidió dividir las notas en cuatro valores: largas, medianas y dos cortas.

- El símbolo de  (*máxima*)⁴ para el conjunto de notas que son percibidas por los propios actores como duraciones largas.
- El símbolo de  (*semibrevis –blanca–*) para el conjunto de notas que percibimos como de duración media. Son notas que siempre son menos largas que las anteriores.
- Los símbolos de  (*brevis*) y  (*semibrevis*) para aquellas frases que su rítmica era siempre recurrente y las cuales son más cortas que las anteriores. En donde *brevis* es una duración más larga que *semibrevis*.⁵

Con estos criterios resolvimos el problema de la notación rítmica ya que representan de una manera clara el fenómeno musical que estudiamos. Los adornos melismáticos están representados como apoyaturas, mientras que adornos como el *staccato* son indicados con un puntillo debajo de la nota. El coro está indicado con una letra B (significa «bajo», término local para designar al coro) y una línea punteada encima del pentagrama. El *glissando* descendente desde una nota definida hasta llegar a un sonido indefinido más grave, que sucede generalmente a mitades de frases, está representado con el símbolo  (*caída*)⁶. Es una característica estilística.

⁴ Los nombres y figuras que utilizamos combinan tanto notación mensural blanca como negra, sin embargo hemos tenido que redefinirlos para nuestros propósitos. Para ver más sobre el tema de la notación mensural ver Willi Apel (1953) *The notation of polyphonic music 900-1600* (pp. 87-95)

⁵ En la mayoría de las piezas *brevis* y *semibrevis* equivalen a *negra* y *corchea* de la notación rítmica moderna. Es decir se mantiene de una forma relativamente estable la equivalencia 1:2.

⁶ Símbolo de una articulación que se utiliza en el jazz (*fall*).

Las letras A, B, C, D, E, F y G, encima de los sistemas y dentro de cuadrados, indican las diferentes frases musicales. La nomenclatura G, A, R1, R2, F1 y F2 indica el cargo dentro de la estructura jerárquica del Apostolado, al mismo tiempo que indica una voz solista, los cuales cantan cada una de las frases melódicas. En donde G = Gobernador, A = Alcalde, R1 = Regidor 1º, R2 = Regidor 2º, F1 = Fiscal 1º y F2 = Fiscal 2º.

Todas las transcripciones modelo son una abstracción –que funcionan como un primer acercamiento– de al menos dos, y hasta cinco, interpretaciones distintas de la misma pieza. Las piezas que utilizan modos gregorianos fueron transpuestas para no tener alteraciones (v.g. «Alabado» a E frigio ó «Salve» a D dórico) mientras que las que utilizan el sistema armónico tonal se homogeneizaron a C mayor.

3.2. HETEROFONÍA

La primera característica que analizaremos del canto del Apostolado es aquella que, a nuestro juicio, a “primera escucha” resalta de dicha práctica: la heterofonía.

Al ser esta expresión musical una práctica exclusivamente vocal de tipo responsorial la transcripción y análisis de las texturas que se generan entre las líneas melódicas de los solistas y el coro fue una de las problemáticas a resolver. Se recurrió a la metodología de grabación por canales, propuesta por el etnomusicólogo Simha Arom (2004, pp. 94–117), la cual permitió separar las líneas melódicas solistas de las líneas melódicas del coro y, con esto, poder transcribir la complejidad de la heterofonía.

Primeramente se grabó por separado a los solistas. Después de esto, se les regresaron al coro esos mismos audios por medio de audífonos. Mientras los escuchaban se pidió que cantaran “encima” de la pista logrando grabar por separado estas últimas voces. Primero de manera simultánea y, posteriormente, de manera individual (de tres a cinco voces). Este ejercicio se realizó con cuatro piezas distintas: «Alabanza a la Virgen de la Soledad» o «Ayudemos», «Himno sacro para anunciar la santa Misión» o «Misión», «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María» o «Cantemos», y «Ruega por nosotros».⁷ Se hicieron diferentes tipos de grabaciones: para «Ayudemos» se grabaron

⁷ Todas las piezas completas se encuentran en la sección de Transcripciones.

cuatro cuartetos con distintos solistas y tres diferentes «bajos»; de «Misión» se grabó una cuarteta y dos sextetos con las repeticiones del estribillo. Seis solistas y tres «bajos» distintos; de la alabanza «Cantemos» se hicieron dos tomas. En la primera se grabaron dos versos con distintos solistas y cinco «bajos». En la segunda se grabó un verso repetido tres veces por distintos solistas, y cinco «bajos» por verso; finalmente, para «Ruega por nosotros» se grabaron cinco cuartetos con cuatro solistas distintos y varios «bajos». De esta última grabación no se hizo transcripción pues los bajos se grabaron juntos. La finalidad es mostrar una interpretación como sucede en la “realidad” pero en un contexto controlado. El audio se encuentra en la USB que acompaña esta investigación.

La conclusión que sacamos de este ejercicio fue que los intérpretes tendían a cantar de manera heterofónica a una octava, una quinta o una cuarta por debajo de la línea melódica solista (ver figura 3.1 y las piezas mencionadas anteriormente en el sección de Transcripciones). Estas distancias interválicas las proponemos como consonancias para esta cultura musical. Hay que entender que la aparición de consonancias es una tendencia pues en muchas ocasiones sucedían otro tipo de fenómenos que, posteriormente en diálogo con los Señores, comprobamos eran irregularidades. Por ejemplo que el intérprete buscara las notas mediante *glissandos* (ver figuras 3.1 y 3.2), saltos melódicos o a partir de la escucha de otro intérprete. Resultando que en muchas ocasiones encontrarán las consonancias en los finales de frases (*ibídem*), o en momentos específicos de la melodía.

Figure 3.1 is a musical score for a vocal ensemble. It features six staves: a soprano staff (G) and five bass staves (B1, B2, B3, B4, B5). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are "Can - te mos con me - lo - dí a". The score includes a first ending bracket labeled 'A' and a second ending bracket labeled 'B'. The vocal lines show parallel motion, with the soprano and bass parts moving in similar directions.

Figura 3.1

Primer verso de «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María» [05.Febrero.2014]

Figure 3.2 is a musical score for a vocal ensemble. It features four staves: a soprano staff (G) and three bass staves (B1, B2, B3). The music is written in a key with one sharp (F-sharp) and a common time signature. The lyrics are "Al pie de la Cruz". The score includes a first ending bracket labeled 'A' and a second ending bracket labeled 'B'. The vocal lines show parallel motion, with the soprano and bass parts moving in similar directions.

Figura 3.2

Frase de «Alabanza a la Virgen de la Soledad» [03.Febrero.2014]

Otro argumento que permite afirmar el carácter heterofónico del canto es que en las realizaciones melódicas del coro encontramos movimientos paralelos, y/o similares, a las líneas de los solistas. Aunque el coro cantara a distancias no consonantes, o fueran realizaciones irregulares, la heterofonía tendía a conservarse. Por ejemplo si el solista hacía una sucesión de notas G-F-G-G-(F) podíamos encontrar que alguna voz del coro hiciera A-G-A-A-(F) (ver figura 3.3).

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Figura 3.3
Frase de «Alabanza a la Virgen de la Soledad» [03.Febrero.2014]

Para entender más a profundidad esta característica intentamos que se verbalizara, mediante entrevistas, la teoría musical respecto del coro. Logramos comprobar que, idealmente, van pensando la heterofonía de forma paralela a la melodía principal «rellenando». No existe un criterio absoluto de las alturas en esta cultura, sin embargo reiteraban que hay una forma correcta de hacer el coro: cantando en «tono» y sin adornos. Varias ocasiones, para hacerme entender mejor esto, cantaban frases en donde se entonaba por una cuarta, quinta u octava por debajo. Estos ejemplos y afirmaciones nos permitieron corroborar lo que encontramos en las transcripciones. Proponemos entonces que hacer el coro en «tono» es cantar mediante consonancias de cuartas, quintas u octavas paralelas.

Las características heterofónicas del canto del Apostolado nos permiten pensar en la relación que pueda tener con los *organum* (paralelos y melismáticos) medievales –quedará pendiente una comprobación y problematización histórica–. El movimiento de voces paralelas por octavas, quintas y cuartas de distancia son características comunes y básicas en la definición de ambos estilos.

Hay que señalar que en las ocasiones musicales en donde el Apostolado canta lo que se escucha en la textura del coro es justamente un «relleno» heterofónico. Para el oído entrenado en el sistema armónico tonal suena como un clúster de notas superpuestas, unas veces percibiendo batimientos otras veces solamente disonancias.

3.3. MODALIDAD Y TONALIDAD

Del análisis de la construcción melódica de un total de veintidós piezas distintas, que pudimos registrar durante los casi tres años de trabajo de campo, encontramos lo siguiente. Un total de dieciocho piezas están construidas con modos gregorianos y un total de cuatro piezas a partir del sistema armónico tonal (tres en mayor y una en menor). Esto divide al repertorio en dos grupos. Uno que está relacionado más cercanamente al canto llano, mientras que el otro, proponemos, son incorporaciones de material musical más recientes – este último grupo tiende, a través del desarrollo rítmico, mostrar una pulsación isócrona–.⁸

Pieza	Modo
Alabado	Frigio
Ruega por nosotros	Eólico
Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María (Cantemos)	Mixolidio
Alabanza al Señor de la Sacristía	Frigio
Himno sacro para anunciar la santa Misión (Misión)	Jónico
Alabanza a la Virgen de la Soledad (Ayudemos)	Frigio
Alabanza al Señor del Sacromonte	Dórico
Trisagio	Mayor
Jesús amoroso	Frigio
Jesús dulce y clemente	Frigio
Perdón oh Dios mío	Menor
Salve	Dórico
Pues concebida	Jónico
Salve dolorosa	Frigio
Viva, viva	Mayor
Santo Dios hasta la muerte (Santo fuerte)	Mixolidio
Alabanza a la Santa Cruz	Mixolidio
Alabanza a las benditas ánimas	Dórico
Adiós reina del cielo	Mayor
Alabanza a la Virgen de Juquila	Frigio
Misterios gloriosos	Frigio
Resucitó	Frigio

Una característica relevante es la aparición frecuente del modo frigio (nueve piezas) el cual parece ser un modo dominante. Lo que intentamos proponer es que éste ha subordinado a otros modos y que quizá estos últimos se han modificado/adaptado a la sonoridad del primero. Logramos comprobar que la pieza «Resucitó» se adaptó pasando la melodía

⁸ Ver capítulo *La clasificación modal del repertorio* (Asensio: 2008, pp.299–351)

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

original, de un modo menor con una cadencia frigia, al modo gregoriano frigio. Sabemos que dicha pieza es de Francisco Gómez Argüello alias Kiko, compositor español contemporáneo de alabanzas y otros géneros musicales católicos. Se muestra a continuación las dos melodías para su comparación.

Resucitó

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: E Frigio

6º Mayor 2º Mayor

A

Re - su - ci - to, re - su - ci - tó, re - su - ci - tó, a - le - lu - ya
 a - le - lu - ya, a - le - lu - ya, a - le - lu - ya re - su - ci - tó

3º Mayor 4º Aumentada

B

la muer - te ¿dón - de/es - tá mi muer - te? ¿dón - de/es - tá la muer - te? ¿dón - de su vic - to - ria?

Figura 3.4
 Modelo de «Resucitó»

Resucitó

Kiko Argüello
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Transpuesto: F Menor

6º Menor 2º Menor

Fm Eb

Re - su - ci - tó re - su - ci - tó re - su - ci - tó

5 Db C7 1. 2.

tó a - le - lu - ya Re - su - ci La

10 Fm3º Menor Eb3º Menor

muer - te ¿dón - de/es - tá mi muer te? ¿dón - de es/ tá la

14 Db C7

muer - te? ¿dón - de su vic - to - ria? Re - su - ci

Figura 3.5
 Melodía de «Resucitó» por Francisco Gómez Argüello⁹

⁹ Tomado de Kiko Argüello (1973) *Himnos para las comunidades cristianas*, Madrid, Ediciones Musical PAX, (p. 9)

En rectángulos se encuentran algunas de las notas más importantes, ya que son notas de descanso, que coinciden en las dos versiones. Las mediciones de intervalos muestran algunas de las diferencias audibles más destacables que permiten observar la adaptación de la melodía original –construida a partir de una cadencia frigia o andaluza– al modo frigio gregoriano. En resumen, los intervalos de la melodía original son modificados en función de adaptarse al modo frigio –como también sucede con el tempo y la rítmica–. Proponemos que la cadencia andaluza fue fácilmente traducida al estilo musical del Apostolado, y por tanto reelaborada, por las notas en común C, G, F y E con el modo frigio. La solución de todas las diferencias interválicas se logra adaptándose a las alteraciones del modo frigio. V.g. La solución entre 6^am C–Ab (Argüello) por 6^aM C–A (Apostolado); 2^am Ab–G (Argüello) por 2^aM A–G (Apostolado); 3^am Ab–F (Argüello) por 3^aM A–F (Apostolado); inclusive una 3^am G–Bb (Argüello) por 4^aAug F–B (Apostolado).

Según los datos etnográficos, la pieza «Resucitó» es una incorporación reciente al repertorio del Apostolado ésta tiene alrededor de veinte años que se introdujo en el repertorio.¹⁰ Este fenómeno revela las diferencias y equivalencias musicales en la percepción de la escucha entre una cultura y otra. También permite pensar el cambio musical entre dos sistemas distintos, pero emparentados, que se modifican el uno al otro en la incorporación de materiales musicales a lo largo de la historia.

Al ser una cultura musical de tradición oral esta reinterpretación se produce de manera colectiva, revelando ordenamientos –en este caso melódicos– que subyacen a una teoría musical particular. Ésta no hace consciente dicho cambio tal cual fue explicado, o al menos no lo verbaliza, sin embargo en la praxis se realiza esta adaptación. De ahí que este ejemplo pueda aportar a la teoría del cambio musical.

¹⁰ Hay que mencionar que el cuestionamiento sobre la incorporación de esta pieza al repertorio surgió posterior al análisis musical. Lográndose comprobar que, en efecto, es una resemantización de una pieza compuesta bajo la lógica del sistema musical armónico tonal contemporáneo.

3.4. TEMPO SEMI-LIBRE/LÍRICO Y TEMPO ISÓCRONO

Al igual que el fenómeno de la modalidad el desarrollo del tiempo se puede dividir en dos grupos. Un total de catorce piezas subordinan el tiempo al texto y/o al estilo particular del intérprete, mientras que ocho piezas tienden a mostrar una pulsación isócrona –nunca exacta, ni medida–. En ésta última proponemos está operando una reelaboración de un compás musical moderno incorporado al estilo de canto del Apostolado. Es interesante que la mayoría de las piezas que están construidas a partir de modos gregorianos subordinan el tiempo al texto, mientras que las piezas que están construidas a partir del sistema armónico tonal tienden a mostrar dicha pulsación isócrona. Esto permite reforzar la hipótesis de la incorporación y adaptación de materiales musicales más recientes al sistema musical del Apostolado –que (re)toma y (re)elabora la teoría musical del canto llano–.

Pieza	Tempo
Alabado	<i>Ad libitum</i>
Ruega por nosotros	<i>Ad libitum</i>
Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María	<i>Ad libitum</i>
Alabanza al Señor de la Sacristía	Isócrono (3/4)
Himno sacro para anunciar la santa Misión	<i>Ad libitum</i>
Alabanza a la Virgen de la Soledad	<i>Ad libitum</i>
Alabanza al Señor del Sacromonte	<i>Ad libitum</i>
Trisagio	Isócrono (4/4)
Jesús amoroso	<i>Ad libitum</i>
Jesús dulce y clemente	<i>Ad libitum</i>
Perdón oh Dios mío	Isócrono (4/4)
Salve	<i>Ad libitum</i>
Pues concebida	<i>Ad libitum</i>
Salve dolorosa	<i>Ad libitum</i>
Viva, viva	Isócrono (4/4)
Santo Dios hasta la muerte (Santo fuerte)	<i>Ad libitum</i>
Alabanza a la Santa Cruz	Isócrono (4/4)
Alabanza a las benditas ánimas	Isócrono (6/8)
Adiós reina del cielo	Isócrono (6/8)
Alabanza a la Virgen de Juquila	<i>Ad libitum</i>
Misterios gloriosos	<i>Ad libitum</i>
Resucitó	Isócrono (4/4)

Cuatro de los ejemplos en donde se muestra más marcada la isocronía son las piezas «Trisagio», «Viva, viva», «Adiós reina del cielo» y «Resucitó». Las tres primeras están construidas a partir del sistema armónico tonal mientras que «Resucitó», como ya habíamos mencionado, es una transformación del modo menor. Las cuatro restantes, «Alabanza al Señor de la Sacristía», «Perdón oh Dios mío», «Alabanza a la Santa Cruz» y «Alabanza a las benditas ánimas», muestran una isocronía más “libre” en donde el pulso y la rítmica son menos estables y con muchas más variabilidad. De esta forma es posible transcribir dichas piezas con la notación musical contemporánea. Esto facilita entender la resemantización del pulso y la rítmica –al igual que en el ejemplo de «Resucitó»– al momento de incorporarse materiales musicales pensados bajo la rítmica moderna (comparar figuras 3.4 y 3.5; ver figuras 3.6 y 3.7).

Trisagio

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: C Mayor

The image displays a musical score for the piece "Trisagio". It consists of two parts: G:R1 and A:R2. Each part is presented in two notations: a traditional notation with square notes and a modern notation with diamond notes. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two sections, A and B, indicated by dashed lines and labels. The lyrics for G:R1 are "To - do/el or - be can - te con fi - na leal - tad" and for A:R2 are "el tri - sa - gio san - to de la tri - ni - dad".

Figura 3.6
 Transcripción de modelo de «Trisagio» y transcripción en notación moderna.

Adiós reina del cielo

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Modelo
Transpuesto: C Mayor

The image displays a musical score for the hymn "Adiós reina del cielo". It is organized into two systems, each representing a different model (A and B) for two voices: G:R1 (Soprano) and A:R2 (Alto).
- **Model A (G:R1):** The melody starts with a treble clef and a common time signature. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). The lyrics are: "A - diós rei - na del cie - lo ma - dre del sal - va - dor".
- **Model B (G:R1):** The melody starts with a treble clef and a common time signature. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). The lyrics are: "a - diós, rei - na del cie - lo ma - dre del sal - va - dor".
- **Model A (A:R2):** The melody starts with a treble clef and a common time signature. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). The lyrics are: "a - diós ¡oh! ma - dre mí - a a - diós, a - diós, a - diós".
- **Model B (A:R2):** The melody starts with a treble clef and a common time signature. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). The lyrics are: "diós ¡oh! ma - dre mí - a a - diós, a - diós, a - diós".

Figura 3.7
Transcripción de modelo de «Adiós reina del cielo» y transcripción en notación moderna.

Para la cultura musical que estudiamos la concepción del tiempo, en su conjunto, es *ad libitum*. Es decir, pulso *rubato* e interpretación rítmica libre bajo un modelo de notas largas, medianas y cortas que tienden a moldear un perfil rítmico específico. Por lo anterior, es posible transcribir modelos del tempo y la rítmica (así como los demás elementos musicales) y proponerlos como guías para el entendimiento del estilo de canto del Apostolado.

Del análisis musical –y el reto de transcripción– concluimos que el carácter *ad libitum* de esta práctica es lo que los Apóstoles respondían cuando se les cuestionaba acerca del tempo: “los tonos dependen de la letra”. Es decir, la lírica condiciona, como teoría local, la agógica y la rítmica –al igual que sucedía con el canto llano (Asensio: 2008)–.

3.5. CANTO MELISMÁTICO Y CANTO SILÁBICO

Un recurso muy frecuente en este estilo son los melismas los cuales, a nuestro juicio, son una de las características principales del canto del Apostolado. Se pueden encontrar conformados por una o dos notas por sílaba y hasta por siete u ocho notas como en el caso de «Santo Dios hasta la muerte» (ver figura 3.8). Junto con ésta última, las piezas «Alabado», «Jesús amoroso», «Misión», «Ayudemos» y «Salve» son en donde se encuentra el uso más prominente de melismas.

El canto silábico existe también en el repertorio y lo hemos encontrado marcadamente en el grupo de ocho piezas que ordena su tempo de forma isócrona. Esto no excluye que este recurso pueda aparecer en el otro grupo de piezas. Los datos nos permiten seguir argumentando que al menos cuatro de las piezas («Trisagio», «Viva, viva», «Adiós reina del cielo» y «Resucitó») provienen de ordenamientos musicales más recientes ya que comparten armonía moderna, isocronía y canto silábico. Esta última característica es un elemento que la teoría musical moderna –occidental académica– empieza a incorporar a la música vocal desde el Renacimiento, consolidándose en el Barroco, siendo dominante en el Clasicismo y teniendo eco hasta en el Romanticismo.

El recurso melismático, combinado con el cambio de vocales en la pronunciación de las palabras, da por resultado un fenómeno característico de este estilo de canto. Un oído no iniciado en la cultura musical referida, generalmente, no puede reconocer las palabras que son cantadas.¹¹

En la pronunciación de las palabras la letra “i” se convierte en “e” mientras que la “u” se convierte en “o”. Por ejemplo al pronunciar *Jesús* este suena *Jesos*, o al pronunciar *Virgen* se transforma en *Vergen*. Otro fenómeno similar, que es parte de la misma característica estilística, es agregar las vocales “ae” o solamente “e” antes de algunas vocales “a”. Por ejemplo a la palabra *alabado* se le agrega de la siguiente forma *aealabaeado*, y la palabra *ensalzado* se pronuncia *ensaelzaeado*.

¹¹ Sucede frecuentemente que muchos escuchas externos pregunten: ¿en qué lengua están cantando? E inclusive hemos observado un rechazo a la práctica musical al sonar muy alejado de los parámetros estéticos de la industria de la música.

El cambio de vocales no es característica exclusiva del canto melismático. Sin embargo la combinación de estos dos elementos producen una suerte de encriptación del texto que en épocas pasadas, sabemos, tenía una función dentro del *sistema de cargos* de la comunidad de Xoxocotlán.

Santo Dios hasta la muerte (Santo fuerte)

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Modelo
Transpuesto: G Mixolidio

The musical score is presented in seven systems, each with a guitar chord and a vocal line. The chords are labeled A, B, C, D, E, F, and G. The vocal lines are written in a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "San - to Dios Dios San - to fuer te in - mor - tal in - mor tal lí - bra - nos, lí - bra - nos Se - nor Dios de to - do mal Sa - to Dios has - ta la muer - te siem - pre vi - va pa - ra/a - mar te". The score includes repeat signs and multi-measure rests (x4 and x3).

Figura 3.8
Pieza en donde se muestra el carácter melismático del canto.

3.6. ALTURA NO ABSOLUTA

Una de las problemáticas a las que nos enfrentamos para el entendimiento, y por ende para la transcripción, fue el de las alturas. Al ser una práctica exclusivamente vocal el canto tiende a subirse o bajarse de tono. Es por esto que un solista puede empezar a cantar en cierta altura (tonalidad) mientras que el/los siguiente(s) puede(n) seguir en la misma altura o cambiar. En varios ejemplos cuando acaba un verso y comienza otro sucede que la última nota de la frase que termina –que es la referencia para el siguiente cantante ya que los solistas van alternando las frases– se transforma microtonalmente e inclusive hasta en tonos completos (ver «Cantemos» y «Misión» en sección de Transcripciones). En todo el repertorio ninguno de los ámbitos melódicos supera la octava.

El carácter no absoluto de las alturas genera un fenómeno que está íntimamente relacionado a la estética del canto y a una técnica ritual (punto que será abordado en el siguiente capítulo). Podríamos decir que los intérpretes buscan idealmente cantar en la misma tonalidad, sin embargo alejarse a una segunda o tercera de distancia de la tonalidad inicial no representa problema para esta cultura musical. Muy frecuentemente sucede que los solistas canten una segunda o tercera arriba toda su línea melódica. Existe una teoría local sobre las alturas que responde más a un elemento ritual que a uno musical.

De esto se desprende que las relaciones interválicas sean lo verdaderamente importante para el reconocimiento de la melodía. Si se canta más alto o más bajo esto no afecta su identificación, al menos que no se esté invadiendo la tesitura del coro y/o que no se alteren dichas relaciones drásticamente. Éstas últimas, como toda música de tradición oral, tienden a ser diferentes –y flexibles– al sistema de temperamento igual. Sin embargo proponemos que subyace, por la propia historia del canto, un modelo que divide de similar forma que el temperamento igual las distancias entre tonos y semitonos.

3.7. ADORNOS

Según la teoría local existen dos clases de adornos. Las «vueltas» que podríamos traducir como adornos melismáticos/*legato*, y los «quiebres» que son una especie de *staccato*. Igualmente existe una forma de notación musical con las manos para aprender dichos adornos la cual se vale de movimientos en el aire –quironimia¹²–. Para las «vueltas» en forma horizontal y circular y para los «quiebres» con movimientos verticales.

Los adornos son exclusivos de los solistas mientras que el coro canta sin ornamentos. Al ser una práctica heterofónica fue interesante comparar las líneas melódicas de los bajos con las líneas melódicas de los solistas pues ahí se evidenciaba lo que era, y lo que no era, un adorno. Hay casos en donde el adorno era tan importante y frecuente que inclusive el coro lo hacía, éstos pudieron ser identificados por la verbalización de los mismos músicos. Esta tarea no fue fácil ya que había mucha incertidumbre e inclusive contradicciones entre ellos. La propuesta que se hace de los adornos, en las transcripciones modelo, son un primer acercamiento a este respecto. El estudio a profundidad de los adornos quedará pendiente para futuras investigaciones pues superó el tiempo y posibilidades del trabajo de campo.

Sin embargo podemos afirmar que, fuera de los adornos recurrentes, existe un tipo de adorno al inicio de frases, y/o después de los *glissandos* descendentes que ocurren frecuentemente a mitad de frases, que son breves melismas ascendentes. En el final e inicio de frases existe una superposición de voces denominadas «entradas» y «salidas». Ambos son pequeños *glissandos*, uno descendente al final de la línea melódica del solista el otro ascendente al inicio de la línea melódica del siguiente solista. Suceden simultáneamente superponiéndose y son una característica estilística. En ambos casos funcionan como especies de apoyaturas para llegar a una nota, generalmente por segundas y/o terceras. Al ser adornos pueden, o no, aparecer en las interpretaciones. Sin embargo, es una característica importante que revela la experiencia y grado jerárquico del intérprete.

¹² Según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) este término puede ser entendido «(i) como los movimientos de mano hechos en el aire para guiar la performance musical» y «(v) como la renovación de la conducción con la mano en la enseñanza del canto Gregoriano en la actualidad [...]» (traducción propia del texto original en inglés)

3.8. INTENSIDAD/VOLUMEN

Una de las características del canto que sirve para enfatizar al texto es la dinámica de intensidad. En ciertas piezas existe un cambio en el volumen el cual, hasta donde entendemos, se puede dividir en dos tipos de dinámica: normal y fuerte (*f*). Esta característica está determinada por el contenido poético, o texto, el cual es el que determina cuándo se canta más fuerte y cuándo se canta normal. A continuación se muestra un ejemplo de dichas dinámicas –solamente aparece el texto ya que la melodía no cambia–.

ALABADO

Alabado y ensalzado
sea el divino sacramento
en quien Dios oculto asiste
de las almas el sustento.

Y la limpia concepción
de la reina de los cielos
que quedando Virgen pura
es madre del verbo eterno.

Y el bendito San José,
electo por Dios inmenso
para padre estimativo
de su hijo el divino verbo.

Adorote Santa Cruz
puesta en el monte calvario
en ti murió mi Jesús
para darnos eterna luz
y libranos del contrario.

(*f*) Oh dulcísimo Jesús
yo te doy mi corazón
para que estampes en él
tu santísima pasión.

Madre llena de dolores
haced que cuando expiremos
nuestras manos entreguemos
en las manos del señor.

Quien a Dios quiera seguir
y en su gloria quiera entrar
una cosa de aceptar
y de corazón decir.

Morir antes que pecar
antes que pecar morir.

En Dios por todos los siglos
y de los siglos amén.

Amén Jesús y María
que Jesús, María y José.

En el caso particular de la pieza «Alabado» esta dinámica revela dos cambios. El primero de tipo lírico y el segundo de tipo estructural. El verso *Oh dulcísimo Jesús* introduce, en la percepción de esta cultura, una forma directa de comunicarse con Jesús y la Virgen. Se pasa de una lírica descriptiva a una en donde se ofrece y pide directamente a las *imágenes*. Con el volumen se enfatiza el texto.

El cambio de tipo estructural sucede en el mismo verso, ahí la melodía cambia e introduce la forma BCBC (ver sección 3.10. Forma musical). Anterior a este cambio la forma es de una sola frase musical (A) por verso. Con estos dos recursos musicales se logra enfatizar el contenido lírico de la alabanza.

3.9. TÉCNICAS VOCALES

En los ensayos, que se realizan durante el tiempo de Cuaresma, nos dimos cuenta de ciertas técnicas que se transmiten de forma oral y por imitación. Quizá no hubiera sido posible acceder a este conocimiento fuera de este espacio de entrenamiento ya que en los ensayos se practican dichas técnicas pero no forzosamente en las ocasiones musicales aparecen. Las tres están relacionadas entre sí y son las siguientes:

- Técnica de respiración
- Uso del diafragma
- Notas con escape de aire

Nos dimos cuenta que varios Maestros y Señores, quienes enseñan a los jóvenes, hacían hincapié en respirar por la nariz. Esta técnica responde, según los actores, a la protección de la garganta, sobre todo durante la Semana Santa. Existen otros consejos con la misma finalidad como no tomar líquidos fríos, abrigarse y no exponerse a vientos.

El uso del diafragma en esta práctica es muy importante. Los cantantes se apoyan en éste para entonar. Varios Maestros transmiten este conocimiento a los jóvenes e igualmente responde a una cuestión de cuidado de la voz. Con esta técnica se puede resistir los prolongados cantos rituales durante la Semana Mayor evitando nódulos, disfonía, afonía y ronquera. Esta técnica es muy importante aprenderla y dominarla ya que muchos Apóstoles suelen «quebrar» por la falta de dicho conocimiento. Es decir, suelen quedar disfónicos/afónicos en medio de la Semana Santa, cuestión que se agudiza a lo largo de ésta pues al ser una responsabilidad ritual no hay posibilidad de dejar de cumplir con el canto.

La técnica vocal que llamamos notas con escape de aire consiste en emitir una columna de aire, apoyado en el diafragma –especie de pujido–, generalmente al inicio de las frases. También se pueden encontrar a mitad de frases, en los adornos melismáticos/*portato* o «vueltas» y en los *staccato* o «quiebres». Esta técnica tiene que ser bien controlada pues al emplear mucho aire el cantante debe de calcular no dejar escapar demasiado para poder terminar la frase. Este es un rasgo estilístico muy importante que no muchos intérpretes realizan ya que tiene que ver con la experiencia y habilidad del cantante.

3.10. Formas musicales

Al igual que en otros elementos la lírica es quien ordena la forma musical de las piezas. La mayoría de alabanzas están divididas por cuartetas y corresponden al género poético del *romance* y sus subgéneros la *endecha* y el *romancillo*.¹³ Se encuentran conformadas mayoritariamente por versos octosílabos, pero también pueden aparecer heptasílabos, hexasílabos y pentasílabos. Lo relevante de la estructura lírica en relación a la forma musical es que las frases musicales corresponden al número de versos de la cuarteta de varias maneras, generando diferentes formas musicales.

La mayoría de las alabanzas (doce piezas) alternan dos líneas melódicas para la cuarteta, es decir, para el primer y tercer verso se canta una línea melódica (A) y para el segundo y cuarto verso se canta una distinta (B). Estas tienen una forma musical ABAB. Por ejemplo:

Verso / «trovo»	Cargo	Línea melódica / «tono»
Dios te salve dolorosa	Gobernador	A
madre de nuestro consuelo	Alcalde	B
líbranos señora nuestra	Regidor 1º	A
de las penas del infierno	Regidor 2º	B

Un grupo de cuatro piezas tiene una forma musical ABCD en donde se canta una línea melódica distinta por verso. Por ejemplo:

Verso / «trovo»	Cargo	Línea melódica / «tono»
Ayudemos almas	Gobernador	A
en tanto penar	Alcalde	B
a la Virgen pura	Regidor 1º	C
de la Soledad	Regidor 2º	D

¹³ « Cuando el romance tiene menos de ocho sílabas recibe los nombres de: a) *endecha*, si los versos constan de siete sílabas, y b) *romancillo*, si tienen menos de siete» (Quilis: 1978, p.162)

Existen seis piezas que tienen una forma musical específica:

La pieza «Alabado» está dividida en dos secciones. La primera, utiliza una línea melódica (A) para tres cuartetos y una quinteta. La segunda parte utiliza una línea melódica (B) para el primer y tercer verso y una distinta línea melódica (C) para el segundo y cuarto verso. Teniendo una forma A BCBC. La segunda parte tiene la misma forma que la estructura genérica ABAB explicada anteriormente.

La «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María» tiene una forma ABAB ABABCD. La primera sección corresponde a la primera cuarteta de la cual los dos últimos versos funcionan como estribillos. Éstos se repiten entre los sextetos siguientes. La segunda sección es la forma de los sextetos en donde se repiten alternadamente las líneas melódicas A y B y se agregan dos distintas, C y D.¹⁴ Según la teoría local esta estructura es equivalente a la de «Himno saro para anunciar la Santa Misión».

La pieza «Salve» tiene una forma ABC DBC. En donde las líneas melódicas A y D son enunciados equivalentes en cuanto a la forma musical pero no melódicamente. Es decir ambos son entonados por el Gobernador pero son reconocidos como «tonos» distintos.

La pieza «Santo Dios hasta la muerte» tiene una forma ABC DE FG. Para entender esta estructura es necesario analizar la letra y los contextos rituales –y míticos– donde ésta es usada, pues el número tres es el que ordena a dicha forma –que corresponde a la *imagen* de la Santísima Trinidad–. La primera sección se conforma por la frase A que se repite cuatro veces, seguida de las frases B y C. La segunda sección por las frases D y E repetidas tres veces. Y la tercera, y última sección, por las frases F y G repetidas indefinidamente hasta terminar.

¹⁴ La lírica de la «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María» se encuentra registrada en una Novena reimpresa en Puebla en 1826. En este documento existe una indicación de interpretación que utiliza la misma forma musical que la versión del Apostolado. Ver la *Novena a los santísimos corazones de Jesús y de María* en la sección de Gozos (Maugeri: 1826)

Verso / «trovo»	Cargo	Línea melódica / «tono»	
Santo Dios	Gobernador/Alcalde	A	1° Sección
Santo fuerte	Gobernador	B	
Santo inmortal	Alcalde	C	
Líbranos, líbranos	Gobernador	D	2° Sección
señor Dios de todo mal	Alcalde	E	
Santo Dios hasta la muerte	Gobernador	F	3° Sección
Siempre viva para amarte	Alcalde	G	

La pieza «Misterios gloriosos» tiene una forma ABCB DEFG. Está dividida en dos secciones cada una de las cuales es utilizada para dos distintos momentos rituales. La primera sección se conforma por las frases A y B repetidas dos veces, seguida de las frases C y D repetidas igualmente dos veces. La segunda sección (DEFG) sigue una forma similar que el segundo modelo, explicado anteriormente, en donde se canta una línea melódica distinta por verso hasta terminar.

Finalmente, la pieza «Resucitó» tiene una forma AA B. Ésta corresponde a una estructura de canción que combina versos con un estribillo.

En resumen existen ocho formas musicales distintas. Dos formas genéricas ABAB y ABCD. Y seis formas específicas: A BCBC; ABABA ABABCD; ABC DBC; ABC DE FG; ABCB DEFG, y; AA B. Todas ellas están construidas y subordinadas al género poético *romance* el cual fue uno de los preferidos para la lírica popular en el mundo hispanohablante durante el Barroco y Siglo de Oro (Quilis: 1978, p.150).

Existen cinco piezas que no pudimos registrar por diferentes razones. La pieza «Los ángeles» parece estar cayendo en desuso puesto que se ha ido olvidando y, aseguran, es de un alto nivel de dificultad. Otra pieza es «Miserere (Salmo 50)» tanto en latín como en su versión en español, ésta no fue posible ser registrada porque solamente se interpreta en un momento ritual (procesión de Divino Preso) en donde nosotros estábamos acompañando al Apostolado en la Cena de los Apóstoles durante los dos años de trabajo de campo. También parece que está cayendo en desuso. Ambas son recordadas solamente por gente mayor y las

nuevas generaciones no las saben. Las piezas «Alabanza a la Virgen de Ocotlán» y «Alabanza a la Virgen del Carmen» la comunidad no las recuerda aunque la lírica aparece en el libro de los Apóstoles. Finalmente la «Alabanza a las tres horas» no tuvimos la oportunidad de escucharla.

*

La heterofonía, la modalidad gregoriana, el tempo semi-libre/lírico, el uso melismático en melodías y adornos, el cambio vocálico en la pronunciación, el carácter no absoluto de las alturas, el ámbito melódico reducido, la subordinación de la forma musical y la dinámicas de intensidad al texto, y la lírica de las alabanzas que nos remiten al *romance* hispanoamericano¹⁵, proponemos, son las estructuras musicales más importantes del sistema musical del Apostolado. Casi todas ellas son compartidas con el canto llano (ver Asensio: 2008) a excepción del cambio vocálico y la forma *romance* en la lírica. Dichas estructuras subordinan y adaptan incorporaciones musicales dentro del sistema más recientes las cuales, generalmente, provienen de tradiciones basadas en el sistema armónico tonal y la métrica moderna.

De esta forma la polifonía con funciones armónicas no opera en esta cultura musical. Cuando piezas tonales son incorporadas al repertorio tienden a sufrir una adaptación heterofónica, y en algunos casos como el de «Resucitó» una resemantización a la modalidad gregoriana. La isocronía y la métrica moderna, de igual forma, se resemantizan adaptándose a un canto más *ad libitum*. A pesar de que no existe la altura absoluta en esta cultura la “tónica modal”¹⁶ siempre está muy cercana en todas las versiones

¹⁵ «Las precedentes explicaciones nos llevan a situar la música del romancero en un escenario bastante preciso. La realización musical de los repertorios poéticos históricos y de tradicionales oscila entre el siempre recitativo y la canción melódica, en ambos casos, con música pegada a la estructura prosódica y métrica de los poemas. [...] Desde el punto de vista formal, los poemas del romancero exhiben un perfil muy simple y estable. Constan de una sucesión de versos asonantes de 16 sílabas partidos en dos hemistiquios octosilábicos. [...] Esta cualidad de los versos exige, para su realización y transmisión, determinado comportamiento de la música acorde con el ritmo de las palabras.» (Fernández De La Cuesta: 2003, pp.70–71)

¹⁶ Nos referimos a la nota que define a los modos en que están construidas las melodías (*finalis*). «Pero la verdadera nota de referencia a la hora de clasificar una pieza era la final. Al menos fue así a partir de los comienzos del siglo XI. La famosa frase de Guido *in fine iudicabis* («al final juzgarás») establecía la preponderancia, podemos decir incluso la tiranía, de esa nota con respecto al completo devenir de la pieza. Todo iba a estar en función de ella. Con la combinación final-dominante bastaba para definir una categoría» (Asensio: 2008, p. 300)

de la misma pieza. El carácter no absoluto de las alturas es quizá el elemento más contrastante al oído entrenado en el sistema de temperamento igual y tonal.

Esta caracterización de los rasgos sonoros que conforman parte del sistema musical del Apostolado, y su funcionamiento, son un primer acercamiento a un fenómeno complejo. Son la guía para el entendimiento y traducción de una *episteme* musical para su estudio. Como habíamos mencionado, este conocimiento es parte de una *episteme* más amplia que se relaciona intertextualmente con otras técnicas rituales para la concreción de la *fiesta*.

La caracterización del sistema musical del Apostolado, en términos estrictamente sonoros, no es suficiente para el entendimiento de dichas relaciones intertextuales. Sin embargo sí son una parte medular para entender al Apostolado dentro del *sistema de cargos* de Xoxocotlán. En el canto se encuentra decantada, de forma clave y ritualizada, gran parte del funcionamiento del *sistema de cargos* y su historia –tal vez no exista otro cargo en Xoxocotlán en donde se revelen dichas relaciones de forma tan completa–. El siguiente capítulo es en donde se muestra cómo de manera sublimada en el canto, y en las relaciones intertextuales con otras técnicas rituales del Apostolado, se puede leer la teoría, la estética, la estructura del *sistema de cargos* y la historia de la vida político-religiosa de la comunidad.

El canto se convierte en una herramienta de análisis para poder acceder a la *episteme* de la *fiesta* y de la socialidad de la comunidad. Pero también para analizar los procesos de construcción de conocimiento musical en comunidades de tradición oral, en donde elementos extra sonoros son igual de importantes en la conformación de una estética y una teoría del canto. Igualmente sirve para analizar los procesos de subversión de la modernidad capitalista por parte de los pueblos de raíz mesoamericana en Oaxaca. Así el canto puede ser leído como una reelaboración de un código musical impuesto durante la Colonia –canto llano– que dio por resultado una forma vocal nueva e irrepetible.

CAPÍTULO IV
APOSTOLADO, TEORÍA Y ESTÉTICA
SOCIAL

EN EL capítulo anterior se caracterizaron y analizaron las estructuras musicales del canto del Apostolado, con esto logramos entender el nivel sonoro del *sistema musical*¹ de dicho cargo. Sin embargo, para entender más ampliamente el funcionamiento e interacción del Apostolado dentro del *sistema de cargos* es necesario el análisis de otros niveles del *sistema musical*. Para esto sistematizaremos y estudiaremos lo que denominamos Teoría musical y ritual del Apostolado, la cual es una abstracción local, en forma de metalenguaje, sobre las prácticas –musicales y rituales– de dicho cargo. Es la forma por la cual se refieren los portadores de dicho metalenguaje al lenguaje musical y ritual que ellos mismos practican. Pero también es la forma por la cual valoran, juzgan y transmiten el conjunto de técnicas que le dan especificidad al Apostolado dentro del *sistema de cargos*. La Teoría del Apostolado está conformada por las referidas estructuras musicales y por otros elementos rituales heterogéneos (poéticos, gestuales, performativos, míticos religiosos, políticos y sociales). Todos ellos son transmitidos, juzgados y valorados mediante una *censura preventiva de la comunidad*² durante la *fiesta*, conformando así una estética socialmente construida. El estudio de dicha Teoría nos servirá para vincular las técnicas musicales y rituales del Apostolado con la estructura del *sistema de cargos* y, con esto, mostrar cómo en ellas se encuentran sublimados³ elementos de la socialidad de Santa Cruz Xoxocotlán y su historia.

Partiremos por la sistematización y análisis de la Teoría musical del Apostolado, abordando los conceptos locales que explican y dan sentido a los diferentes elementos del canto en relación a la ritualidad. Se hará énfasis tanto en las explicaciones sobre los códigos musicales, los cuales revelan la estética del canto, como en los significados atribuidos a éstos. Seguido de esto estudiaremos las técnicas rituales principales del Apostolado haciendo énfasis en las funciones de cada uno de los cargos internos de éste. Para abordar la construcción social de la estética mostramos el proceso de modificación de algunos

¹ «Por sistema musical entendemos un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad o por su similitud se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones *performativas* están dispuestos de acuerdo con ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda, de esta manera, un gran sistema comunicativo.» (Camacho: 2013, p. 388)

² Roman Jakobson (1986, p. 11).

³ Bolívar Echeverría (2014, pp. 94-118)

códigos musicales y rituales en un periodo corto de la historia de Xoxocotlán. Y finalmente, hacemos una revisión de las funciones del cabildo colonial centrándonos en los cargos específicos dentro de las Repúblicas de Indios y contrastándolos con algunos *sistemas de cargos* contemporáneos. Esto último tiene la finalidad de mostrar ciertas similitudes con el *sistema de cargos* antiguo y contemporáneo de Xoxocotlán, y también en plantear cómo en las técnicas musicales y rituales del Apostolado se encuentran sublimadas varias de estas funciones políticas.

4.1. TEORÍA MUSICAL DEL APOSTOLADO

Habiendo expuesto el funcionamiento de las estructuras musicales de la práctica vocal del Apostolado en el capítulo anterior intentaremos incorporar su funcionamiento ritual, la teoría local y la estética –socialmente construida– con el fin de explicar cómo se sublima parte de la socialidad de Xoxocotlán a través de las técnicas músico-rituales de dicho cargo. Con esto, además, se logra dar una visión más amplia del *sistema musical* ya que se comprende una dimensión que el análisis de las estructuras musicales descontextualizadas, fuera de las relaciones sociales, no puede explicar.

Para esta cultura musical el canto, la ritualidad, la mitología, la religiosidad e inclusive la memoria política del pasado están íntimamente ligados. En su combinación se encuentra la clave para entender la Teoría y estética del Apostolado. Mediante el estudio de la apreciación de la belleza que realiza la comunidad del canto –evidenciada en la *censura preventiva*– y, sobre todo, por la ritualidad –por extensión la *fiesta* y el *sistema de cargos*– la Teoría músico-ritual del Apostolado cobra todo su sentido.

Mucha de dicha Teoría, al igual que el *sistema de cargos* y la sociedad, se ordena de forma jerárquica. Los cargos internos del Apostolado tienen asignadas funciones específicas tanto para el canto como para las conducta rituales, gestos, rezos, e inclusive para las relaciones sociales. De esta forma el ordenamiento jerárquico ritual del Apostolado –y del *sistema de cargos*– es uno de los elementos claves para la comprensión de la teoría y estética.

4.1.1. MELODÍAS Y BAJOS

Un punto de partida para comenzar a comprender la Teoría del Apostolado son las funciones de las «melodías» y los «bajos». Las «melodías» son las cuatro, o seis, voces solistas que conforman el canto, mientras que los «bajos» son las voces en forma de coro que acompañan a las «melodías» de manera heterofónica. La estructura poética de las alabanzas, por cuartetos o sextetos, define las jerarquías internas de los Apóstoles y éstas a las «melodías».

[...] en sí la integración de los Apóstoles pues son seis melodías. Cuatro de ellas que son las que interpretan cada uno de los trovos, en este caso del cuarteto. Y los dos Fiscales quienes se encargan de repetir, en algunas alabanzas que lo llevan, repetir ese cuarteto. El Gobernador saca la primer melodía; el Alcalde la segunda melodía; el Regidor 1º la tercera melodía, y; el Regidor 2º la cuarta melodía. El Fiscal 1º, en las alabanzas que llevan Fiscales, se encarga de sacar la primera y la tercer melodía. El Fiscal 2º la segunda y la cuarta melodía del primer cuarteto de las alabanzas que llevan Fiscales. Así como hay alabanzas solo de cuartetos, hay alabanzas de sextetos. Son sólo dos: Himno sacro para anunciar la santa Misión y Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María, o como aquí le llamamos, Cantemos. Son las que llevan seis trovos. (Cruz Avendaño, Gilberto: 2014, Febrero 05) [Comunicación personal]

[...] Pero en el caso de Himno sacro para anunciar la santa Misión y Cantemos, ahí tiene quinta y sexta [melodía]. La quinta la canta el Gobernador y la sexta la canta el Alcalde. Entonces ahí entra la repetición de la primera cuarteta, y ahí repite Fiscal 1º, luego Fiscal 2º, vuelve a repetir Fiscal 1º y otra vez Fiscal 2º. (Reyes Matías, José: 2014, Febrero 05) [Comunicación personal]

Dentro de la jerarquía del canto existe a grosso modo una división entre solistas, llamados «melodías»⁴, y el coro, llamados «bajos». Los seis cargos principales internos del Apostolado tienen así una «melodía» específica la cual está designando a una de las seis voces solistas que pueden aparecer en las alabanzas. Dependiendo de la alabanza pueden existir desde dos, como mínimo, y hasta seis «melodías». El Gobernador y el Alcalde, al ser los más altos grados, son los cargos que siempre participan en la «entonación» de alabanzas. El primero tiene la obligación de comenzarlas seguido invariablemente del segundo. Los otros cuatro cargos solistas son Regidor 1º, Regidor 2º, Fiscal 1º y Fiscal 2º los cuales van apareciendo siempre en orden jerárquico y dependiendo de si la alabanza es

⁴ No hay que confundir este término local con línea melódica, o con lo que se entiende en la teoría musical académica con dicha categoría.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

de dos, tres, cuatro o seis «melodías». En este último caso quienes entonan la quinta y sexta «melodía» son el Gobernador y el Alcalde mientras que los Fiscales repiten, generalmente, las líneas melódicas de los Regidores. Esta división muestra el carácter jerárquico del Cuadro en uno de sus varios niveles musicales:

Pues la verdad no sabría decirte por qué pusieron un quinta y una sexta, y por qué en las demás alabanzas no hay una quinta y una sexta. Eso ya viene desde antes. Pero sí se tiene que expresar más porque son dos alabanzas que se supone, **los que las cantan, deben de estar preparados para poderlas entonar** [el subrayado es mío]. Y se tiene que oír las diferencias en esas quintas y sextas principalmente [en] una frase, donde trata de demostrar una palabra más importante para la imagen, o para lo que le estamos cantando, a Cristo [...] (Bartolano, Eliut: 2014, Marzo 10) [Comunicación personal]

En resumen, existen seis cargos ordenados de forma jerárquica que entonan «melodías». El orden de las «melodías» se muestra en la siguiente tabla:

CARGO	MELODÍA
Gobernador	1ª y 5ª «melodías»
Alcalde	2ª y 6ª «melodías»
Regidor 1º	3ª «melodía»
Regidor 2º	4ª «melodía»
Fiscal 1º	Repetición de 3ª «melodía»
Fiscal 2º	Repetición de 4ª «melodía»

Figura 4.1
Tabla de Cargos y Melodías

Este es el orden modelo por el cual el Apostolado se rige, sin embargo dependiendo de la alabanza y el momento ritual se puede modificar bajo una regla: delegando las funciones en orden jerárquico.⁵ Los seis cargos restantes tienen funciones obligatorias de «bajo», y otras específicas que serán expuestas en la sección 4.3. *Los cargos*.

Se había explicado en el capítulo anterior que el «bajo» es el coro que va realizando la heterofonía, pero para entender cómo se concibe este fenómeno musical retomaremos lo

⁵ Las transcripciones están hechas reflejando esta jerarquía, por lo que se encuentra indicado al cargo en específico que le corresponde cada línea melódica en todas las alabanzas.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

que nos dijeron los actores sociales. El señor Julián Zárate, quien fue Gobernador en su juventud, nos dio una definición muy concreta y utilizada para explicarlo: “Rellenar el canto, eso es lo que hace el tono bajo”.

[En el bajo] No es el mismo tono que la melodía, varía, y aquí sí es un poquito más derecho y más grave la voz. Y se puede decir, un poquito más abajo que el que lleva la melodía. El que lleva la melodía siempre tiene que sobresalir. (Matías Reyes, José: 2015, Mayo15) [Comunicación personal]

El «bajo» es el «relleno» de las «melodías», es lo que le da el carácter específico al canto y, al mismo tiempo, “ayuda a que nunca se escuche vacío”. En otras palabras, es un complemento heterofónico en forma de coro el cual tiene que ser realizado por los seis cargos inferiores: Regidor 3°, Regidor 4°, Mayor 1°, Mayor 2°, Mayor 3° y Mayor 4°. El «bajo» tiene que hacerse de distinta forma dependiendo de la alabanza, las variaciones están relacionadas a la altura y al momento en donde éste entra.

Tiene que ser adecuado a la melodía. Ya sabemos en qué melodías es más grueso, por ejemplo en Cantemos, Misión, Alabado, Ayudemos, Jesús amoroso. Porque en Señor del Sacromonte el bajo es casi igual. Por ejemplo en Alabanza a la Santa Cruz es igual, un poquito más baja. La diferencia es que casi no hay tiempo, hay que ir a la par con el que lleva la melodía, se puede decir que es más rápido, pero es casi el mismo tono. (Matías Reyes, José: *ibidem*) [Comunicación personal]

Este primer criterio analizado («melodías»/«bajos») divide al cuadro en dos grupos con dos funciones específicas: voces solistas y coro.⁶ El «bajo», al ser cantado por debajo de las «melodías» y por los seis cargos inferiores, muestra su subordinación musical y ritual. Habíamos mencionado en capítulos anteriores que el cuadro de Apóstoles performa ritualmente tanto a los doce apóstoles de Cristo como a varios cargos del cabildo colonial e, igualmente, a los doce Mayordomos antiguos. De esta manera dicha división, proponemos, revela el principio de subordinación dentro del orden religioso del *sistema de cargos* y de los cargos políticos del pasado (ver 4.6. *Revisitando los cargos*). Este tipo de ordenamientos jerárquicos, de diferentes clases (gestuales, sociales, políticos, religiosos, etc.), abundan en las prácticas culturales de Xoxocotlán.

⁶ En la sección 4.3. *Los cargos* de este mismo capítulo se explican mas funciones rituales/musicales de cada uno de los grados.

4.1.2. TONOS Y TROVOS

Los «tonos» son las líneas melódicas específicas con las cuales se «entonan» los «trovos». Éstos últimos son los versos que conforman las cuartetos o sextetos de la lírica de la alabanza. Cada «tono» tiene asignado un carácter específico, o contenido emotivo⁷, que está relacionado a la *imagen* que reactualiza y, por tanto, a la lírica y a los contextos rituales. Así el sentido de los «trovos» tiene una relación íntima con el «tono».

Más que nada nos referimos a la letra, y como tiene diferente tono. Tiene que ver mucho el tono, por que como ya les dijimos, como cambian los tonos de las alabanzas ese tono hace que se transmita más. Por que aparte lo que más nos llega es la letra, por que la letra es transmitida hacia la Virgen, y entonces con ese tono tratas de... en cada alabanza tiene un diferente tono en el cual se lo vas a transmitir a la Virgen. Por ejemplo, esa que es la de Ayudemos cambia, tiene que cambiar, porque a la mejor no nos damos mucho cuenta pero sí, por que es dirigido hacia la Virgen. Y entonces no se canta igual hacia la Virgen que hacia Cristo, o hacia en general como dice al padre. Cada alabanza tiene su separación de qué tono vas a agarrar, o con qué intensidad vas a cantar. (Bartolano, Eliut: 2014, Marzo 10) [Comunicación personal]

Como ellos dicen que la de Misión expresa alegría, yo en la de Jesús Amoroso pues expresa tristeza, una culpabilidad de arrepentimiento. Y es en donde se expresa más lo más triste, es como la pasión de Cristo, la Semana Santa. Y la Cuaresma es para pedir perdón, arrepentirse, la indicada para mí es Jesús Amoroso. (Jiménez, Irvin: 2014, Marzo 10).

Cada alabanza es perfectamente identificable por sus «tonos» los cuales junto con los «trovos» forman una unidad indisoluble. Esta unidad reactualiza, uno mediante un recurso poético el otro mediante un recurso musical, tanto hechos míticos como momentos rituales. De esta forma los «tonos» y los «trovos» cobran sentido dentro de la ritualidad ya que activan el sistema simbólico existente al interior de la mitología.

La pieza «Alabado» tiene una variante melódica, al inicio de la frase A, la cual depende del contexto ritual.⁸ Esta es la única alabanza dentro de la Teoría del Apostolado que tiene un distinto «tono» dependiendo del momento performativo. Para el rito de

⁷ La interpretación que hacen los actores sociales sobre el “carácter”, “ethos” o “afecto” de los «tonos» nos remite a las cualidades que se les asignaban al *octoechos* medieval (Asensio: 2008). Queda como sugerencia para estudiar si pudiera estar operando alguna variante de esta teoría o de su sucesora, la llamada *Affektenlehre* (teoría de los afectos) barroca.

⁸ Ver tono de difunto y tono de iglesia en partitura modelo de «Alabado», sección 9. *Transcripciones*.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

difuntos (Alabado – Levantada de Cruz) se debe cantar el «tono de difuntos» mientras que para los rituales del ciclo festivo (v.g. Semana Santa, Tránsito de María, Rosarios de Aurora) el «tono de iglesia». El único momento ritual del ceremonial anual en donde se utiliza el «tono de difunto» es la fiesta de Todos los santos, esto se explica por la relación con el rito de paso de difuntos (ver secciones 1.3. *Rito de difuntos* y 5.2. *(Re)fundación de la socialidad* y *(Re)generación de la vida*). La diferencia de «tonos» también guarda un vínculo con el contenido emotivo, la agógica y los adornos o «vueltas».

Por que bueno, a nosotros nos dijeron que para los difuntos había un tono. Y para ... [Semana Santa], por que el Alabado se le canta al Santísimo cuando está expuesto, es la misma alabanza pero con otro tono. [...] [El tono de difunto] Es como dándole un tono triste. (Zárate, Julián: 2014, Marzo 27) [Comunicación personal]

El tono de difuntos es mas pausado y el tono de aquí de la iglesia es corrido, no se le dan vueltas. Y al de difuntos se le dan vueltecitas. La mitad cambia y la mitad no. (Bartolano, Eliut: 2014, Marzo 8) [Comunicación personal]

De esta manera el «tono de difunto» se convierte, de manera sublimada, en la carga emotiva por la pérdida de un miembro de la comunidad. Las «vueltas» y la agógica más “lenta” –en oposición al «tono de iglesia»– que se le imprime a la pieza «Alabado» durante los Alabados y Levantadas de Cruz se convierten en el dolor y tristeza. La gente en esos dos momentos rituales relaciona a las alabanzas –y al estilo de «entonar» del Apostolado en general– con la pérdida del ser querido. Son el dolor y la tristeza hechos cantos. Así, la clave para el entendimiento de la carga emotiva está en los momentos performativos en donde las alabanzas son utilizadas, ya que ellas, al reactualizar una *imagen*, son cargadas de significados los cuales transmiten, entre otras cosas, emociones. Al mismo tiempo reiteran la estructura social y la estructura mítica. Estas relaciones muestran cómo en toda la ritualidad de la *fiesta* se activan los símbolos que conectan a la mitología con la vida social de la comunidad.

Esta codificación de sentidos también tiene una explicación dentro de la Teoría del Apostolado. El carácter de cada alabanza está determinado tanto por el momento performativo, que reactualiza la mitología, como por una taxonomía que las explica

teóricamente. Dicha taxonomía divide a las alabanzas en gozosas, dolorosas y gloriosas –al igual que los misterios del Rosario (ver sección 4.1.6.)–.

En Jesús amoroso también, este canto es un poquito, dándole el toque perfecto, es muy triste. Y es la que se canta en las Levantadas, ya que levantaron el tapete y ponen la cruz en medio y sus flores. Que significa cuando Jesús queda solo en el Monte Calvario, que ya está levantada la tierra con el crucifijo y se canta el Jesús amoroso. [...] En el tono de la iglesia se le da, al principio, sin muchas vueltas. No se le da tanto. En difuntos se dan un poquito más de tristeza. Lo hacen más triste. [...] (Matías Avendaño, Miguel: 2015, Mayo15)

De esta manera las alabanzas son dotadas de sentido a través de los a) «trovos» (lírica), recurso poético, b) los momentos rituales (performance), c) la taxonomía (ethos teórico/mítico), y c) los «tonos» (recurso musical). La combinación de todos estos elementos, junto con otros de carácter interpretativo (adornos, tonalidad e intensidad descritos a continuación), conforman la parte medular de la Teoría musical del Apostolado.

4.1.3. VUELTAS Y QUIEBRES

Las «vueltas» (melismas) y los «quiebres» (adornos *staccato*) son los recursos ornamentales del canto, los cuales son un indicativo de la experiencia y, por tanto, de la jerarquía de los Señores. No todos ellos tienen la competencia en el canto para poder adornarlo. De esta forma, las alabanzas pueden ser «entonadas» muy «derechas» –sinónimo de poco o nada adornada– o muy adornadas –con muchas «vueltas» y «quiebres»–. Según la estética local una alabanza adornada siempre será más bella que una que carezca de «vueltas» y «quiebres», así el adorno se convierte en “lujo” del «tono».

Anteriormente decíamos un adorno, o decían algunos compañeros una florecita le ponemos a la alabanza. Darle esa vueltecita para que se escuche un poco mejor. [...] El canto es más golpeado [con «quiebres»] (Reyes Matías, José: *ibidem*) [Comunicación personal]

Sin embargo, el uso de adornos no es indiscriminado o libre sino que cada «tono» tiene un lugar específico en donde se pueden realizar las «vueltas» y los «quiebres».⁹ Estos lugares

⁹ Hasta el momento no hemos podido encontrar ningún tipo de regla que permita explicar el porqué y el dónde pueden aparecer los adornos. Sin embargo, al no ser móviles, esto permite en las transcripciones modelo anotar una variante de los adornos –regularmente el más frecuente–.

deben de ser memorizados al igual que las diferentes variantes de adornos.¹⁰ Las diferencias locales sobre los adornos solamente son dos:

[...] La vuelta, es cuando le damos la vuelta a la misma letra, a la palabra. [...] Si no sostienes el aire no vas a poder aguantar la vuelta. [...] El quiebre es más como un simple pujido. [...] Le meten la “e”, no dicen la “a” claramente. [...] Los quiebres son golpeados. (Matías Avendaño, Miguel: 2015, Mayo 15) [Comunicación personal]

Hay ciertas «melodías», como la quinta y la sexta de «Misión», que no deben de ser tan adornadas, es decir son más «derechas». Lo mismo sucede con las «melodías» de los Fiscales de la misma alabanza. Cada pieza tiene sus reglas sobre los adornos y todas ellas son aprendidas de memoria y de forma oral. Este criterio estético de sencillez, el cual opera en alabanzas específicas, está vinculado al contenido afectivo y a los contextos rituales.

De este modo las «vueltas» y los «quiebres» son los detalles más escrupulosos de la estética, son los recursos musicales por los cuales se muestra la maestría de los Apóstoles en el dominio del canto.

4.1.4. DELGADO Y GRUESO

Estos dos conceptos hacen referencia a la altura, «delgado» significa agudo y «grueso» grave. Como se había dicho en el capítulo anterior la altura absoluta es un criterio ajeno a la Teoría del Apostolado, sin embargo existen estos dos conceptos para referirse a las alturas de las «melodías».

Las «melodías» tienen que ir concatenadas la una detrás de la otra. Esto significa que la última nota del «tono» es la referencia para iniciar el siguiente enunciado musical. Idealmente la variación tiene que ser mínima en términos de la altura. En casos de que la última nota sea la referencia para calcular un salto interválico para iniciar el siguiente «tono» éste, en teoría, debe de estar “afinado”. Es decir debe de guardar las proporciones lo más apegado al modo en que esté construida la melodía.¹¹

¹⁰ Hemos identificado pocas variantes de estos adornos en cada una de las alabanzas. Queda abierto entonces el campo de estudio a profundidad de las variantes sobre los adornos.

¹¹ La variación en altura no representa un problema grave en la Teoría del Apostolado. De ahí que se puedan escuchar líneas melódicas completas hasta por debajo de una tercera mayor de la “tonalidad” inicial.

Analicemos el carácter jerárquico, en relación a la altura, con la siguiente afirmación la cual se hizo constantemente. Algunos Maestros viejos con un prestigio social muy grande «[...] tenían una voz que ya nadie les podía alzarlos ni bajarlos. Ellos seguían su tono, no los echaban a perder [...]» (Zárate, Julián: *ibídem*). El fenómeno referido lo pudimos presenciar durante los Rosarios de Aurora pues siguen existiendo Maestros que cantan al “estilo viejo” (ver 4.5. *Estética social*). A estos personajes –que son considerados personas con mucho conocimiento, portadoras de la *episteme* de la comunidad– se les permite cantar a la altura que ellos consideren, ya que son ejemplo de un buen canto. De esta forma pueden «entonar» más o menos «grueso», o «delgado», que lo que esté sucediendo en la performance musical específica del ritual. Este criterio es otro ejemplo de las jerarquías sociales y rituales sublimadas en el canto, dicho criterio es uno de los diferenciadores entre un Apóstol, un Señor y un Maestro.

4.1.5. ALTO Y BAJO

Al igual que los conceptos anteriores la intensidad/volumen cumple un papel similar en la Teoría del Apostolado. «Alto» significa volumen fuerte, mientras que «bajo»¹² –volumen “normal”– es el término opuesto a «alto». Como se había dicho en el capítulo anterior, solamente se han identificado dos dinámicas de intensidad: *forte* «alto» y *mezzo-forte* «bajo». Sin embargo estos dos conceptos tienen otras funciones dentro de la teoría local.

Una característica importante dentro de la estética es la uniformidad, es decir el canto tiene que ser homogéneo en términos de volumen. Específicamente, las «melodías» tienen que sobresalir siempre sobre el «bajo» mientras que entre ellas tienen que ser iguales o similares. Así el volumen tiene que ser, en su conjunto, homogéneo.

El primero debe de cantar un tono moderado, el Gobernador debe de dar una voz media, para que todos cuando [canten] ... se oye parejo, y el otro, y el otro. Por que si agarra y empieza fuerte de un jalón, la sube, y tiene que contestar el otro alto igual, y así van a ir. Y al rato ya truenan, y no aguanta su garganta. (Zárate, Maximiliano: 2014, Marzo 27) [Comunicación personal]

Otra función de la intensidad «alto» (*forte*) es la de hacer énfasis en ciertas «melodías» o partes del texto. Por ejemplo las quintas y sextas «melodías» de «Misión» y «Cantemos»

¹² No confundir con la acepción local que se refiere al coro, o «relleno» heterofónico.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

(v.g. *recibid los suaves cantos, que vuestro afecto envía*), o la segunda sección de «Alabado»¹³, se tienen que cantar en intensidad *forte*.

Por ejemplo dice: recibid los suaves cantos («Cantemos»). Ahí es donde es el cambio, porque empezamos con una alabanza que es: Cantemos con melodía. Es como el inicio, y ya después cambiamos, llegamos como cantándole a Cristo. Y después: recibe los suaves cantos. Es lo que cambia por que ya se lo estás dirigiendo a él. Porque empezamos cantemos, cantemos todos con melodía, y después recibe estos suaves cantos. Es lo que es la quinta y la sexta: que vuestro afecto envía. (Bartolano, Eliut: 2014, Marzo 10) [Comunicación personal]

Lo «grueso» y «delgado», así como lo «alto» y «bajo», son elementos que son determinados por los momentos rituales y responden a la estética socialmente construida.

Pues que hay unos que elevan su voz ... el que está adelante ya no lo puede seguir. Ese es el problema. Y si usted agarra un tono normal lógico que el que está adelante le va a contestar con ese mismo tono. Pero si usted agarra un tono fuerte, y si no lo puede seguir aquél, pues seguro que le va a salir un gallo. Esa es la diferencia de gritar y cantar. Cantar pues un tono normal, y sí se oye bien. No es igual a estar gritando. Ahí también se ven diferentes formas, hay unos chamacos que por ejemplo sí saben cantar, pero lo hacen para echar a perder el canto. [...] Ahora es como yo le digo a mi hijo, procuren cantar que se entienda lo que canten, no griten, canten. Una cosa es gritar y otra cosa es cantar. Cantar, le digo, vas a durar, no te va a estropear la garganta. Y si vas a gritar en un dos por tres vas a quebrar, no vas a durar. Porque hay noches pesadas, por ejemplo Viernes de Dolores, se cantan toditita la noche [...] en cada altar que les van invitando [...] [Zárate, Julián: *ibídem*)

Así como en Viernes de dolores, en donde los Apóstoles cantan durante todo el día, existe otro momento clave para entender este fenómeno: la Adoración al Santísimo en Jueves Santo, específicamente lo que denominamos *canto penitencia*. En este acto los Apóstoles tienen que «entonar» durante gran parte de la tarde y toda la noche del Jueves hasta la mañana siguiente del Viernes. Pueden llegar a sumar hasta ocho o nueve horas de canto efectivo. Si el Gobernador no toma la decisión correcta y no nivela la altura con respecto del volumen puede que su Cuadro «quiebre» muy temprano en los actos de Semana Santa. Recordemos que en ese momento todavía les quedan los compromisos rituales de Viernes,

¹³ Ver transcripciones modelo y sección 3.8. *Intensidad/volumen*.

Sábado y Domingo Santos. El canto durante la Semana Santa se convierte así en un verdadero sacrificio que imita el *sacrificio*¹⁴ de Cristo.

Estas explicaciones en torno al volumen¹⁵ son ejemplos de cómo los contenidos líricos y los momentos performativos son muy importantes para el entendimiento de la práctica. Es decir, la mediación entre texto, momento ritual y melodía¹⁶ es el fundamento que le da sentido a los elementos interpretativos del canto dentro de la cultura (v.g. agógica, altura, adornos, dinámicas de intensidad, contenido emotivo, etc.). Sin embargo pensamos que existe una sobredeterminación del contexto mítico-ritual sobre las estructuras musicales. Esto no contradice la existencia de una interrelación entre los elementos performativos y los musicales, empero opera una sobredeterminación de lo social en tanto que la música es uno de los elementos comunicativos de la interacción dentro de las relaciones sociales.

A pesar de dicha sobredeterminación se puede argumentar que, para la cultura, el texto y el performance crean la música al mismo tiempo que la música crea a aquellos dos como un hecho indisoluble, pues la ausencia de alguno de los tres elementos dejaría incompleto al hecho religioso. Así, tanto la altura como la intensidad están determinadas por las jerarquías sociales y rituales y, al mismo tiempo, por el momento de la performance musical. Por esto podemos afirmar que el canto está en diálogo con las técnicas rituales, la estética y las relaciones sociales.

4.1.6. ALABANZAS GOZOSA, DOLOROSAS Y GLORIOSAS

Existe una clasificación de las alabanzas (repertorio), al interior de la Teoría del Apostolado, la cual explica el contenido emotivo y las funciones de cada una de ellas para la ritualidad. Dicha clasificación, que divide a las alabanzas en gozosas, dolorosas y gloriosas, proviene de los misterios del Rosario. Éste es la oración –utilizada en el mundo católico en general– que reactualiza, mediante un recurso poético-performativo, las diferentes *imágenes* de la vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo, así como también

¹⁴ Georges Bataille (2009)

¹⁵ De varias formas proceden igual que en la tradición de musical académica, aprendiendo primero la línea melódica y posteriormente trabajando las dinámicas de intensidad.

¹⁶ Cuando usemos la palabra melodía sin comillas angulares («») nos referimos a su acepción común en el lenguaje académico, es decir línea melódica.

la asunción y coronación de la Virgen María. A grandes rasgos el rezo está estructurado por una serie de oraciones empezando por los misterios –que dependen del día de la semana– y recitando después de cada uno de ellos un padre nuestro, diez avemarías y un gloria al Padre. Esta oración católica es utilizada en muchos rituales en donde el Apostolado participa «entonado» alabanzas (v.g. Alabados, Levantadas de Cruz, Semana Santa, Tránsito de María, Rosarios de Aurora, Fieles difuntos). La división de los misterios del Rosario son la clave para entender la clasificación de las alabanzas y su contenido emotivo, pero también para el desciframiento de parte de la mitología.

A continuación transcribiremos cada uno de los quince misterios, dividiéndolos acorde a su clasificación, que se utilizan en Xoxocotlán para muchos momentos rituales. Son tomados de una publicación local que es utilizada tanto por los Apóstoles como por los Maestros Rezadores ya que contiene todas las líricas de las alabanzas –o su mayoría–, tres de los rezos principales utilizados en la comunidad (Rosario, Levantada de Cruz y Santo Viacrucis) y otros contenidos explicativos. A dicha publicación se le conoce como «Libro de los Apóstoles».

Misterios gozosos

Es la primera de las tres series de cinco misterios que son utilizados para los días lunes y jueves. Rememoran cinco episodios de la epifanía y la infancia de Jesús. Según la tradición católica en general también corresponden al tiempo de Adviento y Navidad.

1º Misterio. La encarnación del hijo de Dios.

Considera con gran meditación y atención la encarnación del hijo de Dios y el beneficio inmenso que con ella nos vino tomando Dios como instrumento de la soberana Virgen María, en cuyo vientre sagrado se hizo hombre, por obra sobrenatural y milagrosísima del Espíritu Santo, quedando ella siempre virgen, a quien se reveló por medio del arcángel San Gabriel, este secreto sacramento misterio y principio de nuestra redención.

2º Misterio. La visitación.

Considera cómo nuestra señora luego que el ángel se parió de su presencia, quedó con Dios hombre recién concebido en sus entrañas, se fue desde Nazaret a la montaña de Judea, donde Santa Isabel moraba, a visitar a la santa madre del Bautista, de la cual visita quedaron hijo madre llenos del

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

espíritu santo y el niño precursor se conoció a Dios hombre, el cual venía en la Virgen y quedó por este medio santificado antes que naciese.

3° Misterio El nacimiento del hijo de Dios.

Considera al nacimiento del hijo de Dios en la tierra hecho hombre, la soledad y el desabrigo con que lo parió su madre Purísima y le puso en un pesebre donde fue alabado de los pastores y reyes, cruzando aquel punto a obrar nuestra redención. Con tanto costo y trabajo suyo.

4° Misterio. La presentación del niño en el templo.

Considera la purificación de nuestra señora, cuando llevó a su hijo Dios hombre presentándolo al padre eterno y ofreciéndole sacrificios por su persona y la de su hijo, como si fuera de las mujeres ordinario y él no fuere Dios verdadero libre de las culpas y exento de las leyes de Moisés.

5° Misterio. El niño perdido y hallado en el templo.

Considera el grande gozo y alegría que nuestra señora la Virgen María recibió en su alma, cuando con la grande angustia de haber buscado a su precioso hijo por tres días, le vino a hallar en el templo, preguntando y respondiendo a los maestros y doctores de la ley. (Libro de los Apóstoles, Comité de Festejos Religiosos 2000/2003, pp. VI-2 – VI-4)

Misterios dolorosos

Es la segunda de las tres divisiones utilizada los días martes y viernes. Rememoran cinco episodios de la Pasión de Cristo. Según la tradición católica en general también corresponden al tiempo Cuaresma.

1° Misterio. Oración del Huerto

Considerando las angustias mortales y la tristeza nunca vista que el Salvador tuvo la noche de su prisión, cuando por esta causa hizo aquella profundísima oración al eterno padre, que de congoja vino a sudar gotas de sangre que calan hasta la tierra.

2° Misterio. Azotes en la columna

Considera los azotes que por nuestras culpas le dieron al hijo de Dios en casa de Pilatos, que fueron de los más horribles espantosos actos que jamás ha visto el mundo, donde Dios era azotado, hombres los que azotaban y las culpas todas nuestras.

3° Misterio. Coronación de espinas.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Considera la coronación de espinas que para mayor afrenta del Señor, inventaron los sayones y de esta manera herido y afrentado le mostró Pilatos a los judíos, diciendo Veis aquí al hombre.

4° Misterio. Cruz a Cuestas.

Considera los trabajos que nuestro amantísimo redentor Jesucristo pasó llevando sobre sus hombros la cruz, en que había de morir, por nuestros pecados.

5° Misterio. La crucifixión del Señor.

Considera lo que el hijo de Dios sufrió en la cruz, desde el punto en que lo clavaron en ella, hasta que expiró, que fueron dolores inexplicables dignos y merecedores de perpetua y eterna consideración. (Libro de los Apóstoles, Comité de Festejos Religiosos 2000/2003, pp. VI-5 – VI-6)

Misterios gloriosos

Es la tercera de las series de misterios que son utilizados para los días miércoles, sábados y domingos. Rememoran cinco episodios que van desde la Resurrección hasta la coronación de la Virgen María. Según la tradición católica en general también corresponden al tiempo de Pascua.

1° Misterio. La resurrección del Señor.

Considera la resurrección del Señor cuando salió del sepulcro triunfando de la muerte, con su propia virtud y fuerza divina, para dar principio a la resurrección de nuestros cuerpos y se causa de que todos hayamos de resucitar después del juicio universal.

2° Misterio. La Ascensión del Señor.

Considera la gloriosa y admirable ascensión del Señor cuando en cuerpo y alma, viéndole sus apóstoles subió a los cielos, visible y corporalmente para sentarse a la diestra del Padre Eterno.

3° Misterio. La venida del Espíritu Santo

Considera la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles en figuras de lenguas de fuego, con tanta demostración y milagros para ir por el mundo con estas prendas en el alma, a predicar el santo evangelio como de hecho lo hicieron.

4. Misterio. La Asunción de nuestra Señora.

Considera la bienaventurada asunción de nuestra Señora, después de su santa muerte, que dio fin a los trabajos de esta vida y fue principio de la celestial y glorioso que ahora goza.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

5º Misterio. La coronación de nuestra Señora.

Considera la coronación de la virgen santísima en los cielos por reina, y Señora de todo lo creado conforme a los grandes merecimientos suyos y a la santísima vida que vivió en la tierra. (Libro de los Apóstoles, Comité de Festejos Religiosos 2000/2003, pp. VI-7 – VI-8)

A partir de la clasificación descrita las alabanzas se dividen taxonómicamente de igual forma. Así cada una de ellas reactualiza, mediante el recurso musical, alguna o varias de las *imágenes* míticas contenidas en los misterios dependiendo del momento ritual en donde sean «entonadas». Al mismo tiempo la clasificación se relaciona con el contenido emotivo y, por tanto, al «tono» y la lírica.

Las alabanzas tienen su razón de ser por que en el Rosario se dividen. Hay unas alabanzas gloriosas, otras gozosas, otras dolorosas, vienen divididas así y cada alabanza representa [...] Por ejemplo, Alabado puede entrar en glorioso o en gozoso. En dolorosos podemos meter Ayudemos, que es hacia la Virgen. Todas tienen una razón de ser. Cantemos es de gozosos y de gloriosos. Cada alabanza la puedes meter en esa clasificación, por que depende lo que dice así es como van las alabanzas. Dices, esta es para gloriosos por que alabas a Dios. Cada día de la semana se divide, lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo tienen su... jueves son gozosos, domingo son gloriosos. Viene marcado en el libro cada día, qué día le toca más o menos qué alabanza. Si una persona muere en domingo se le tiene que entonar gloriosos. (Bartolano, Eliut: 2014, Marzo 10) [Comunicación personal]

La siguiente cita ejemplifica cómo se relaciona el sentimiento impreso en la interpretación, contenido emotivo o “ethos”, de las alabanzas en relación a la clasificación.

Ese sentimiento. No puedes cantar una alabanza de tristeza con alegría, tienes que sentirlo, sentir la tristeza de la alabanza. Porque cuando entonamos una que se llama Perdón oh Dios mío no puedes cantarla como Cantemos, [o] un Alabado. Porque esa alabanza es pidiendo perdón a Dios y sientes las culpas y te arrepientes de tus pecados, supuestamente, y así debe de ser. Así como cualquier otro tipo de música, una música dolorosa no la puedes estar cantando con un sentimiento de alegría. Tienes que darle el sentimiento. (Bartolano, Eliut: *ibidem*)

Según la clasificación las alabanzas están vinculadas a dos niveles temporales. Uno que depende de los días de la semana, que a su vez están relacionados con cada uno de los días de la Semana Santa, y otro del ciclo anual el cual emula los momentos de la vida de Cristo

como se ha explicado ya.¹⁷ La combinación de estos dos tiempos explica las funciones que cumple cada alabanza en los diferentes rituales donde participa el Apostolado.

Analicemos por ejemplo cómo operan estas relaciones en una Levantada de Cruz. Este momento permite vincular el ciclo anual con el rito de difuntos al mismo tiempo que muestra el funcionamiento o “sentido” de las alabanzas:

- El ritual comienza con la alabanza «Alabado» y siempre con el «tono de difunto». Esta es una alabanza de invocación y reactualiza la *imagen* del Santísimo Sacramento, es decir, el cuerpo de Cristo sacramentado. Esta pieza funciona para iniciar varios rituales públicos (v.g. Altares de dolores, Adoración al Santísimo, Tránsito de María, Rosarios de Aurora, Fieles difuntos). El «tono de difuntos» está vinculado a todos los rituales en donde está presente la muerte en oposición al carácter de vida del «tono de iglesia».
- Se reza un Rosario y dependiendo del día en que se realice la Levantada se lee el misterio correspondiente. Lunes y jueves gozosos, martes y viernes dolorosos y miércoles, sábados y domingos gloriosos.
- Después del Ofrecimiento se debe de «entonar» la alabanza «Salve». Sin embargo durante la época de Cuaresma y hasta el final de la Semana Santa ésta se debe de cambiar por «Ruega por nosotros», una alabanza dolorosa. Ésta reactualiza la *imagen* de la Virgen de los dolores y el sufrimiento de María por la muerte de su hijo durante la Pasión.
- Antes de terminar el primer tiempo de la Levantada se hace una deprecación por las benditas ánimas del purgatorio y se «entona» la «Alabanza a las benditas ánimas». Ésta está relacionada directamente con la fiesta de Fieles difuntos y funciona para interceder, mediante la Virgen y el Rosario, por las ánimas que viven en el limbo y con esto dirigir las a su morada.
- El segundo tiempo comienza con el Acto de Contrición y se «entona» la «Alabanza a la Santa Cruz». Esta pieza es la misma que se canta en Viernes Santo después de

¹⁷ Esta división temporal proviene de la liturgia católica canónica utilizada desde la época medieval, la cual se dividía en propio y común del Tiempo, y en propio y común de los Santos para atender a la ritualidad.

la Crucifixión durante la Adoración de la Cruz, y algunas ocasiones el 3 de mayo día de la Santa Cruz. Es una alabanza dolorosa.

- Mientras se barre el tapete, se “levanta la cruz” y se realiza el Monte calvario los Señores cantan «Jesús amoroso». Ésta alabanza es por antonomasia la que reactualiza la *imagen* de la Pasión. Es utilizada en muchos rituales públicos como los Viacrucis de Cuaresma, el Oficio de Tinieblas, el Encuentro de Jesús y María en Viernes Santo, la petición y entrega del Señor de la Humildad todos ellos están emulando parte de los episodios de la Pasión de Cristo, la cual comprende desde el momento en que es aprendido hasta su crucifixión y muerte. Es la alabanza dolorosa por excelencia.
- Finalmente se entona «Santo Dios hasta la muerte» y «Adiós reina del cielo» ambas son piezas conclusivas y para despedirse, la segunda es específicamente dedicada a la Virgen. Las dos son utilizadas con la misma función para la Velada de la Virgen, Rosarios de Aurora y Fieles difuntos.

Otro ejemplo es el del Alabado en el cual se tiene que «entonar» la «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María» si éste se celebra en un día glorioso o gozoso. Mientras que si cae en un día doloroso ésta se tiene que cambiar por «Jesús amoroso» en caso de que el difunto sea varón, o por «Alabanza a la Virgen de la Soledad» en caso de mujeres.

También durante el 6º Viernes de Cuaresma o Viernes de Dolores, cuando el Apostolado tiene la obligación de «entonar» y rezar frente a los altares de la Virgen colocados en todo Xoxocotlán, las alabanzas que se cantan cambian después de las doce de la noche. Durante el día se cantan «Salve dolorosa» y «Ruega por nosotros» y después de la media noche se tiene que cambiar ésta última por «Alabanza a la Virgen de la Soledad». Las jaculatorias¹⁸ igualmente cambian a esa hora. Este cambio está reactualizando la *imagen* del Retorno de la Virgen María y su soledad después de la Crucifixión (cambio de Viernes a Sábado Santo).

¹⁸ Oraciones breves en forma de invocación, plegaria y/o rogativa.

A manera de resumen podemos decir que las técnicas musicales del Apostolado analizadas hasta aquí muestran vínculos con los contextos mítico-rituales los cuales son parte de la *episteme* de la *fiesta* de Santa Cruz Xoxocotlán. Esto nos permite proponer que las técnicas musicales, y rituales (las cuales abordamos a continuación), están actualizando las estructuras del *sistema de cargos* y de la *fiesta* de dicha comunidad y, por tanto, de su socialidad.

Así, para entender ampliamente la Teoría del Apostolado es imposible dejar de lado los elementos rituales –extra musicales– que son igualmente de importantes para la constitución de dicho cargo dentro del sistema festivo. Analicemos entonces las funciones de la «disciplina», elemento tanto moral como ritual/gestual, importantísimo para la definición del Apostolado.

4.2. LA DISCIPLINA

Dentro de la Teoría ritual el concepto de «disciplina» hace referencia a dos tipos de penitencia que cumplen los Apóstoles en diferentes momentos. La «disciplina moral» es el conjunto de reglas que conforman al código de comportamiento, o conducta, que deben de cumplir desde el Juramento –precedido del Encuadramiento– hasta el día del Tránsito de María (13 de agosto). Éste último momento marca el fin del ciclo del Apóstol con el cual concluyen los cargos jerárquicos dentro del Cuadro, a excepción del Gobernador quien es sustituido hasta el nombramiento de su sucesor en el Encuadramiento del siguiente año.

La «disciplina material» es el consentimiento por parte del Cuadro a poder ser castigados por violar el código de reglas («disciplina moral»). Dichas violaciones son conocidas como «faltas» la cuales se dividen en «graves» y «menores» ó «leves». Dependiendo del tipo de «falta» el castigo consiste en uno o varios azotes con un fuste hecho de seda entrelazada y dos bolas de cera, conocido con el mismo término de «disciplinas». El castigo que corresponde a una «falta leve» es un golpe en la cabeza, justo en la parte del hueso frontal desde el final del músculo occipitofrontal y sin rebasar la línea coronal. Mientras que el de la «falta grave» es un golpe en la región glútea, justo en los cuadrantes externos superiores del glúteo, aunque también se puede castigar en toda el

área.¹⁹ Los Apóstoles están bajo la «disciplina material» desde el Juramento hasta el final de la Semana Santa.

La precisión en los castigos son una técnica muy elaborada que hace parte de la *episteme* del ritual. Aquel cargo que «discipline» de una forma errada tiene que ser también castigado por esa falta. El golpe de la «falta menor» no daña ningún músculo ya que el impacto es en el hueso más fuerte del cráneo, el frontal. De igual forma el golpe de la «falta grave» no daña ningún tipo de tejido pues es una zona muscular muy resistente, el glúteo. Es muy poco probable que se produzca una necrosis del tejido, o daño grave, por algún tipo de «disciplinamiento».

La «disciplina moral» está conformada por un extenso código de reglas que puede ser resumido como la observancia de una moral ejemplar, según la moral local²⁰. De esta forma la «disciplina moral» se relaciona con la santidad de las figuras míticas de los apóstoles de Cristo quienes son ejemplo de una moral “perfecta” y modelo. Y también con la idea de rectitud en la gobernanza de los cargos del cabildo municipal (ver 4.6. *Revisitando los cargos*). La siguiente cita ejemplifica de forma amplia el código de conducta:

Es falta:

- No persignarse en las entradas principales de la iglesia. –acuérdense que hay faltas graves, y faltas menores o leves–.
- No persignarse o hacer una reverencia ante las imágenes del templo.
- No saludar por cargos.
- Jugar, correr en cualquier parte del atrio o en el templo.
- Conducir o montar cualquier tipo de transporte dentro del atrio.
- Decir groserías.
- Decir apodos.
- No vestir adecuadamente (no usar playeras negras ni con calaveras, como [tampoco] playeras deportivas. No usar pantalones muy rotos [...] por ejemplo este modelo es un hoyito, pero no quieran exagerar así con unos pantalones que de plano ya se ven mal).

¹⁹ Agradezco a Oscar Eliut Bartolano Calvo, Gobernador 2014, quien me explicó de manera muy clara y precisa esta técnica ritual. Al tener una formación de médico me pudo indicar muy bien las zonas y las razones del «disciplinamiento» en dichas regiones.

²⁰ Al igual que el *sistema de cargos*, esta moral proviene de una historia que mezcla las morales judeo-cristianas hispánicas con las indígenas prehispánicas.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

- Portar anillos, cadenas y perforaciones, lentes.
- No venir bien peinado (venir rasurado y bien afeitado).
- Jugar, tirar o romper una vela –en otros años, Maestro, decían que romper una vela era falta grave. Entonces romper una vela es falta grave–.
- Tirar el libro de los Apóstoles.
- Apagar la vela con aire, con el sonido –ya saben que se apaga con los dedos, y no lamerse los dedos. Se persigna, y ya saben es por cargos. Es con el dedo índice y con el dedo pulgar.
- Salir a hablar con sus novias (esa es falta grave) –incluye llamadas, mensajes, y cualquier tipo de red social.
- Usar el teléfono celular en lugares prohibidos.
- En lugares ajenos, apoyar los codos en la mesa.
- No consumir todos los alimentos ofrecidos en una casa (en caso de no hacerlo se lo pueden llevar a su casa).
- No poner atención en momentos serios o desobedecer.
- Pelearse.
- Consumir alcohol o algún otra droga.
- No tener respeto hacia las personas mayores, y principalmente hacia los Maestros.
- No vestir adecuadamente la indumentaria de los Apóstoles (esta incluye túnica, manto y cingulo, incluyendo después luto. Ya saben que es falta grave el que no porte su luto a partir del Pésame de la Virgen, y su moñito también).
- Otra cosa de los alimentos. Es falta no pedir permiso para pararse. Ya no se va a hacer eso de que vamos a comer por cargos. Vamos a ser un poco serios en ese aspecto. No pararse así como si nada, ya saben que al pararse persignarse. Antes de servir su refresco, preguntar a los señores si alguien gusta.
- No llegar a un acto (esa es grave).
- Tomarse fotos con el luto. También con la indumentaria y las pasiones. Y es más falta posar (es falta grave).
- Tirar alguna de las pasiones (falta grave).
- Llegar tarde sin tener una explicación adecuada.
- Volverse a hincar en un acto después de haber quebrado (grave) (Gobernador: 2014, Marzo, 28) [Plática antes del Juramento]
- Entonar en la calle, en cualquier lado, es falta. (Regidor 1º: *Ibidem*)

El Apostolado, y la comunidad en general, dicen que van a «disciplinar» o «rendir cuentas» para referirse al rito en el cual se castigan las «faltas». Este acto siempre se hace en privado y solamente puede participar el Cuadro de Apóstoles. Las «faltas leves» se disciplinan a diario durante el tiempo que dura la «disciplina material», mientras que las «faltas graves»

tienen dos momentos exclusivos. El primero tiene lugar después de terminar el servicio de los altares de Viernes de dolores y antes de que se retiren los zapatos para la Semana Santa. El segundo es al final de la Semana Santa en Domingo de Resurrección.

El momento ritual de «disciplinamiento» es muy importante pues muestra el carácter jerárquico, y otros elementos rituales, que subliman las funciones del cabildo municipal colonial y del sistema de Mayordomías antiguo.²¹ Por ejemplo, el Mayor 1º es quien propone la sentencia, seguido de los Fiscales y el Alcalde quienes pueden reducirla o ampliarla, sin embargo es el Gobernador quien tiene siempre la última palabra. De igual forma el Mayor 1º y el Gobernador son quienes castigan, el primero “a sus Mayores” –que son los «bajos» por antonomasia–, y el segundo a “sus «melodías»”. Sin embargo si alguno de estos cargos tiene alguna «falta» se van delegando las funciones a los demás cargos de forma jerárquica.

En el caso de que ellos tuvieran las faltas, cambian las circunstancias. Empieza el Mayor 1º, fiscalizan, pero el Mayor 4º es el que da el voto de calidad. Fíjense, eh. Ahí entra la cuestión moral de cada uno de ustedes. [...] Si el Mayor 4º también tiene faltas, y los Fiscales también tiene faltas, entra el Regidor 1º y el Regidor 2º a hacer la labor de dar el voto de calidad, o la última palabra en los azotes. (Esteva, Constantino: 2014, Marzo 28) [Plática antes del Juramento]

Otro ejemplo de dicho principio de jerarquía es el acto de castigar en sí. El cargo que castigue –el Mayor 1º y Gobernador son los únicos dos cargos que portan las «disciplinas», los fuetes– muestra al Cuadro las «cerillas», tomándolas por los extremos con cada mano y poniéndolas en lo alto, y dice: “con su permiso, señores”, a lo que el Cuadro responde: “usted la tiene, señor”. Posterior a esto se castiga conforme a la sentencia previa y, finalmente, quien castigó dice: “están servidos, señores” y el Cuadro responde: “gracias, señor”. Durante todo el tiempo que las «disciplinas», o «cerillas», están a la vista del Cuadro los Fiscales tienen la función de fiscalizar que todos las estén observando fijamente, sin reírse ni hacer algún tipo de muecas. En caso de que alguien sea delatado por los Fiscales por no cumplir con ese código ritual debe de ser castigado en ese momento bajo el mismo procedimiento.

²¹ Cada cargo es analizado en la siguiente sección así como varias de sus funciones.

Durante la Procesión de la imagen del Santo Entierro y de Pasiones, en Viernes Santo, tanto el Gobernador como el Mayor 1º muestran públicamente sus «disciplinas» atándolas en el cingulo de su indumentaria. Este acto significa para la comunidad la muestra y existencia de la «disciplina material» a la que se somete el Cuadro, lo cual revela otro principio: la autoridad. Para los Apóstoles es un “lujo” pues las «disciplinas» –lo mismo que participar en el Cuadro– son símbolo de prestigio social en la comunidad.²² La referida procesión es el único momento ritual en donde es permitido mostrarlas en público pues es el más solemne de toda la Semana Santa, ya que simboliza la muerte y el traslado del cuerpo de Cristo al Santo Sepulcro.

[Las disciplinas] Muestran a la gente que los Apóstoles tienen una disciplina material. Y aparte también es lujo. Es un lujo para lucirte como Gobernador y Mayor 1º. Porque es el único día y momento que se pueden mostrar, porque en los demás días deben estar ocultas si no es falta grave. (Matías, Miguel Ángel: 2016, Abril 21) [Comunicación personal]

Los Apóstoles, Señores, Maestros y la comunidad en general me recalcan que “la penitencia es ofrecida al Señor, al padre, a Dios”. Es decir, que tanto el cumplimiento de la «disciplina moral» como la «disciplina material» desempeñan una función de ofrenda dedicada a las *imágenes*. Pero no solamente estas dos son las únicas formas por las cuales se codifica dicha penitencia. Existen otras técnicas rituales como el permanecer en todo momento descalzos desde Sábado Santo hasta Domingo de Resurrección, o lo que proponemos llamar una *penitencia musical* durante la Semana Santa. Esta última puede ser entendida como el desgaste físico por cantar y por todo lo que implica ser parte del Cuadro. De esta forma la práctica musical y ritual del Apostolado es una auténtica penitencia que se ofrece a Dios, a los Santos y a la Virgen. Es una *episteme* para ofrendar.

²² Esta prestigio se explica por la relación que guardan los cargos internos del Apostolado con el *sistema de cargos* de Xoxocotlán. Es decir con la memoria y sublimación de la vida político-religiosa del pasado de la comunidad. Ver sección 2.2. *Revisitando el sistema*.

4.3. LOS CARGOS

Hemos dicho que la teoría musical del Apostolado está íntimamente ligada con la religiosidad, la mitología, la ritualidad y la memoria política. La combinación de estos elementos son la clave para el entendimiento del Apostolado dentro del *sistema de cargos*. Miremos con más detalle las funciones de los cargos internos del Apostolado dentro de la *fiesta* para poder entender cómo se relacionan dichas funciones con elementos de la cultura en general.

Dentro del Apostolado hay una jerarquía. Y en este caso el primer trovo, o la primer melodía, representa al Gobernador, quien representa a San Pedro. El segundo cargo es el Alcalde, quien interpreta el segundo trovo, o segunda melodía, y que representa al apóstol San Andrés. El tercer cargo, quien es el de la tercer melodía, es el Regidor 1º y representa a Santiago Mayor. Y la cuarta melodía, o cuarto trovo, es el que tiene el cargo de Regidor 2º y representa al apóstol San Juan. Ellos son los principales para poder empezar la entonación de una alabanza. (Cruz Avendaño, Gilberto: 2014, Febrero 05) [Comunicación personal]

Gobernador

El cargo más alto dentro de la jerarquía interna del Apostolado es el de Gobernador el cual tiene la función principal de ordenar. Es quien está al mando durante un ciclo anual, el que tiene la última palabra en las decisiones que atañen al Cuadro de Apóstoles durante la Semana Santa –esta es su principal función– y otras fuera de ésta. Entre otras de sus responsabilidades está la de la organización y convocatoria de los Señores para el servicio de Alabados y Levantadas de Cruz cuando acontece una muerte en la comunidad. Es a quien la comunidad se dirige para hacer la petición de dichos servicios y otros, como «entonar» a un Santo, a un Cristo, o una Virgen por alguna necesidad especial. En los Altares de dolores igualmente es a él a quien se le hace la petición para dicho servicio. Es el encargado de resguardar los bienes del Apostolado (v.g. estandarte del Apostolado, copas de vino, libretas, sellos, etc.) y el único cargo que tiene obligaciones durante un año completo.

El papel que desempeña cada Apóstol durante la Semana Santa es clave para el entendimiento del Apostolado. Analicemos entonces las tareas rituales específicas del Gobernador durante ésta. Dicho cargo es el responsable de:

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

- Llevar la «disciplina» dentro del Cuadro y observar que el Mayor 1º lleve bien la suya. Es decir, tiene la última palabra en juzgar a quién se castiga y cuántos azotes recibe. Al mismo tiempo que puede corregir y mandar al Mayor 1º en este respecto.
- Dirigir y coordinar al Cuadro en todos los actos en los que participa el Apostolado. V.g. Tiene el control y mando de cuándo y qué «entonar», ordena cuándo hincarse y cuándo sentarse durante todos los actos.
- Organizar en conjunto con las Hermandades, el párroco, la autoridad municipal y los Maestros todas las acciones rituales.
- Coordinar, organizar y mandar en cualquier acción que se tenga que tomar durante la Semana Santa. V.g. Aseo del templo, petición y entrega del Señor de la Humildad, traída de Cristos en la procesión del Divino preso, entre otras.
- Rezar y decir las jaculatorias durante los actos de Semana Santa en donde participa el Cuadro.
- Ofrecer la Cena de los Apóstoles en la noche de Jueves Santo.

Cada Apóstol tiene su tarea asignada. Por ejemplo, el Gobernador dirigir las melodías y checar la disciplina junto con el Mayor 1º. [...] El Gobernador lleva la disciplina y puede poner ciertas tareas a los demás [...] y tiene un aspecto de mando. [...] Tienes que hacer que tu cuadro sea una unidad, porque si tú quieres ser el que manda y tú no haces nada entonces no estás haciendo un buen cuadro. [...] (Bartolano, Eliut: 2014, Marzo 10) [Comunicación personal]

Entre los Maestros y Señores existe una pugna respecto de las características para el nombramiento del cargo de Gobernador. Hay quienes argumentan que es exclusivamente la competencia en el canto el factor a considerar para su elección, y otros que opinan que es la experiencia en las técnicas rituales en combinación con el canto lo que lo determina. Sin embargo, lo que es una constante es que el Gobernador tiene que tener una gran competencia en el canto y por tanto saberse todos los «tonos» (al menos los de Semana Santa).

En conclusión el Gobernador es el cargo que gobierna y preside al Apostolado. Pero ¿cómo se subliman estos elementos en el canto? ¿cómo se gobierna en el canto? El carácter de mando, liderazgo y de gobierno se pueden leer en varios elementos musicales. El Gobernador:

- Es la «melodía» principal y siempre comienza el canto.
- Decide qué tan «delgado» o «grueso» comienza el canto. Esto significa la altura (tonalidad) de las alabanzas. Esta decisión es muy importante en la Semana Santa, pues si el canto es muy agudo puede que los Apóstoles «quiebren» a la mitad de ésta, propiciando con esto un mal papel dentro de su mandato.
- Establece qué tan «alto» o «bajo» se deben de «entonar» las alabanzas. Es decir, qué tan fuerte es el volumen/intensidad del canto. Esta característica responde a la misma razón que la anterior.
- Es quien canta más líneas melódicas solistas y quien «entona» en todas las alabanzas. Es por esto el cargo que tiene el papel principal. Él junto con el Alcalde son los únicos dos cargos que siempre participan en todas las alabanzas.
- Tiene la obligación de «sacar» la quinta «melodía» en las alabanzas «Misión» y «Cantemos». Ese «tono», junto con la sexta «melodía» que canta el Alcalde, siempre lleva un “énfasis”, es decir una dinámica de intensidad *forte*. Son los únicos dos cargos que tienen dos «melodías» y «tonos» en una misma alabanza.
- Es el encargado de dirigir las «melodías». Puede señalar los errores en los «tonos» (líneas melódicas), «trovos» (versos), «vueltas» (adorno melismático), «quiebres» (*staccato*), altura («delgado» o «grueso»), intensidad («alto» o «bajo») y pronunciación de las palabras a los demás cargos.

De esta manera el Gobernador es el cargo que preside al Apostolado en su totalidad, tanto en el canto como en las técnicas rituales. Emula/performa tanto al apóstol San Pedro –quien porta las llaves del cielo– como al gobernador (presidente municipal) del cabildo colonial.

Alcalde

Para algunas técnicas rituales el Alcalde es, paradójicamente, el tercero al mando. Por ejemplo, durante la Semana Santa a falta o ausencia del Gobernador él ocupa el tercer puesto jerárquico para la toma de decisiones en general.²³ Sin embargo, tanto para el canto como en el voto dentro del «disciplinamiento» es el segundo dentro de la jerarquía. Es un cargo que, como el anterior, para desempeñarlo hay que demostrar una amplia experiencia

²³ El segundo a cargo en esta técnica ritual es el Mayor 1º, ver más adelante este cargo.

ritual. De esta forma el Alcalde es la mano derecha del Gobernador, es en quien se apoya para cualquier toma de decisiones, es su concejero y juez.

El Alcalde es en sí un mando, pero en el cuadro sería el tercero. Por que entre los primeros mandos está el Gobernador y el segundo mando es el Mayor 1°. Y ya de ahí en caso de que alguno de los dos no esté el que queda a cargo es el Alcalde, y puede tener las funciones del Gobernador en caso de que no se encuentre ninguno de los mandos. Y ya de ahí está a expensas de lo que diga el Gobernador, él más que nada obedece al Gobernador o recibe ordenes, pero como ya les dije no son obligadas, impuestas totalmente. Se trata de hacer unidad entre todos, y ya también con la experiencia que tiene el Alcalde [...] ayudar a los demás, igual en el canto. Tiene las mismas funciones que los demás en el atrio, en el cuarto, lo que es la limpieza [...] Todos tenemos que participar [...] Pero en sí el Alcalde esa es su función, sustituir temporalmente cuando no está el Gobernador y el Mayor 1°. Y de ahí sus funciones son en la mayoría las mismas [que] de los cargos, no cambia mucho. (Bartolano, Eliut: 2014, Marzo 12) [Comunicación personal]

El Alcalde es un cargo que para su selección, al igual que el Gobernador, debe de saberse todos los «tonos». Por lo general estos dos cargos son los que «pelean por voces» la designación del Gobernador durante el Encuadramiento. Esto significa que compiten mediante el canto por el cargo, usualmente la designación del Alcalde tiene que ver con la experiencia dentro de las técnicas rituales pero también influye si ya ha pasado por el cargo de Gobernador anteriormente.

En resumen el Alcalde es el cargo que ayuda y aconseja al Gobernador, y quien juzga al Cuadro. Pero ¿qué funciones tiene el Alcalde durante el canto? ¿cómo se subliman estos elementos en el canto?

- Es la segunda «melodía» y siempre entona después del Gobernador.
- «Entona» en todas las alabanzas y siempre participa en el canto.
- Tiene la obligación de «sacar» la sexta «melodía» en las alabanzas «Misión» y «Cantemos». Es, por esto, de los dos cargos que tienen dos «melodías» y «tonos» en una misma alabanza.
- Puede sugerirle al Gobernador modificaciones sobre la interpretación musical, y tiene la facultad de corregir a las otras «melodías»: Regidores y Fiscales.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Durante el acto del Encuentro, en Viernes Santo, el Alcalde queda al mando de uno de los dos Cuadros en los que se divide el Apostolado el cual tiene que «entonar» «Ayudemos» frente a la Virgen de los Dolores. Al tiempo que el Gobernador se encarga del Cuadro que «entona» «Jesús dulce y clemente» a la imagen de Jesús Nazareno.²⁴ Esta división de papeles mezcla elementos rituales con elementos musicales en tanto que el Alcalde suple la función del Gobernador en ambos sentidos.

De esta forma el Alcalde es el cargo que aconseja, juzga, ayuda y suple al Gobernador. Performa al apóstol San Andrés, hermano de San Pedro (Gobernador), y al mismo tiempo al alcalde (juez y suplente) del cabildo colonial.

Regidor 1º y Regidor 2º

Los Regidores 1º y 2º son dos de las cuatro «melodías» principales junto con las del Gobernador y el Alcalde. Todas las funciones rituales y musicales de dichos Regidores son compartidas a excepción de cuando el Regidor 2º, quien performa a San Juan el apóstol –a quien Cristo en la cruz presenta como hijo de María–, reza durante el Viacrucis de Viernes Santo en la procesión de la Virgen de los Dolores.²⁵

Ya de ahí sigue el Regidor 1º que es la tercera voz [...] digamos que así sucesivo, si llega una ocasión que no está el Alcalde, no está el Mayor 1º y no está el Gobernador pues el Regidor 1º es el que queda al mando. [...] Y ya tiene las mismas funciones de que puede organizarlos a todos, igual hacer las funciones que hace el Gobernador. [...] Pues así sucesivamente [...] (Bartolano, Eliut: *ibidem*)

San Pedro (Gobernador), San Andrés (Alcalde), Santiago Mayor (Regidor 1º) y San Juan (Regidor 2º) son las figuras míticas conocidas por ser pescadores y también por ser de un grupo selecto dentro de los doce apóstoles de Cristo. Los cuatro (San Andrés en menores ocasiones) acompañaron a su maestro en varios momentos importantes que son relatados en los evangelios y los hechos de los apóstoles. Esta jerarquía mítica está relacionada a las cuatro «melodías» principales dentro del Apostolado. Por otro lado, todos los Regidores

²⁴ Ver *El Encuentro y los dos Cuadros* en sección 2.1.3. *Semana Santa*

²⁵ Ver *Viacrucis de Jesús Nazareno y la Virgen María* en sección 2.1.3. *Semana Santa*

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

(incluyendo a los Regidores 3º y 4º) cumplen funciones relacionadas a las «melodías» las cuales serán abordadas y completadas en el siguiente rubro.

Por esto existe una doble división ritual dentro del Cuadro, una relacionada a las figuras míticas, otra relacionada al cabildo colonial. Es decir, la primera cumple en el canto funciones de «melodías» principales, mientras que la segunda cumple funciones de «melodías» secundarias. Así el Regidor 1º (Santiago el Mayor) y el Regidor 2º (San Juan) son parte del “regimiento” que conformaba el cabildo colonial y parte del grupo selecto de apóstoles de Cristo.

Regidor 3º y Regidor 4º

Los cargos de Regidor 3º y 4º cumplen una función específica dentro del canto la cual consiste en suplir y apoyar al Gobernador y Alcalde, respectivamente:

Regidor 3º y 4º, como les mencioné, son apoyo del Gobernador y el Alcalde. Tiene que tener, no igual, pero más o menos el mismo estilo de voz por si alguno de los dos llega a quebrar, a equivocarse, a salirle un gallo, o se le olvida, ellos tienen el derecho de salir. (Bartolano, Eliut 2014, Marzo 12)

Una pista para la explicación de esta técnica ritual y musical está en una formación que es utilizada en muchos momentos performáticos en donde se evidencia, espacialmente, la función de los Regidores 3º y 4º. En dicha formación, conocida como «salir encuadrados» ó «salir como cuadro», el Regidor 3º se coloca detrás del Gobernador y el Regidor 4º detrás del Alcalde.

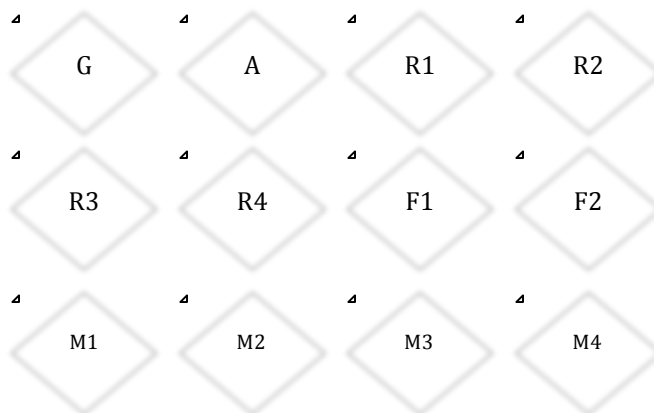


Figura 4.2
Formación de Cuadro de Apóstoles

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

La formación ilustrada en la figura 4.2 es la disposición espacial que refuerza, por similitud y analogía, la función que cumplen dentro de la jerarquía los dos Regidores. Ambos tienen que «salir» si alguno de los dos cargos a los que ayudan «quiebra». Esto es, si el Gobernador o Alcalde se equivocan en el canto los Regidores tienen la función de “arrebatarles” la melodía y relevarlos. Los Regidores 3º y 4º son así los cargos que cumplen la función del cuerpo de ayuda del Apostolado.

El Regidor 3º performa a San Felipe mientras que el Regidor 4º a San Bartolomé, ambos apóstoles aparecen en los evangelios sinópticos siempre juntos. Dichos cargos cumplen funciones relacionadas a las «melodías» y así subliman parte de las funciones del “regimiento” del cabildo colonial, el cual tenía la función de administrar muchos asuntos de la vida de la República de Indios como de ornato, bienes comunales y servicios entre otros –actualmente la estructura del municipio libre conserva dichos cargos con funciones homólogas–.

Fiscal 1º y Fiscal 2º

Los cargos de Fiscales dentro del Cuadro son reconocidos como prestigiosos pues cumplen varias funciones especiales, tanto rituales como musicales. Las siguientes son las principales funciones rituales de dichos cargos, los Fiscales:

- Son los encargados de denunciar las «faltas graves».
- Vigilan durante el «disciplinamiento» que todos los Apóstoles estén observando las «cerillas» cuando éstas son mostradas y que nadie realice ningún tipo de mueca o burla.

El Fiscal 1º tiene una función específica durante el «disciplinamiento» de «faltas graves», él es el encargado de cargar a quién será castigado por dichas faltas.

En cambio los Fiscales van a acusar cuando es falta mayor, cuando se encuentran con su novia o algo así... Y en la falta mayor lo que hace el Fiscal 1º carga al de la falta... y agarran la disciplina estirada, se la envuelven acá [antebrazo] y le da tres vueltas [en el aire en forma de helicóptero] y se le pega en la región de los glúteos, en caso de una falta grave. [...] Siempre se tiene que decir: Con su permiso señores, enseña la disciplina así para que la vea que la tiene bien cuidada y le da tres vueltas, o a veces las que uno quiera, y directamente le tiene que pegar en la región glútea. [...] Si le

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

pegan arriba o abajo es falta, y el que le pegó se tiene que poner para que le peguen porque no puede pegar mal. Tiene que pegar exactamente en la región del músculo donde casi no puede haber un daño grave, y si pega en un tejido más blandito, donde tenemos tejido adiposo puede provocar algo que se llama necroso . [...] Esas son las funciones del Fiscal 1º y Fiscal 2º. (Bartolano, Eliut: *ibidem*)

Asimismo el Fiscal 1º funge como escribano del Cuadro performando tanto a la figura mítica del apóstol San Mateo, escritor de uno de los cuatro evangelios canónicos, como a los escribanos del cabildo colonial.

Fiscal 1º por eso tiene ese grado, por que fiscaliza y anota. Y él tienen que llevar el libro, claro, el Gobernador tiene que traerlo, y él [Fiscal 1º] tienen que asentar a su criterio lo que escuchó. (Esteva, Constantino: 2014, Marzo 28) [Plática antes del Juramento]

Los Fiscales cumplen una función musical específica, repetir las líneas melodías y líricas realizadas por otros cargos, generalmente la de los Regidores 1º y 2º. Dichas repeticiones son conocidas como «melodías de los Fiscales» las cuales cumplen la función de estribillos de algunas alabanzas, en términos poéticos. Como se explicó en el capítulo anterior el groso de las alabanzas están divididas en cuartetos, así dichos estribillos corresponden, generalmente, a las dos últimos «trovos» de la primer cuarteta los cuales son repetidos por los Fiscales entre ellas.²⁶ De esta manera la repetición es la forma sublimada de la fiscalización por medio de un elemento musical.

En suma dichos cargos, como su nombre lo indica, tienen la función de fiscalizar el cumplimiento de la «disciplina moral» y «material» dentro del Cuadro y, al mismo tiempo, de fiscalizar dentro del canto mediante la repetición. El cargo de Fiscal 1º performa a San Mateo el evangelista y el Fiscal 2º a Santo Tomás. Ambos representan a una institución muy importante dentro de la historia de los cabildos coloniales que unas veces se encontraban dentro del cabildo eclesiástico y otras dentro del cabildo municipal: la fiscalía.²⁷

La segunda hilera de la formación referida anteriormente (R3, R4, F1 y F2) conforma al segundo grupo de apóstoles en orden jerárquico que, según la mitología,

²⁶ Existen otras configuraciones de estas repeticiones en «Misión» y «Cantemos». Para mejor entendimiento ver las Transcripciones.

²⁷ Ver sección 4.6. *Revisitando los cargos*

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

corresponde al orden de aparición en el grupo de los doce de Jesús.²⁸ Dicho orden es el siguiente: San Felipe (Regidor 3º), San Bartolomé (Regidor 4º), San Mateo (Fiscal 1º) y Santo Tomás (Santo Tomás).

Mayor 1º

El cargo de Mayor 1º es igualmente reconocido como prestigioso dentro del Cuadro. Al interior de la escala jerárquica es el segundo al mando y, junto con el Gobernador, es quien porta las «disciplinas» llamadas también «cerillas». Su función principal es llevar la «disciplina material», es decir tiene la primera palabra en juzgar a quién se castiga y de proponer cuántos azotes recibe. Al portar las «cerillas» es el cargo que sustituye de manera inmediata al Gobernador en caso de ausencia. Es por esto un cargo reconocido por su autoridad y mando lo cual lo convierte en uno de prestigio.

Ya saben que el Mayor 1º es el que sigue del Gobernador, [es] prácticamente el segundo, tiene autoridad. (Reyes Matías, José: 2014, Marzo 07) [Plática con el Apostolado]

Por lo regular el Gobernador disciplina a sus voces, a las melodías. Y el Mayor 1º disciplina a su bajo. [...] Si el Gobernador decide: siéntense; Pero si el Mayor 1º dice: no, yo no me quiero sentar – pero por sus Mayores por que se están durmiendo, o algo así– pues los mantiene hincados para que no se duerman. (Bartolano, Eliut: *ibidem*)

El concepto de autoridad y mando, relacionado tanto al Mayor 1º como al Gobernador, también se sublima en funciones musicales asignadas al Mayor 1º quien:

- Es el encargado del «bajo» en general y, específicamente, de dirigir a “sus «bajos»” (Mayor 2º, 3º y 4º) en entradas, volumen y altura.
- Es quien supervisa el balance entre las «melodías» y el «bajo». Al mismo tiempo que si alguna de las seis «melodías» tiene alguna falla es él quien debe de «salir» para cubrir el error. Cumple una similar función a los Regidores 3º y 4º (quienes relevan al Gobernador y Alcalde), pero cubriendo a las «melodías» en su conjunto.

²⁸ Existe una discusión sobre este orden, sin embargo los tres evangelios sinópticos (Mateo 10: 2-4; Marcos 3: 16-19; Lucas 6: 13-16) y en el libro de los Hechos de los apóstoles (Hechos 1: 13) coinciden con la división del grupo en tres, tal cual sucede en el Apostolado de Xoxocotlán.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Eso lo tiene que ver el Mayor 1º, para eso son los ensayos, porque los que están atrás se dan cuenta de la voz que tiene cada una de las cuatro voces. Porque si va a sacar el Gobernador, sabemos que la voz del Gobernador es alta siempre, entonces sale el bajo un poquito más alto. Y va el Alcalde, se puede decir: no pues el Alcalde tiene un poquito menos tono de voz. Entonces tienen que saber que le van a bajar.²⁹ (San Juan Pérez, Antony: 2014, Marzo 10) [Comunicación personal]

Bueno, este va a ser Mayor 1º para que pueda gobernar a los otros tres. [...] Rellenar el canto, eso es lo que hace el tono bajo. [...] (Zárate, Julián: *ibídem*)

El Mayor 1º performa a Santiago el Menor, dicho apóstol es representado por un mazo batanero, objeto con el cual fue martirizado según la hagiografía católica tradicional. Quizá este elemento mítico esté relacionado con las «disciplinas». Aunque también podría estar performando al alguacil mayor (o al mayor de vara), del cabildo colonial, el cual era responsable de guardar el orden público dentro de los pueblos y tenía bajo su mando a los alguaciles, topiles³⁰ o policías.

Mayor 2º, Mayor 3º y Mayor 4º

Los tres cargos inferiores dentro de la jerarquía son los Mayores 2º, 3º y 4º. Su función ritual principal es la de recibir todo tipo de órdenes y cumplirlas, son conocidos como los “mandaderos” del Cuadro. Específicamente Mayor 3º y 4º son los encargados de servir las bebidas rituales en todas las comidas de los Apóstoles mientras están bajo juramento. El Mayor 4º, al performar a Judas Iscariote, es el único de los tres cargos inferiores con una función específica: la de tesorero. Se dice que después de Jueves Santo toma la identidad de San Matías en concordancia a los hechos míticos. Cuando se recauda el dinero de la imagen del Señor de la Humildad él es el encargado de guardarlo para posteriormente ofrecérselo a la familia que resguarda dicha imagen.³¹

El Mayor 2º performa al apóstol San Judas Tadeo, patrono de las causas difíciles, hermano de Santiago el Menor (Mayor 1º) según la tradición católica. El Mayor 3º a San

²⁹ Estética en donde los «bajos» tienen que adaptarse a la intensidad y altura de los solistas en la cual tienen que cantar más o menos fuerte y más o menos alto [tonalidad] dependiendo de la voz que esté cantando.

³⁰ Sabemos que el cargo de topil existió en Xoxocotlán en la organización política anterior a los partidos políticos. Era el que designaba las función de policía del municipio. Ver sección 4.6. *Revisitando los cargos*.

³¹ Ver *Martes, Miércoles Santos y la petición del Señor de la Humildad y Entrega del Señor de la Humildad* en sección 2.1.3. *Semana Santa*

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Simón (Zelote) y el Mayor 4º a San Matías quien sustituye, según la mitología católica popular, a Judas Iscariote después de su suicidio en Jueves Santo.

[...] no por ser el Mayor 4º iba a ser el despreciado, sino que cuando el Gobernador y el Mayor 1º, cuando los dos están fallando, el Mayor 4º tenía la capacidad de poder disciplinar a ellos dos. Por que pues se dice, el 4º es el Judas Iscariote, pero se sabe que en el cuadro de los Apóstoles, ya estando, no siempre es el Mayor 4º. (Jiménez, Irvin: *ibídem*)

La cita anterior explica un elemento expiatorio del cargo de Mayor 4º, quien escenifica a Judas Iscariote, extrapolándolo a la comunidad. De esta forma cualquier cargo dentro del Cuadro puede convertirse en el Judas Iscariote. De ahí que alguien, inclusive el Maestro de los Apóstoles³² o los Señores, pueda ser marcado como el traidor durante la Semana Santa por una mala conducta que atente a la ritualidad.

La función principal de todos los Mayores en el canto es hacer «bajos». A diferencia del Mayor 1º quien es el director de dichos «bajos», como mencionábamos, los Mayores 2º, 3º y 4º no tienen ninguna otra función musical específica mas que esa.

Todos los Mayores conforman al tercer grupo de apóstoles de Cristo (Santiago el Menor, San Judas Tadeo, San Simón y San Matías) que, según la mitología, son los últimos en unirse al grupo y los menos importantes en contraste a los otros dos grupos. Espacialmente conforman a la última hilera dentro de la formación. Así, podemos decir que subliman tanto en la ritualidad como en el canto las funciones de los mayores de vara segundo, tercero y cuarto del cabildo colonial, quienes eran los subordinados del alguacil mayor primero o de vara (Mayor 1º)³³.

*

³² Como nos tocó presenciarlo durante la Semana Santa 2014 en la cual una persona cometió una violación ritual de este tipo. Dentro del Cuadro, y la comunidad en general, fue designado como el Judas Iscariote de dicho año.

³³ Existe una indefinición a lo largo de los *sistemas de cargos* y su historia (cabildos coloniales) sobre las funciones específicas del alguacil mayor, los mayores de vara y los topiles, cuestión que será abordada más adelante. Sin embargo siempre existe, o ha existido, una relación de subordinación entre dichos cargos en el orden de mencionado.

Habiendo revisado las funciones principales de todos los cargos internos del Apostolado, centrándonos en la técnica vocal y la ritualidad de la Semana Santa, podemos decir a manera de abstracción que:

- El Gobernador, al presidir al Apostolado, sublima las funciones del gobernador de las Repúblicas de Indios y las subsecuentes transformaciones de dichas funciones y cargo en el ayuntamiento del México independiente y los ahora municipios libres. Al mismo tiempo performa al Mayordomo del Señor del Triunfo de la Santa Cruz –santo patrón del pueblo– que existió en el *sistema de cargos político-religiosos* antiguo de Xoxocotlán.³⁴
- El Alcalde, quien ayuda y aconseja al Gobernador y juzga al Cuadro, sublima las funciones del (los) alcalde(s) quienes fungían como jueces en las Repúblicas de Indios y sus subsecuentes transformaciones históricas. Asimismo performa tanto al Mayordomo de Santa Elena de la Cruz –patrona de la parroquia– como al de la Virgen de Guadalupe del *sistema de cargos político-religiosos* referido.
- Los Regidores, al cumplir la función de cuerpo de ayuda del Apostolado, subliman al “regimiento” o “regiduría” del cabildo colonial el cual tenía la función de administrar muchos asuntos de la vida pública de las Repúblicas de Indios. Eran también conocidos como los funcionarios del común. Al mismo tiempo performan a los Mayordomos antiguos de la Virgen de la Candelaria, Virgen de la Soledad, Virgen del Rosario, Santísima Trinidad y Virgen de los Dolores.
- Los Fiscales, al cumplir las funciones de fiscalización dentro del Cuadro, subliman las funciones de los antiguos fiscales de la iglesia y del cabildo colonial. El Fiscal 1º específicamente performa al escribano del cabildo de las República de Indios. Asimismo, performan a los Mayordomos del Señor de la Transfiguración y Santo Entierro de Cristo del *sistema* antiguo.
- Los Mayores, quienes reciben ordenes de sus superiores y, específicamente, el Mayor 1º que vigila la «disciplina», subliman las funciones de los topiles y mayor de vara, respectivamente. Dichos cargos en las Repúblicas de Indios eran el cuerpo encargado de velar por el mantenimiento del orden público y seguridad, es decir las

³⁴ Ver Cuadro de Mayordomos en sección 2.2. *Revisitando el sistema*.

autoridades policiales, o alguaciles, del pueblo. Eran los cargos que conformaban el escalafón más bajo del común. En el Cuadro de Mayordomos solamente existen los Mayores 1º y 2º quienes proponemos están performando todos los Mayores del Apostolado. Dichos Mayordomos estaban a cargo de la Virgen de Nuestra Señora del Carmen y de San Matías en el *sistema de cargos* antiguo, respectivamente.

4.4. LA TÉCNICA GESTUAL Y EL REZO

Mencionaremos algunas otras técnicas gestuales y rituales que hacen parte de la Teoría del Apostolado haciendo énfasis en una muy específica que guarda relaciones con la religiosidad, la mitología y con las alabanzas: el rezo.

Como se había dicho el cargo de Maestro Rezador está íntimamente vinculado al Apostolado. Ningún acto en donde el Apostolado participe puede faltar el rezo, inclusive en varios momentos algún Señor puede fungir al mismo tiempo como Maestro Rezador y como Apóstol. Varios «trovos» de las alabanzas son partes de oraciones de diferentes rezos (v.g. Rosarios, Viacrucis, jaculatorias) o guardan una relación íntima con ellos. Por ejemplo en la alabanza «Alabado» existen dos cuartetos que son utilizadas como jaculatorias en varios momentos (la segunda es también parte de la alabanza «Santo Dios hasta la muerte»):

Oh dulcísimo Jesús
yo te doy tu corazón
para que estampes en él
tu santísima pasión

Madre llena de dolores
haced que cuando expiremos
nuestras almas entreguemos
en las manos del señor

La doxología trinitaria que se emplea para el Rosario es la misma que los «trovos» iniciales de «Santo Dios hasta la muerte»:

¡Santo Dios!
¡Santo fuerte!
¡Santo inmortal!
¡Libranos, Señor, de todo mal!

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

En la alabanza «Ayudemos» se relata en dos cuartetos uno de los elementos de la Explicación del significado³⁵ de la Levantada de Cruz:

Tres necesidades	José y Nicudemos
tiene esta señora	de Arimatea
pero Dios envía	bajan a Jesús
quién se las socorra	y a María lo entregan

Los padrinos de Levantada de Cruz son quienes suplen las necesidades de los dolientes (y difunto) apoyando económicamente y moralmente. A su vez performan a José de Arimatea y San Nicudemos³⁶ quienes suplen la necesidad de la Virgen María de tener un Santo Sepulcro para enterrar a su hijo después de la Crucifixión (es decir la *imagen* del Santo Entierro de Cristo).

O toda la alabanza de «Jesús amoroso» que relata, a lo largo de su lírica, las estaciones del Viacrucis. También la alabanza «Salve» está relacionada con el contenido de la misma oración mariana que se utiliza en los Rosarios. O durante el «trovo» “En Dios por todos los siglos, y de los siglos amén” de la alabanza «Alabado» que los Apóstoles se persignan.

El rezo es por esto una de las técnicas más importantes dentro de la Teoría ritual del Apostolado. Los Señores deben de aprender a rezar para poder acceder al cargo jerárquico más alto (Gobernador), e inclusive saltar a otros dentro del *sistema de cargos* como los Huehuetes, los Maestros Rezadores e inclusive, para ser Presidente o Mayordomo de alguna Hermandad.

Otra técnica muy importante es la de hincarse, este acto es repetido en la gran mayoría de ocasiones cuando los Apóstoles «entonan». Durante la Semana Santa, al ser el modelo estructurador de la ritualidad y de las técnicas, en casi todos los actos que el Cuadro participa tienen que hincarse. Dicha técnica tiene una forma específica de hacerse que consiste en colocarse ordenados por cargos, formarse en tres hileras («salir encuadrados»), posterior a esto hincarse con dos rodillas y persignarse por cargos. En algunas ocasiones se

³⁵ Momento final de la Levantada de Cruz en donde el Maestro Rezador explica el compadrazgo, y tres elementos rituales con significados específicos: las velas, las flores y la Cruz. Ver sección 5.2. (*Re*)fundación de la sociedad y (*re*)generación de la vida.

³⁶ Ese es el nombre local y variante de San Nicodemo.

agregan gestos, por ejemplo en los Altares de dolores, que pasan por cargos frente al altar, se hincan con pierna izquierda y se persignan, regresan a su lugar y, posteriormente, se hincan con dos rodillas por cargos. Es así una forma gestual para mostrar respeto y alabar a las *imágenes*.

La técnica para pasarse los platos y copas, para tomar el pan y comerlo y para beber el vino durante el Cenáculo en Jueves Santo³⁷, y; la actualización de dichos gestos en otras comidas rituales como la Cena de los Apóstoles en la noche del mismo día, en los Alabados y Levantadas de Cruz, o en los Altares de dolores son todos ellos parte de un gran código ritual para mostrar el respeto y solemnidad de los Apóstoles en tanto que en todos ellos están reactualizando el hecho mítico de la Última Cena. Cuando comen los Apóstoles se “comparte la pan y la sal”.

El rezo, el hincarse, las comidas rituales y otras técnicas como las posturas al caminar durante las procesiones, el uso correcto de los atavíos (manto, túnica, cingulo y luto), el tomar las vela y apagarlas de una forma específica en Semana Santa, el repartir agua bendita, la posición de los pies durante el Lavatorio, el tomar de un vaso comunal las bebidas alcohólicas rituales, el tocar las campanas, el cortar las palmas y elaborar los ramos, el elaborar y cargar las Pasiones en Viernes Santo, entre otras son hechos simbólicos. Todos ellos son así parte de la *episteme* de las técnicas gestuales/rituales del Apostolado –y de la *fiesta* de Xoxocotlán en general– las cuales son igualmente de importantes que el canto para lograr la eficacia simbólica.

4.5. ESTÉTICA SOCIAL

Habiendo expuesto las técnicas musicales y las principales técnicas rituales/gestuales que conforman la Teoría del Apostolado, es posible plantear que existe una estética festiva la cual está construida socialmente. Dicha construcción es la reactualización de los códigos músico-rituales de la Teoría apostólica de Santa Cruz Xoxocotlán. Pero ¿cómo se reactualizan los códigos de la Teoría del Apostolado? Y ¿cómo esta reactualización es una acción socialmente construida?

³⁷ Ver *El Cenáculo o la Última Cena* en sección 2.1.3. *Semana Santa* para una descripción más detallada de esta técnica ritual.

La reactualización es lograda mediante la transmisión, los juicios, las valoraciones y las apreciaciones estéticas de las técnicas del Apostolado a través de la *censura preventiva* (Jakobson: 1986, p.11) de la comunidad.³⁸ Existe siempre una gran crítica por parte de los Maestros y Señores sobre las formas del canto, del rezo, de la gestualidad y de la ritualidad en general durante la *fiesta*. Dicha crítica es siempre muy dura cuando se trata sobre el canto del Apostolado, aunque también es bastante severa sobre las técnicas gestuales/rituales. Probablemente esta crítica guarda ciertas relaciones ocultas, al no ser explícitas, con la «disciplina moral» y «material» y otras, al mismo tiempo, con el prestigio social. Generalmente las críticas vinculan a un pasado idealizado con la realidad cambiante del presente en donde, supuestamente, dichas técnicas están modificándose para mal y/o desapareciendo.

[...] Pues es algo hasta para nosotros complicado. Por que anteriormente no se hablaba mucho de eso [...] Anteriormente se decía un adorno para la melodía. [...] Y ellos no le dan esa vueltecita, la cantan más recta la melodía. [...] Los que saben cantar dicen: no cantan bien, o decimos están desentonados, o cantan muy derecho. Aunque sea mínima la diferencia pero para nosotros sí se nota. Para la mayoría de la gente no se dan cuenta. [...] (Matías Reyes, José: 2015, Mayo 15) [Comunicación personal]

Pues creo que no es mucha la diferencia, porque el Maestro que hace poco nos dejó, el Maestro Braulio, entonces era el mismo que yo conocí en esa época. Nada más que era joven, pues era la misma forma de seguir la enseñanza. Nada más que en esa época había viejos, de esa época, que cantaban diferente. Ellos cantaban el tono pero no dejaban oír la palabra, la letra, cantaban así como enredado. Entonces esa era la forma distinta que ellos cantaban, y el Maestro no, ese nos dijo que había que aclarar eso. Porque la gente, las personas que quieren oír, pero quieren saber qué están cantando. Y el padre igual nos dijo, dice: canten pero que se oiga y se sepa lo que están cantando. Eso era lo que el padre nos exigía pues. Entonces fue que cambió de esa época, bueno yo le estoy hablando de unos 30 años atrás, que existían esos señor de tiempos más pa'tras. Vamos a decir que yo era como mi hijo José y ellos tenía mi edad, entonces era mucha la diferencia pues³⁹ [...] Que ya no lo cantan como ... se cantaba más... ahora le dan ... le digo a mi hijo: ya no le den muchas vueltas al canto. Sí, sí tiene vueltas, correcto, pero no para que lo agarren... Salió este con un trovo, y lo mismo le empieza a hacer el otro. No diferencian este trovo de este, porque el primer trovo lleva un

³⁸ Este planteamiento está desarrollado en mi artículo *Estética social y ethos barroco. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán* (2016), Revista Cuicuilco, número 66, mayo-agosto de 2016, Escuela Nacional de Antropología e Historia. Pronto a publicarse.

³⁹ Este comentario coincide con la nueva política del Vaticano II de cantar en la lengua local y abandonar la liturgia encriptada del latín.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

tono, el segundo es el mismo tono pero no para que le metan las mismas vueltas del primero. Le dan muchas vueltas al canto. Vamos a suponer que como en una canción, date cuenta que de un trovo al otro tiene su forma de cantarse. [...] Porque ellos cantaban por decir doloroso, no lo decían doloroso, nomás como entremetían y decían: eeeiloroso. O sea no se lo daban a entender, no sé cuál era su idea de ellos, de que ellos cantaban lo que sabían pero **no querían que la gente lo supiera**. [el sombreado es mío] Y eso fue lo que no les gustaba. [...] Pues ese señor [un Maestro] canta así enredado, como cantaba los viejitos de antes. No lo da a entender. (Zárate, Julián: *ibídem*)

El fragmento transcrito ejemplifica la forma en la que la reactualización de un código musical particular –la pronunciación de las palabras en el canto– opera. Si bien hoy en día podemos escuchar e identificar ese fenómeno de “encriptación” en el canto, también podemos contrastar su modificación en el tiempo. En Xoxocotlán existen, en concordancia con los juicios locales, dos formas de «entonar»: uno viejo y uno nuevo⁴⁰. Esta división muestra cómo el código musical tuvo que adaptarse a ciertas posturas, tanto de un párroco como la del Maestro Braulio, creando una crisis que generó dos “estilos” de cantar. Por una parte, el estilo viejo tiende a “encriptar” el canto de una forma más marcada mediante la modificación de las vocales de las palabras y la omisión de consonantes. Y el canto nuevo, el de los jóvenes, tiende a hacer un poco más inteligible la pronunciación de las palabras pronunciando las vocales más cercanamente al sonido real de éstas en el español, y pronunciando todas las consonantes (o al menos omitiéndolas con menor frecuencia). Sin embargo existe una continuidad dentro de los dos estilos ambos modifican las vocales de las palabras, uno de forma más marcada otro de forma menos críptica.

Esta modificación del código probablemente responde a la desfuncionalización social del encriptamiento del canto. Es decir, sabemos que «entonar» era necesario para acceder a cargos dentro del sistema antiguo de Mayordomías, las predecesoras de las actuales Hermandades. El encriptamiento, proponemos, era una forma de ocultar el mensaje de las alabanzas pues la Mayordomía era una forma de escalar en las jerarquías político-religiosas en un Xoxocotlán histórico no muy lejano.⁴¹ De ahí que el canto se convirtiera en vehículo de poder y de prestigio social. Es por esto que no todos debían saber el qué y el

⁴⁰ Estas formas de cantar todavía pueden observarse. Por ejemplo en los Rosarios de Aurora presenciamos y registramos el canto de algunos Maestros viejos al mismo tiempo que los jóvenes cantaban el estilo nuevo.

⁴¹ «Sin duda la costumbre, este conjunto de normas que regula la vida social y política de la comunidad, abarca un complejo juego de relaciones de poder en el interior de la colectividad.» (Rondón: 2007, s/p)

cómo se cantaba. Posiblemente el encriptamiento permitía que los que portaban dicho conocimiento eligieran a quienes se lo transmitirían y con esto lograr controlar parte del *sistema de cargos*, del poder.

Esa modificación del código musical corresponde a la misma época de la desaparición de las Mayordomías y el nacimiento de las Hermandades, los años 40 del Siglo XX. Momento en donde comienza la transformación del *sistema de cargos* de la comunidad (crisis del código social) que dio por resultado la división de la vida política y la vida religiosa. Recordemos que la fundación de la Hermandad del Santo Entierro fue en 1940, según los datos del libro de actas de dicha Hermandad, aunque la primera acta fue redactada en 1947. Aunado a esto, el cambio de régimen político en los años 80, de usos y costumbres a partidos políticos, agudizó la desfuncionalización del encriptamiento de las palabras dentro del canto. De esta forma esa parte del código musical comenzó a transformarse, muy lentamente, evidenciando un ejercicio de *politicidad*⁴² al interior de la práctica del Apostolado.

Las disputas que se generan sobre la crítica de los códigos festivos siempre son objeto de discusión dentro del Apostolado y la comunidad en general. Se dice muy frecuentemente, haciendo una crítica sobre la transmisión del conocimiento, que hay gente que “viene a criticar nada más, pero no enseña”. Es decir, hay personas que emiten juicios muy severos sobre la enseñanza y sobre las técnicas durante la *fiesta* que, según los actores, no aportan nada. Nosotros ponemos en tela de juicio (y matizamos) esta última afirmación, pues creemos que aportan a la reflexión de las técnicas –y por tanto de la *fiesta*, e inclusive de la socialidad– mediante la *censura preventiva* al interior del Apostolado. De esta forma siempre existe un diálogo a partir del *rumor*⁴³ social que condiciona y modifica, a través de su historia, la reactualización del código músico-ritual del Apostolado. Es así una creación colectiva que muestra una estética de una característica especial, anclada en un rasgo diacrítico de los pueblos indígenas: la corporatividad. De esta forma la reactualización del código del Apostolado genera una estética social que hace parte de la *episteme* de la *fiesta*.

⁴² Bolívar Echeverría (2010, p. 163)

⁴³ Atmósfera de sociabilidad (Echeverría: 2014, p. 189)

Es una acción socialmente construida ya que incluye tanto a los actores, ejecutantes del código ritual, como a sus críticos y jueces, portadores del mismo código.

4.6. REVISITANDO LOS CARGOS

Uno de los puntos medulares de esta investigación se centra en las formas de sublimación, en las técnicas musicales y rituales del Apostolado, de las funciones de los cargos del cabildo colonial. Este último fue el modelo de corporación municipal que se estableció durante la colonia española en América, y el mismo que se impuso en las Repúblicas de Indios. Dicho modelo es, según una línea de pensamiento antropológico⁴⁴, el antecesor de los llamados *sistemas de cargos* indígenas contemporáneos. En esta sección intentaremos hacer una revisión muy general de las funciones de algunos cargos dentro del cabildo colonial lo cual permitirá entender de forma más clara, y por analogía etnográfica, las funciones del *sistema de cargos* antiguo y contemporáneo de Xoxocotlán y las del Apostolado.

La cambiante, heterogénea e imbricada historia de los *sistemas de cargos* no permite generalizar las funciones que desempeñaron (desempeñan en la actualidad) cada cargo en las diferentes regiones culturales de México. Al pensarlas como transformaciones de formas de *politicidad*, es decir de subversión, mediante la estrategias de adaptación y resemantización, de los pueblos indígenas desde la colonia hasta la actualidad entendemos que: existen tantos *sistemas de cargos* como municipios. Sin embargo, de manera análoga podemos plantear la existencia de ciertas recurrencias, más o menos estables, dentro de las funciones de los diferentes cargos que conformaron los cabildos coloniales y de las configuraciones actuales de esas formas de gobierno indígena, parafraseando a Aguirre Beltrán.

[...] Así pues, son estas instituciones coloniales transformadas en el curso de la historia del México independiente, las que el régimen posrevolucionario incorporará, integrándolas al municipio libre, que sustituye al ayuntamiento del siglo xix, pero guarda sus características esenciales ya que en él encontramos más o menos los mismos cargos, como el de presidente municipal, que aparece en las legislaciones locales [Oaxaca] a partir de 1857, y también los de alcalde y regidores. (Recondo: 2007, s/p)

⁴⁴ Ver Andrés Medina (1995)

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Analicemos brevemente las funciones de siete cargos que, al menos cuatro de ellos –sin temor a equivocarnos pues sabemos existieron en el *sistema de cargos* antiguo de Santa Cruz Xoxocotlán–, son los que performa el Apostolado: gobernador (presidente municipal), alcaldes, regidores, fiscales, alguacil mayor, mayor de vara y topiles.

En un artículo de Alexander Hidalgo (2012), quien trabajó un conflicto agrario en el Xoxocotlán del siglo XVII a través de fuentes primarias del Archivo General de la Nación, encontramos que el cabildo colonial de dicho pueblo estaba conformado entonces por: dos alcaldes, cinco regidores, dos alguaciles mayores y un escribano (p. 137). El gobernador en ese entonces se encontraba en la Villa de Cuilapa, recordemos que Xoxocotlán perteneció al Marquesado del Valle y era pueblo sujeto de dicha Villa. Las llamadas reducciones y congregaciones, posteriormente Repúblicas de Indios, concentraron a los antiguos pobladores mediante un sistema de pueblos cabeceras y sujetos divididos, al menos en el valle de Oaxaca, por el uso de una lengua en común, mixteco para Cuilapa.

Gobernador

El cargo de gobernador es uno de los más estables en cuanto a sus funciones se refiere desde la época colonial, pasando por el México independiente y la actualidad de los *sistemas de cargos* indígenas. Es aquel personaje que le corresponden las funciones de gobierno, economía e impartición de justicia y la dirección del cabildo (Arriola Díaz: 2008, pp. 211-212). Según Felipe Castro Gutiérrez (2010) una de las particularidades en la elección de dicho cargo en las Repúblicas de Indios era la “tanda y rueda” o “alternativa”. Esto significa que la elección tenía una forma rotativa, que según la interpretación de Charles Gibson (1967, p.194) , respondía a un “carácter estético” y cosmológico que reproducía la simetría, el orden y el ciclo del calendario mesoamericano.

El gobernador era una especie de corregidor o alcalde mayor indígena que tenía jurisdicción sobre el pueblo y sus barrios sujetos, es decir, sobre un grupo de viejos *calpultin*. Bajo sus órdenes estaban, en la cabecera en los barrios *comunes*, alcaldes, regidores y demás funcionarios menores cuyo monto variaba según fuese el número de los habitantes de cada lugar. (Aguirre: 1991 [1953], p.37)

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

María Teresa Valdivia Dounce (2010) describe las funciones de dicho cargo dentro de los sistemas *ayuuk* contemporáneos, mediante un estudio de catorce municipios de diecinueve que conforman el total de los pueblos mixes, de la siguiente manera:

Este cargo es común en los catorce municipios, ya que, además de formar parte de la estructura tradicional de cargos, es también y fundamentalmente un cargo contemplado en la ley nacional (constitucional). [...] Es un cargo que destaca porque tiene doble papel: cumplir con las funciones precisas contenidas en la ley municipal del Estado y con las de orden tradicional. Dentro de la amplia gama de sus tareas está la de representar a la comunidad y gestionar recursos para el pueblo ante instancias de gobierno a nivel estatal o federal. Además, es mediador entre las demandas locales y las acciones del gobierno estatal y federal, y constituye la figura principal en la ejecución de las decisiones tomadas en la Asamblea, a la que rinde cuentas sobre las obras públicas, principalmente, y para lo cual coordina las funciones de los demás concejales o miembros del Cabildo. En este sentido, el presidente municipal es quien ocupa el mayor rango jerárquico en cuanto a tareas de desarrollo de la comunidad: gestiona recursos y coordina la administración de los mismos mediante su participación en la comisión de hacienda del municipio; toma decisiones al respecto, que son acatadas por el regidor de hacienda, el tesorero y todos los cargueros responsables de manejar dinero, además de atender las necesidades de desarrollo en las agencias y rancherías del municipio. Todo esto se apega a su función, de acuerdo con la ley estatal. Pero de manera particular, en cada municipio realiza otro tipo de tareas: en algunos casos participa en la impartición de justicia, junto con el síndico y/o el alcalde, y preside las ceremonias cívicas; mientras que en otros, colabora en la organización de las fiestas patronales, al lado del alcalde, y vigila el buen funcionamiento de los cargos religiosos. (Valdivia: 2010, pp. 242-244)

La forma de elección de las autoridades civiles, cuando todavía operaba el derecho consuetudinario en Santa Cruz Xoxocotlán –lo que la reforma de 1995 en Oaxaca reguló y llamó gobierno por usos y costumbres–, tenía igualmente un carácter rotativo. Se hacía una asamblea comunitaria en donde por voto a mano alzada se elegía al presidente municipal (gobernador), quien a su vez elegía a sus alcaldes, regidores y otros cargos. Muchas de las funciones descritas anteriormente le correspondían al presidente municipal de Xoxocotlán. En la actualidad el presidente del H. Ayuntamiento participa en varios momentos rituales dentro de la Semana Santa (Jueves Santo: entrega las varas de poder al sacerdote; Sábado Santo: participa en la Bendición del fuego nuevo y; Domingo Santo: en la apertura y misa de Gloria) mostrando las “decantaciones históricas” del propio *sistema de cargos*.

Alcaldes

Durante la Colonia los alcaldes eran los cargos que desempeñaban las funciones judiciales y la recolección de tributos (Arrijoa Díaz: *ibídem*), también podían ejercer el gobierno interinamente a causa de muerte o ausencia temporal del gobernador. Generalmente

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

existían dos alcaldes por cabildo, el alcalde de primer voto era el encargado de los juicios criminales y el alcalde de segundo voto de los juicios civiles o menores. Los pueblos *comunes* o *sujetos*, tenían que rendir cuentas al gobernador de los pueblos *mayores* o *cabeceras* mediante la figura del alcalde.

A los alcaldes indígenas [en las Repúblicas de Indios] se les hizo responsables de recoger tributos, de fiscalizar los mercados locales, de reglamentar el buen uso y mantenimiento de los edificios públicos y de vigilar el abastecimiento del agua, etc. Los delitos menores y las causas civiles entre indígenas eran juzgados por el gobernador o, más adelante, por los alcaldes y regidores. (Hillerkuss: 1995, p.247)

Ley XVI. Que los Alcaldes de las Reducciones tengan la jurisdiccion, que se declara

TENDRAN jurisdiccion los Indios Alcaldes solamente para inquirir, prender, y traer á los delinquentes á la Carcel del Pueblo de Españoles de aquel distrito; pero podrán castigar con un día de prisión, seis, ó ocho azotes al Indio, que faltare á la Missa el dia de fiesta, ó se embriagase, ó hiziere otra falta semejante; y si fuere embriaguez de muchos, se ha de castigar con mas rigor, y dexando á los Caciques lo que fuere repartimiento de las mitas de sus Indios, estará el gobierno de los Pueblos á cargo de los dichos Alcaldes, y Regidores, en quanto á lo universal. (Recopilación de las leyes de los reynos de las Indias: 2010 [1774], Libro VI, Título III)

El Maestro de los Centuriones de Xoxocotlán, cargo de gran prestigio, nos relató que anteriormente:

El alcalde tenía la función cuando van a vender alguien un solar o un terreno, es el alcalde el que tenía que ir a medir. Y si le tocaba en turno el alcalde segundo, él tenía que ir. Tenían pues sus funciones. Y también tenían sus funciones, ir a ver el camino que esté bien, los caminos. Los lugares donde está corriendo el agua, el río o los arroyos que no alguien se meta y quiera meterse de entre del terreno que le toca al arroyo, o al río. O que esté saliéndose alguna persona fuera del camino, robando camino. Todo eso, eran tenía que ir a ver todo eso, por que ese era su cargo. (Anastasio Esteva, Andrés: 2015, Noviembre, 14) [Comunicación personal]

Sabemos que en el Cuadro de Mayordomos de Xoxocotlán, homólogo al Cuadro de Apóstoles, existían dos cargos que performaban a los dos alcaldes del cabildo municipal⁴⁵ de la comunidad. Dentro de las jerarquías del Apostolado solamente existe un Alcalde, tanto la comunidad como nosotros desconocemos la razón de esto. Quizá se deba a un criterio ritual en donde solamente deba de haber dos cabezas –dos “mandos”– dentro del

⁴⁵ (Hidalgo: *ibídem*)

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Cuadro. Por ejemplo durante el Encuentro, en Viernes Santo, existe una división que crea dos Cuadros (capítulo II), uno encabezado por el Gobernador y otro por el Alcalde.

En el libro *La política del gatopardo: Multiculturalismo y democracia en Oaxaca*⁴⁶ el investigador David Recondo (2007) relata y analiza el proceso de incorporación de las formas de gobierno locales oaxaqueñas al PRI. Éste partido desde los años cincuenta estableció una forma particular de relaciones políticas que orilló a los pueblos a “aceptar” – subvirtiendo mediante la reconfiguración política, agregamos– su incorporación a las instituciones estatales de gobierno. Estas transformaciones tuvieron efectos en los cargos del ahora H. Ayuntamiento.

La intensificación de estas relaciones a partir de los años cincuenta y sesenta (naturalmente dependiendo de las regiones) implica, sin embargo, transformaciones en el sistema de gobierno local. Cargos como el de presidente municipal tienden a rebasar el de alcalde, sobre todo, en la escala del prestigio y del poder, y son ocupados cada vez más por maestros jóvenes y bilingües. (Recondo: 2007, s/p)

Veamos qué papel juega el alcalde dentro de las comunidades mixes contemporáneas para compararlo con las funciones de los alcaldes del *sistema de cargos* antiguo de Xoxocotlán, el Cuadro de Mayordomos y el Cuadro de Apóstoles:

En la dinámica de las relaciones jerárquicamente ordenadas de la vida pública de los mixes, el cargo de alcalde reviste particular importancia porque además de existir en las estructuras de los catorce municipios, es el único que amalgama tanto funciones civiles como judiciales y religiosas, con algunas excepciones. Además, es el cargo de máximo nivel en la jerarquía, sólo por debajo de la Asamblea, salvo en Mixistlán, donde está debajo del presidente municipal, y de Ocotepéc, donde, incluso se le ubica debajo del regidor. [...] En este sentido, el cargo de alcalde es nodal porque intercala funciones que, por un lado, le marca la ley nacional y, por otro, las normas comunitarias: de acuerdo con la primera, es quien funge como juez único constitucional, pero también encabeza la justicia en la aplicación de sanciones por la violación a la normatividad tradicional. [...] Además del papel de juez que tiene el alcalde, también cumple funciones de importancia en los múltiples aspectos de la vida religiosa de los pueblos mixes, ya que encabeza la organización de todos los cargueros del templo católico –desde los topiles y comités de la iglesia, los capillos y la banda filarmónica–, así como la relación entre los mayordomos y la coordinación de los rituales religiosos durante las festividades anuales. (Valdivia: 2010, pp. 201-202)

⁴⁶ Capítulo I *Estado y comunidades indígenas de Oaxaca: el pacto clientelista*

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Esta caracterización nos recuerda la función de juez y consejero que desempeña el Alcalde dentro del Cuadro de Apóstoles durante la Semana Santa (sección 4.3. *Los cargos*). También nos muestra la intrincada historia sobre la jerarquía entre el alcalde (colonial) y el presidente municipal (H. Ayuntamiento) en los pueblos indígenas oaxaqueños. Esta historia (memoria política) está codificada dentro del Cuadro de Apóstoles, pues el Alcalde para algunas cuestiones (canto) es el segundo al mando y para otras el tercero («disciplina»).

Regidores

Los regidores eran los cargos que tenían las tareas administrativas y de ornato durante la colonia (Arrijoa Díaz: *ibídem*) conformaban los llamados “regimientos” o “regidurías”. Eran el cuerpo del cabildo municipal, los encargados de administrar y organizar los servicios de las comunidades; los funcionarios del *común* (Aguirre: 1991, p.38). Actualmente, en Xoxocotlán existen dentro del H. Ayuntamiento los cargos de regidores quienes son los responsables del desarrollo del municipio en diversas áreas (espectáculos, sanidad, obras públicas, hacienda, ecología, educación, panteones, etc.).

Ley XV. Que en las Reducciones haya Alcaldes, y Regidores Indios.

ORDENAMOS, Que en cada Pueblo, y Reducción haya un Alcalde Indio de la misma Reducción, y si passare de ochenta casas, dos Alcaldes, y dos Regidores, tambien Indios, y aunque el Pueblo sea muy grande, no haya mas que dos Alcades, y quatro Regidores: y si fuere de menos de ochenta Indios, y llegare á quarenta, no mas de un Alcalde, y un Regidor, los quales han de elegir por Año Nuevo otros, como se practica en Pueblos Españoles, é Indios en presencia de los Curas. (Recopilación de las leyes de los reynos de las Indias: 2010 [1774], Libro VI, Título III)

Como ejemplo de la refuncionalización, y al mismo tiempo de la continuidad, podemos ver que en los *sistemas de cargos ayuuk* existen cargos que provienen de distintas etapas históricas: prehispánica, colonial y moderna (Valdivia: 2010, p. 18). Los regidores, junto con los alcaldes y síndicos son cargos del periodo colonial (*ibídem*). Actualmente, los regidores se encargan de la planificación, organización, dirección y control de los recursos –grosso modo– sin excluir que muy frecuentemente tienen funciones religiosas, políticas y

civiles⁴⁷. Las múltiples configuraciones de los cargos y sus funciones, dentro de éstas sociedades, nos ejemplifican las estrategias de subversión a la imposiciones político-económicas a las cuales los pueblos indígenas se han tenido que someter a lo largo de diferentes momentos históricos. Dichas configuraciones articulan y combinan tanto cargos políticos como religiosos.

Fiscales

La fiscalía ha desempeñado un papel clave dentro de la historia de los cabildos coloniales dentro de las Repúblicas de Indios y los actuales *sistemas de cargos*. Luis Reyes García propone que dicha organización ha tenido un carácter político-religioso por más de 450 años, contribuyendo a regular la vida social y cultural de los pueblos nahuas en la región tlaxcalteca⁴⁸. James Lockhard le atribuye un origen prehispánico en cuanto a su autoridad y características, mientras que John Chance y William B. Taylor argumentan que los *sistemas de cargos* nacieron al final de la colonia e inicios del México independiente. Todos coinciden en que la fiscalía y las cofradías se encontraban vinculadas.

Sin embargo, la abundante evidencia existente en los archivos, sobre todo en los documentos nahuas de la zona poblano tlaxcalteca, parece indicar que la institución de la fiscalía tuvo un origen y estructura diferente a la cofradía (por lo menos durante el siglo XVI y parte del XVII), aunque ambas estuvieron estrechamente relacionadas por el vínculo del culto a devociones locales. Aún, más, un análisis detallado de las memorias de fiscales indican que estas organizaciones cívico-religiosas lograron constituirse en espacios de poder alternos, o al menos complementarios, al propio cabildo indio, y también lograron mantener cierta independencia del control eclesiástico, cosas que no ocurrió en el caso de cofradías. (Gómez: 2010, p. 175)

La fiscalía tenía principalmente (inicialmente) funciones morales, pero llegaron a desempeñar tareas civiles, administrativas –manejo de recursos de los pueblos indios para el templo y culto divino–, e inclusive de gobierno. Algunas de las funciones de la fiscalía en cuanto a la observancia de la moral eran: «tomar presos a los adúlteros, ladronas, a hombres y mujeres que se bañen juntos en el temascal, los que no asistan a misa, los que

⁴⁷ Los diferentes cargos y funciones de catorce municipios *ayuuk* se pueden consultar en María Tera Valdivia Dounce (2004) *Catálogo de Competencias y Normas de los Sistemas de Cargos Ayuuk (mixe, 1998-2002)*, UNAM, Instituto de investigaciones antropológicas.

⁴⁸ Como se cita en Lidia Gómez García (2010) *Las fiscalías en la ciudad de los Ángeles, siglos XVI y XVII*, en Felipe Castro Gutiérrez, *Los indios y la ciudades de Nueva España*, México, UNAM, pp. 173-195.

comen carne en tiempo de vigilia» (*ibídem*: p. 182). En cuanto el ámbito civil «introduciéndose en conocer causas criminales, teniendo cárceles [...] procediendo a dar posesiones, hacer juicios divisorios, otorgamiento de escrituras, testamentos y contratos» (*ibídem*: p. 185). Se llegaron a convertir en figuras de una enorme carga simbólica de poder pues «eran las más alta autoridad de la iglesia y el principal interlocutor entre el cura y la feligresía» (Lockard citado en Gómez, *op. cit.*, p. 187). Inclusive en ausencia del gobernador podía representar a la comunidad por encima del alcalde (*ibídem*).⁴⁹

Lo anterior nos indica que las fiscalías eran espacios de poder político y económico paralelos al poder del propio cabildo indio del cual formaban parte. [...] la fiscalía constituía un cargo de poder que no estaba sujeto, al menos parcialmente, a la fiscalización del poder secular ni eclesiástico novohispano. (*ibídem*: p. 189).

Los fiscales cumplen dentro de las comunidades mixes contemporáneas funciones similares⁵⁰ aunque no tan protagonistas como en la colonia. En la mixteca dichos cargos son homólogos en cuanto a sus funciones, relacionadas siempre con el resguardo y cuidado de bienes comunales dentro de la iglesia, organización, limpieza y cuidado del templo⁵¹. Hasta donde pudimos indagar mediante la historia oral, en Xoxocotlán se desconoce de la existencia de fiscales en la historia del *sistema de cargos*. Sin embargo suponemos que, al ser performados tanto por el Cuadro de Apóstoles como por el de Mayordomos, existieron en algún momento histórico con funciones similares y con papeles importantes. Hoy en día existe un Comité de Festejos que cumple con funciones muy similares a las descritas en donde una de las principales es la de resguardar los bienes comunales dentro de la iglesia, entre otras.

⁴⁹ Los archivos de las fiscalías en los pueblos de la actualidad contienen, muy frecuentemente, papeles de música que para los etnomusicólogos son fuentes valiosísimas –poco estudiadas– en donde, además de la historia propia de la comunidad, se encuentra parte de la historia musical. Dichos papeles corresponden generalmente al periodo de transición entre las dotaciones instrumentales de orquestas a bandas de alientos, al menos en Oaxaca.

⁵⁰ Valdivia Dounce (2010, pp. 218-221)

⁵¹ Durante mi estancia de campo en dos comunidades en la mixteca (Santiago Tilantongo, Nochixtlán y San Juan Ihualtepec, Silacayoapan) registré la existencia de fiscales quienes cumplían dichas funciones. También he registrado la existencia de fiscales en el municipio de San Felipe Tlalmimilolpan, Toluca, quienes cumplen tareas de cuidado del templo e imágenes.

Mayor de vara y topiles

El cargo de mayor de vara no ha sido encontrado en el cabildo colonial en la bibliografía consultada. Sin embargo existen abundantes ejemplos de sus funciones en pueblos mixes y mixtecos contemporáneos. Según Gustavo Torres Cisneros (2003) los mayores de vara cumplen funciones de policías y tienen bajo su mando a los topiles. Dichos cargos portan un bastón y una de sus principales funciones es supervisar el trabajo de los topiles. Tienen funciones varias como hacer rondas nocturnas de vigilancia y son los encargados de las llaves de la cárcel y el municipio. Una de sus funciones en particular cayó en desuso por las nuevas tecnologías de amplificación pues anteriormente “se reunían en un punto estratégico de la comunidad y hacían los llamados a coro en voz alta” (pp. 194-195).⁵²

Sobre el cargo de topil, y otros, Gonzalo Aguirre Beltrán en el libro *Formas de gobierno indígena* publicado en 1953 había señalado que durante la colonia:

Mayordomos, escribanos, alguaciles, alcaldes y regidores no eran en realidad sino los antiguos funcionarios del *calpulli* reacomodados y con nombres distintos. En ocasiones la antigua designación perduró y aun llegó a desplazar con el tiempo a la castellana, como sucedió en el caso de *topiles*, equivalentes a los alguaciles hispanos. (1991, p. 38)

El cargo de topil es muy frecuentemente utilizado como sinónimo de policía o alguacil. Son generalmente los cargos más bajos dentro de la jerarquía político-religiosa de los pueblos indígenas y casi siempre están bajo el mando de un alguacil mayor o mayor de vara.

Los barrios solían tener asimismo alguaciles que auxiliaban al alguacil mayor del cabildo indígena en incidentes concretos de orden público, como aprehensión de reos, rondas nocturnas y confiscación de bebidas prohibidas; también colaboraban en la vigilancia de la cárcel. A estos alguaciles se les llamaba a veces con el nombre nahua de topiles, incluso entre grupos que no eran de este idioma. (Castro: 2010, p. 117)

Los mayores de vara eran en el *sistema de cargos* antiguo de Xoxocotlán los encargados de realizar todo tipo de encomiendas como entregar citatorios, mandar mensajes, traer y llevar encargos. Al mismo tiempo eran los inmediatos superiores de los topiles quienes fungían como policías. De esta forma el alguacil mayor parece ser que es un equivalente al mayor de vara, así como alguacil es equivalente al topil. Sabemos que las personas quienes

⁵² Para más referencias sobre mayor de vara en culturas mixes véase Valdivia *op. cit.* pp. 205-207

fungían como Mayordomos no podía ser elegidos más como topiles pues saltaban inmediatamente esa jerarquía política perfilando, como ya se había mencionado, los posibles miembros del cabildo municipal.

Dentro del Apostolado sabemos que la identidad del Mayor 1° es la del alguacil mayor, sin embargo no exactamente la de los subsiguientes cargos Mayores 2°, 3° y 4°. Aunque dentro de la conducta ritual éstos últimos son los “mandaderos” y están subordinados al primero quien, por cierto, tiene la función de «disciplinarlos» durante la Semana Santa. Es decir, existe una relación de subordinación análoga entre el Mayor 1° y los demás Mayores, así como entre los mayores de vara o alguaciles mayores y los topiles o alguaciles.

*

A manera de conclusión este capítulo se podría resumir de la siguiente forma. La Teoría del Apostolado combina tanto elementos musicales («melodías», «bajos», «tonos», adornos, alturas e intensidad), como poéticos («trovos», rezo), gestuales (disciplina, penitencia física, técnicas rituales), performáticos (conductas rituales), míticos (taxonomía, apóstoles de Cristo, reactualización de *imágenes*), religiosos (culto católico), políticos (cargos del cabildo) y sociales (*sistema de cargos*) los cuales son juzgados y valorados, mediante la *censura preventiva*, durante los momentos festivos conformando una estética socialmente construida. De esta manera tanto en el canto, como en toda la ritualidad del Apostolado, se subliman elementos de la cultura de forma ritualizada y estetizada. Esta compleja *episteme*, elaborada a lo largo de la historia de la socialidad, tiene por objeto final la concreción de la *fiesta* y, por tanto, el ejercicio de la libertad de dar forma al mundo (*politicidad*) en el plano de lo imaginario.

CAPÍTULO V

HOMO RELIGIOSUS, COMUNIDAD Y

EPISTEME

Hasta ahora hemos argumentado que la *fiesta* es el fundamento de la socialidad de Xoxocotlán (capítulo I), la cual toma forma a partir de un calendario agrícola durante un ciclo anual en donde se reactualiza, mediante el rito, el nacimiento, vida, muerte y resurrección de Cristo, las diferentes *imágenes* (advocaciones) de la Virgen María, la vida de los Santos y hechos bíblicos en general (mitología). También que el *sistema de cargos*, el cual configura las relaciones sociales de forma jerárquica, es el sustento material (social) que permite la concreción de la *fiesta* (capítulo II) mediante la organización de la sociedad para el culto, en donde el Apostolado tiene un papel específico tanto para la ritualidad (canto) como dentro de la jerarquía (iniciación) –se ha dicho que en el *sistema de cargos* antiguo (político-religioso) la Mayordomía y el canto eran herramientas de poder para acceder a cargos civiles (cabildo municipal)–. Hemos analizado el funcionamiento interno del canto, en sus estructuras musicales (capítulo III), lo cual permite caracterizar, explicar y entender los recursos sonoros con los cuales se ha generado una teoría y una estética en función de la *fiesta*. Dicha teoría combina elementos tanto musicales como poéticos, gestuales, performáticos, míticos, religiosos, políticos (*sistema de cargos* antiguo) y sociales, los cuales son juzgados y valorados por la comunidad mediante una *censura preventiva* conformando una estética socialmente construida (capítulo IV).

En este capítulo nos proponemos analizar cómo el rito es una concreción de una técnica (*episteme* festiva) que tiene su fundamento en la mitología. La combinación de rito y mito posibilitan la (re)fundación de la socialidad y la (re)generación de la vida, en el terreno de lo imaginario, haciendo efectivos los símbolos de la sociedad y de su *episteme*. Específicamente cómo en las técnicas músico-rituales del Apostolado están decantadas, de forma sublimada, la memoria política y religiosa de la socialidad, y cómo el canto se convierte así en el rasgo diacrítico de dicho cargo revelando el papel fundamental del Apostolado dentro del *sistema de cargos*. Finalmente, proponemos la existencia de un *homo religiosus* el cual ordena su vida mediante un pensamiento mitológico, y cómo el Apostolado encarna de igual forma ese modelo. Como reflexión final se plantea que toda esta compleja técnica festiva (*episteme*) –y por lo tanto el Apostolado– es una forma de subversión a las imposiciones de la modernidad capitalista mediante un *ethos barroco*, característica de los pueblos indígenas a lo largo de la historia colonialista. La *episteme* de

este *homo religiosus* tiene por objeto final la concreción de la *fiesta* y, por ende, el ejercicio de la libertad de dar forma al mundo (*politicidad*) en el terreno de lo imaginario.

5.1. RITO Y MITO: CONCRECIÓN DE LA TÉCNICA Y FUNDAMENTO DE LA EPISTEME

El carácter inacabado de la modernidad¹ ha posibilitado la continuidad y existencia, a lo largo de la historia moderna, de múltiples variantes de *homo religiosus* que, en concordancia con lo que dicta su cosmovisión –forma cultural–, necesitan de un fundamento mítico para la concreción de su socialidad a través de su reactualización en los ritos, logrando así la continuidad cíclica de la vida y su regeneración.

La socialidad de Santa Cruz Xoxocotlán² muestra, en sus estrategias festivas, la existencia de una de las concreciones históricas del *homo religiosus*. Dichas estrategias se encuentran codificadas en dos diferentes tipos de conocimiento con los cuales se puede leer parte amplia de la *episteme* de la sociedad. Ambos se encuentran íntimamente relacionados como un hecho indisoluble, uno como fundamento teórico otro como fundamento práctico: la mitología y la ritualidad.

Cada ritual, mediante sus complejas técnicas discursivas, reactualiza siempre un suceso mítico logrando con esto la eficacia simbólica la cual, a su vez, reitera la estructura social de forma perenne. Dicho esto, es posible pensar que la ritualidad es la concreción de la técnica festiva y que la mitología es el fundamento teórico de la *episteme*. De ahí que la lectura de cualquier elemento ritual siempre guarde una relación intertextual, unas veces explícita y otras implícita, con un hecho mítico (o varios) o parte de éste(os). Nos centraremos en mostrar, con dos ejemplos, cómo el conjunto de técnicas rituales reactualizan (*barroca/teatralizada*–mente), mediante recursos materiales específicos

¹ En sus planteamientos Bolívar Echeverría (2009) destaca el carácter inacabado de la modernidad –en su forma capitalista–, argumentando que en ella conviven estructuraciones tradicionales de la vida social y diferentes actitudes en su interiorización (*ethos*) que no permiten la superación de la antigua técnica (y la dimensión semiótica de la vida social que ésta conlleva) y, por tanto, su concreción como proyecto totalizador –otra de las características de la modernidad es su carácter totalizante–.

² Ese Santa Cruz Xoxocotlán definido por los límites culturales/históricos que la dotan de forma; que tiene su escenario principal (teatral *barroco*) en el centro del municipio, que corresponde al sector de la población que ha vivido durante varias generaciones en el centro y periferias históricas de Xoxocotlán, y que se encuentra apegada a una vida corporativa –sin excluir a los migrantes que se integran a esta dinámica social– (Ver Introducción).

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

(cantos, rezos, música, gestos, procesiones, performance, comidas, apoyo económico, etc.), *imágenes* míticas.

Sexto Viernes de Cuaresma, viernes de los siete dolores de la Virgen y la soledad de María.

Durante todo el día del sexto viernes que corresponde a la Cuaresma, en Xoxocotlán –y en Oaxaca en general–, tienen lugar varios momentos rituales que reactualizan los siete hechos míticos que causaron el dolor de la Virgen María a lo largo de su vida:

1. La profecía de Simeón

¡Dulce Madre mía! Al presentar a Jesús en el templo, la profecía del anciano Simeón te sumergió en profundo dolor al oírle decir: este Niño está puesto para ruina y resurrección de muchos de Israel, y una espada traspasará tu alma. De este modo quiso el Señor mezclar tu gozo con tan triste recuerdo.

2. La persecución de Herodes y la huida a Egipto

¡Oh Virgen querida!, quiero acompañarte en las fatigas, trabajos y sobresaltos que sufriste al huir a Egipto en compañía de San José para poner a salvo la vida del Niño Dios.

3. La pérdida del Niño Jesús en el templo por tres días

¡Virgen inmaculada! ¿Quién podrá pasar y calcular el tormento que ocasionó la pérdida de Jesús y las lágrimas derramadas en aquellos tres largos días? Déjame, Virgen mía, que yo las recoja, las guarde en mi corazón y me sirva de holocausto y agradecimiento para contigo.

4. El encuentro de Jesús y la Virgen María en el Viacrucis

Verdaderamente, calle de la amargura fue aquella en que encontraste a Jesús tan sucio, afeado y desgarrado, cargado con la cruz que se hizo responsable de todos los pecados de los hombres, cometidos y por cometer. ¡Pobre Madre! Quiero consolarte enjugando tus lágrimas con mi amor.

5. La crucifixión y muerte de Jesús.

María, reina de los mártires, el dolor y el amor son la fuerza que los lleva tras Jesús, ¡qué horrible tormento al contemplar la crueldad de aquellos esbirros del infierno traspasando con duros clavos los pies y manos del salvador! Todo lo sufriste por mi amor. Gracias, Madre mía, gracias.

6. El descendimiento de Jesús de la cruz y su colocación en los brazos de María

Jesús muerto en brazos de María. ¿Qué sentías Madre? ¿Recordabas cuando él era pequeño y lo acurrucabas en tus brazos?. Por este dolor te pido, Madre mía, morir entre tus brazos.

7. La sepultura del cuerpo de Jesucristo en presencia de su santísima Madre

Acompañas a tu hijo al sepulcro y debes dejarlo allí, solo. Ahora tu dolor aumenta, tienes que volver entre los hombres, los que te hemos matado al hijo, porque él murió por todos nuestros pecados. Y tú nos perdonas y nos amas. Madre mía perdón, misericordia.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

En dicho día, a lo largo de todo el pueblo, se colocan altares consagrados a la Virgen de los dolores los cuales son visitados por el Apostolado –previa invitación realizada al Gobernador– para rezarles y entonarles varias alabanzas. La vista a los altares comienza desde la iglesia principal alrededor de las 12 p.m., llegándose a visitar más de diez durante todo el día, con una duración promedio de una hora por altar. En todas las casas, al final de los rezos y cantos, se ofrecen alimentos y agua los cuales tienen que ser ingeridos o llevados como obsequio. No es permitido dejar nada de lo que se ofrece pues para los Apóstoles es «falta grave» y para los acompañantes es una obligación social, de lo contrario es visto como ofensa. Al final de la comida (ritual) se «entrega la mesa», momento en donde se expresa la gratitud por la invitación, el compromiso comunal y, en muchas de las ocasiones, los significados de los rituales y valores de la sociedad.

De entre todos los altares que se visitan se deben de escoger siete casas para distribuir, mediante el rezo, los siete dolores de la Virgen. Esto depende de quién sea el(los) propietario(s) de la casa (su prestigio social) y de la decisión que el Apostolado (Gobernador) y el Maestro tomen (el poder de su cargo). El primer dolor siempre tiene que ser dedicado al primer altar (iglesia principal) y el séptimo debe de corresponder al último altar antes de las 12 a.m. Posterior a esta hora cambian tanto las jaculatorias (rezo) como las alabanzas del Apostolado ya que se pasa de viernes a sábado. Existe también una procesión de la imagen de la Virgen dolorosa en la plaza principal del pueblo, alrededor de las 8 p.m., en donde el Apostolado entona las mismas alabanzas que en los altares. Veamos cómo la construcción del altar se relaciona con la mitología a través de la interpretación de Catalina Juárez Aquino –cronista de la comunidad–:

SIGNIFICADO DEL ALTAR.

El altar de la Virgen de los dolores en su todo representa a la Virgen al pie de la cruz en el Monte Calvario. El olor que se desprende de la verdura, coquitos, macetas, y de la fruta, representan el bálsamo o perfume con que se embalsamó el cuerpo de nuestro señor Jesucristo antes de depositarlo en la cripta. Las palmas que se colocan, adornadas con la flor de artemis, representa el martirio que padeció la Virgen en los siete dolores. La luz de las velas representa a Jesús resucitado, la esperanza de la vida eterna. El agua que el casero ofrece a las personas que visitan el altar simboliza las lagrimas de la Virgen María. Las coronitas de maguey de cucharillo representan a la corona de espinas que fue colocada en la cabeza de Jesús. (Texto inédito)

De esta forma los dolores de la Virgen (mito) están hechos altar (representación plástica) y al mismo tiempo música y poesía mediante las alabanzas («Ruega por nosotros» y «Salve dolorosa»), es decir, se encuentran ritualizados. Al mismo tiempo, el conjunto de rituales de Viernes de dolores es la reiteración de otro ritual de Viernes Santo: el Pésame de la Virgen. En éste último igualmente se reactualizan los siete dolores (mito) mediante el rezo y el dolor en las rodillas de los Apóstoles, producto de estar hincados durante dos a tres horas continuas³. El cambio de jaculatorias y de alabanzas («Salve dolorosa» por «Alabanza a la Virgen de la soledad») después de las 12 a.m. está reactualizando la *imagen* de la Virgen de la soledad. Advocación de María que representa su retorno desde el Monte calvario al Santo sepulcro por la vía de la cruz (Vía dolorosa), y su soledad a causa de la muerte de su hijo. Esta *imagen* es la que también reitera la procesión del Retorno de la Virgen en la madrugada de Sábado Santo, justo después del Pésame de la Virgen.

De esta forma el Viernes de dolores está relacionado –en el nivel de la ritualidad– a los dos actos, que se suceden uno detrás del otro, de Viernes y Sábado Santos. Es decir, al Pésame de la Virgen y a la procesión del Retorno. De la misma manera los tres momentos rituales son la reiteración de dos hechos míticos específicos: los Siete dolores de la Virgen y la Soledad de María.

Así, el conjunto mitológico [Siete dolores de la Virgen + Soledad de María] = conjunto ritual [Viernes de dolores = (Pésame de la Virgen + Retorno de la Virgen)].

Los doce Mayordomos, la feria de cera y la Epifanía del Señor

En la época del *sistema de cargos político-religiosos*⁴ de Xoxocotlán –antes de los años 40 del siglo XX– existía un ritual que nombraba a los doce Mayordomos (ver 2.2. *Revisitando el sistema*) quienes eran encargados del ceremonial anual. Este acto de investidura tenía lugar el día 6 de enero en donde se hacía entrega de la “cera legítima” la cual era usada para labrar las velas de las Mayordomías –fiestas–. El nombramiento era realizado en conjunto por las autoridades políticas y eclesiásticas. La cera era el indicador del desempeño de cada

³ Ver *El Pésame de la Virgen de la Soledad y el dolor de los Apóstoles* en sección 2.1.3. *Semana Santa*.

⁴ Ver sección 5.3. *El Apostolado: memoria política/religiosa de la sociedad*.

uno de los Mayordomos ya que se medía –en arrobas⁵–, evaluaba y registraba su peso y limpieza al término de los cargos.⁶ También cada Mayordomo era calificado por los otros Mayordomos al final de la *fiesta* que tenía a su cargo y si fallaba en el código de comportamiento, o en algún otro elemento ritual, era azotado con las «disciplinas» de cera –entonces también llamada «cuarta»–.⁷

Este ritual reactualizaba el suceso mítico de la Epifanía del Señor, es decir el 3º Misterio gozoso del Rosario (El nacimiento del hijo de Dios)⁸, hecho que relata el natalicio y adoración del niño Jesús por los magos orientales. La tradición católica, y cristiana en general, interpreta este hecho mítico como el reconocimiento del niño como rey (oro), Dios (incienso) y hombre (mirra), a través de las tres ofrendas realizadas por los magos. Al mismo tiempo la cera es el objeto que, por un lado, reactualiza las *imágenes* de Cristo resucitado, Eucaristía, Santísimo Sacramento, Cuerpo sacramentado, mediante la luz de la vela (cera) y, por otro, se relaciona con el instrumento («cerillas») con el cual se «disciplinaban» las faltas de los Mayordomos.

De las múltiples relaciones que se pueden encontrar entre el ritual y el mito destacamos la que vinculaba a los Mayordomos (hombres-mirra) con las doce imágenes religiosas que representaban⁹ (Dios-incienso) y con los futuros gobernantes del cabildo municipal (rey-oro). Así los Mayordomos estaban relacionados al ámbito mítico pues representaban a una *imagen*; al ámbito político pues performaban a un cargo del cabildo municipal; y al ámbito social pues conectaban al mundo de los hombres con lo divino al

⁵ Unidad de medida hispanoamericana usada en la Colonia y en la actualidad en algunas regiones de España y Latinoamérica. Equivale a 11.5 – 12.5kg dependiendo de la región.

⁶ La administración de la cera es como la administración de las almas, cada ánima consume anualmente mucha cera. La economía de la cera para la iglesia y las Cofradías durante el periodo colonial fue muy importante al grado de ser equivalente general ahí donde no había dinero. Agradezco a Sergio Navarrete Pellicer por esta cita.

⁷ Datos tomados de un texto inédito de Catalina Guadalupe Juárez Aquino (cronista de la comunidad) sobre las antiguas Mayordomías, y de la *Monografía del municipio de Santa Cruz Xoxocotlán Centro, Oaxaca* (Velasco & Aguilar: 2000, p. 83)

⁸ Ver sección 4.1.6. *Alabanzas gozosas, dolorosas y gloriosas.*

⁹ Recordemos cómo estaba conformado el Cuadro de Mayordomos (ver 2.2. *Revisitando el sistema*):

I. Gobernador / Señor del Triunfo de la Santa Cruz; II. Alcalde 1º / Santa Elena de la Cruz; III. Alcalde 2º / Virgen de Guadalupe; IV. Regidor 1º / Virgen de la Candelaria ó Virgen de la Soledad; V. Regidor 2º / Virgen del Rosario; VI. Regidor 3º / Santísima Trinidad; VII. Regidor 4º / Virgen de los Dolores; VIII. Regidor 5º / Virgen de la Soledad ó Virgen de la Candelaria; IX. Fiscal 1º / Señor de la Transfiguración ó Santo Entierro de Cristo; X. Fiscal 2º / Santo Entierro de Cristo ó Señor de la Transfiguración; XI. Mayor 1º / Nuestra Señora del Carmen; XII. Mayor 2º / San Sebastián.

participar en el *sistema de cargos* y la *fiesta*. Este mismo ordenamiento se encuentra sublimado de forma homóloga en las jerarquías internas del Apostolado (y en sus técnicas músico-rituales) de la siguiente manera: Cargo político (rey-oro) – Apóstol (Dios-incienso) – Señor (hombre-mirra); mientras que las «cerillas» o «disciplinas»¹⁰ se relacionan, en ambos casos, con el carácter de orden, mando, rectitud y gobernanza del cabildo municipal y, al mismo tiempo, con la moral y santidad de los apóstoles de Cristo (Apostolado) y las imágenes que representaban (Mayordomos).

Otros ejemplos que articulan estas dos formas de conocimiento, grosso modo, son (nos centraremos en los momentos donde participa el Apostolado, y solamente mencionaremos algunas relaciones posibles entre mito = rito):

- Nacimiento, vida, pasión, muerte y resurrección Cristo = ciclo anual festivo
- Tentación de Cristo desierto = Cuaresma = ensayos y preparación Apostolado
- Modelos celestes = disposición espacial del templo católico = disposición espacial de las procesiones (ver siguiente sección)
- Viacrucis de Cristo = Viacrucis durante seis viernes Cuaresma = Viacrucis Viernes Santo = banda toca piezas penitenciales = alabanza dolorosa «Jesús amoroso»
- Mito de Jesús y la mujer Samaritana en el pozo = Día Samaritana 4º Viernes Cuaresma = Madrinas de aguas = procesión Santo Entierro = banda toca piezas penitenciales
- Pasión y muerte de Cristo = Semana Santa
- Entrada de Cristo a Jerusalén en burro = domingo de Ramos = San Ramos = «Himno sacro para anunciar la santa misión»

Jueves Santo

- Prendimiento de Cristo por Sanedrín = Oficio tinieblas = Inicio de la Pasión = «Jesús amoroso»
- Ungimiento de Jesús con perfume nardos por María Magdalena = unguento de Cristo antes de su sepulcro = lavatorio Santo Entierro
- Última cena = Cenáculo = Cena de los Apóstoles = comidas rituales = comida tradicional

¹⁰ Ver sección 4.2. *La disciplina*

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

- Lavatorio pies apóstoles por Cristo = lavatorio de pies Apóstoles por sacerdote
- Agonía y oración en el huerto Getsemaní y aprensión de Cristo = Adoración del Santísimo Sacramento = «Alabado» y «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María» = Procesión de Divino Preso y cristos = Hora Santa

Viernes Santo

- Vía de la Cruz Cristo (camino al Monte Calvario) = Viacrucis imagen Jesús Nazareno y Virgen María = Encuentro 4º estación Viacrucis = «Jesús dulce y clemente» y «Ayudemos» = 4º Dolor de María
- Crucifixión de Cristo = crucifixión imagen Santo Entierro = «Alabanza a la Santa Cruz»
- Siete palabras de Cristo en la Cruz = acto de las Siete Palabras
- Descendimiento Cristo por José Arimatea y Nicodemus = Descendimiento de imagen de Santo Entierro por «varones» = Padrinos Levantada Cruz
- Traslado de Cristo al Santo sepulcro = procesión Santo entierro en Viernes Santo = silencio = muerte = matracas = Pasiones
- Siete dolores de María = Pésame de la Virgen = Viernes de Dolores
- Retorno de la Virgen (Vía dolorosa) o Soledad de María = procesión del Retorno = Virgen de la Soledad = «Alabanza a la virgen de la Soledad»
- Santo sepulcro Cristo = Sábado Gloria = procesión Santo Entierro
- Resurrección de Cristo = Domingo resurrección = fuego nuevo = procesión del Resucitado = «Trisagio»
- Aparición Virgen Rosario a Santo Domingo de Guzmán = Rosarios de Aurora = Virgen Rosario = preparación de las ánimas para Fieles Difuntos = intercesión de la Virgen
- Todos los Santos = Fieles Difuntos = Levantada de Cruz (ánimas)

Todos estos ejemplos permiten argumentar que los códigos rituales –cualquiera que sean sus recursos materiales (incluido el canto)– son las técnicas festivas que posibilitan la efectividad de los símbolos (por tanto la correcta performance de los cargos políticos y religiosos –Mayordomos y Apostolado–) y, al mismo tiempo, que la mitología es el

fundamento teórico de la ritualidad. De este modo, tanto la ritualidad como la mitología son leídas como formas de conocimiento que constituyen la *episteme* festiva.

5.2. (RE)FUNDACIÓN DE LA SOCIALIDAD Y (RE)GENERACIÓN DE LA VIDA

Hemos visto cómo cada una de las partes del ciclo anual festivo está relacionado entre sí a través de la mitología (fundamento teórico). También hemos dicho que la clave para el entendimiento del ciclo festivo de Xoxocotlán y del Apostolado es la Semana Santa. Ahora intentaremos plantear cómo el ciclo anual (re)funda la socialidad por medio de una estrategia de regeneración del tiempo, y; cómo la relación entre el rito de paso de difuntos (Alabado-Novenario-Levantada de Cruz) y la fiesta de Fieles difuntos (re)genera la vida de los miembros de la comunidad mediante una estrategia ontológica en el plano de lo imaginario.

Si bien el ciclo anual está configurado por la reactualización de la vida de Cristo, en su nivel más general, el momento ceremonial de la (re)fundación de la socialidad de Xoxocotlán se encuentra en la Semana Santa. La imagen más importante de la comunidad, por milagrosa, por el prestigio social que otorga, por su mitología, es el Santo Entierro de Cristo¹¹. Es la única que tiene dos fiestas durante todo el año: 4º Viernes de Cuaresma (Señor de las Cinco Llagas) y 29 de septiembre día de su Mayordomía (San Miguel). Y también es la imagen central en la Semana Santa al participar en el Lavatorio, Crucifixión, Descendimiento, Procesión de Pasiones y Procesión en Sábado de Gloria.

La reactualización de la pasión, muerte y resurrección de Cristo durante la Semana Santa es el momento primigenio que regenera el tiempo de forma cíclica y perenne. Es la fiesta más importante ya que todo el *sistema de cargos*, y la sociedad, se activa año con año para su concreción. De ahí en adelante se reiteran, en las fiestas subsecuentes, los diferentes momentos míticos cada uno de los cuales se relacionan con algún momento de la Semana Santa y su mitología para, invariablemente, regresar al punto de partida. De esto se desprende que la (re)fundación de la socialidad esté relacionada, en esta comunidad,

¹¹ No sabemos si esta era la imagen más importante en el *sistema de cargos* antiguo de Xoxocotlán, sin embargo creemos que al ser representada por el Fiscal 2º en el Cuadro de Mayordomos no tenía un papel tan importante en esa época. El Cristo del Triunfo de la Santa Cruz –patrón del pueblo– suponemos era la imagen principal al ser representada por el Gobernador, inversamente a lo que sucede en la actualidad pues dicha imagen es menos importante que el Santo Entierro.

directamente a dicha semana y a la imagen del Santo Entierro. La Semana Santa es el ceremonial que regenera el tiempo porque imita/reactualiza/reitera/escenifica teatralmente el Caos (muerte Cristo) y restablece el Orden cósmico (resurrección)¹².

El historiador comparativo de las religiones Mircea Eliade (2001)[1949] analiza cómo en muchos pueblos del mundo, históricos y contemporáneos, la regeneración del tiempo se realiza a través de la imitación del acto fundador de los mitos cosmogónicos. Argumenta que todo acto ritual emula (reactualiza) siempre un hecho mítico «[...] pues se reiteran porque fueron consagrados en el origen (“en aquellos tiempos”, *ab origine*) por dioses, “antepasados” o héroes» (p. 7). De esta forma «Lo que él hace [*homo religiosus*], ya se hizo. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestas inauguradas por otros [Cristo]» (p.8).

Toda la *fiesta* se encuentra estructurada a partir de la emulación del acto cosmogónico realizado por el Salvador a lo largo de su vida en diferentes momentos y hechos míticos. De este modo en la Semana Santa de Xoxocotlán se reactualiza todo el mito cosmogónico católico. Si bien esta semana se centra en la pasión, muerte y resurrección, en varios momentos de ésta se reiteran el nacimiento y la vida de Cristo. De ahí que toda la ritualidad de dicha Semana emule los contenidos de la Biblia y de la cultura popular católica (mitología).

Por ejemplo la distribución espacial de las procesiones imita el templo cristiano¹³, los cuales, a su vez, emulan los modelos celestes mostrados por Jehová a Moisés en el monte Sinaí (Éxodo: xxv), los planos diseñados por el rey David, revelados por Jehová, y entregados su hijo Salomón (Crónicas I: xxviii) y; la ciudad celestial de Jerusalén: «Y yo Juan vi la santa ciudad, la nueva Jerusalén, descender del cielo, de Dios, dispuesta como una esposa ataviada para su marido.» (Apocalipsis: xxi, 2). Estos modelos míticos (teoría)

¹² En el apartado *Regeneración por retorno al tiempo original* (Eliade: 1973) se caracterizan dos elementos de esta estrategia, en relación al tiempo, compartidos por muchas religiones “tradicionales”: «1º) por la repetición anual de la cosmogonía, el Tiempo se regeneraba, recomenzaba en tanto que Tiempo sagrado, pues coincidía con el *illud tempus* en que el mundo había venido por vez primera a la existencia; 2º) participando ritualmente en el «fin del Mundo» y en su «recreación», el hombre se hacía contemporáneo del *illud tempus*, nacía, por tanto, de nuevo, recomenzaba su existencia con la reserva de fuerzas vitales *intacta*, tal como lo había estado en el momento de su nacimiento.» (p. 73)

¹³ Para más referencias sobre este tema ver José Antonio Terán Bonilla (1995) *El Simbolismo del templo cristiano novohispano*, Xiloca, Núm. 16, pp. 209-230.

están emulados en la arquitectura del templo –parroquia de Santa Elena de la Cruz– y en las procesiones de la siguiente forma (praxis):

TEMPLO	PROCESIONES
Altar mayor	Imagen (estatua)
Ambón (púlpitos ¹⁴)	Candelabros
Nave, bancas ¹⁵	Pueblo, dividido en dos contingentes (dos hileras Apóstoles ¹⁶)
Rezador	Sacerdote ¹⁷
Estaciones Viacrucis	Viacrucis y Rosarios a lo largo de la plaza central o dentro del atrio
Campanario	Elemento sonoro (campanas de mano, matracas, conjunto de chirimía)
Coro	Música (Banda, Apóstoles –capilla de música–, Coro Paulo VI, estudiantina)

Figura 5.1
Vínculos rituales entre templo y procesiones

Algunas otras relaciones entre las procesiones y elementos míticos son:

- Copal = mirra (Dios)
- Elemento sonoro (campanas de mano, matracas, conjunto chirimía) = traslado/movimiento a(de) un(a) lugar/imagen santo(a)
- Estandarte (Hermandades, Apostolado, Soldados) = Pendones romanos y poder político = jerarquía social (político/religiosa)
- Velas = Luz (Resurrección)

El templo, al emular el tiempo originario, se convierte en el centro del universo, en el *axis mundi* que conecta a los tres niveles del Cosmos: el inframundo, la tierra y lo celeste. Al mismo tiempo al situarse en el centro del mundo orienta el universo, pues en él, como en

¹⁴ A pesar de que en la actualidad la iglesia no cuente con púlpitos sabemos que anteriormente existieron (historia oral). La arquitectura de la parroquia de Santa Elena de la Cruz es colonial y data, probablemente, del siglo XVII tiempo en el cual eran muy usuales dichas estructuras.

¹⁵ Las bancas, en donde se ubican los fieles para la misa, están dispuestas en dos hileras divididas por un pasillo central que corre a lo largo de la nave de la iglesia desde la entrada hasta el altar mayor. Nos relataron que anteriormente esa disposición dividía al pueblo en dos contingentes: hombres y mujeres.

¹⁶ Ver disposición espacial de Apóstoles durante procesiones y otros actos en sección 2.1.3. *Semana Santa*

¹⁷ La figura del sacerdote es indispensable e inseparable de la idea del conjunto del templo.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

los modelos míticos, se ordenan los siete puntos Cósmicos: cuatro puntos cardinales (cuatro rumbos), arriba (lo celeste), abajo (inframundo) y el centro (tierra/hombre).

[...] todo territorio que se ocupa con el fin de habilitarlo o de utilizarlo como “espacio vital” es previamente transformado de “caos” en “cosmos”; es decir, que, por efecto del ritual, se le confiere una “forma” que lo convierte en *real*. [...] Por ese hecho, lo real por excelencia es lo *sagrado*; pues sólo lo *sagrado es* de un modo absoluto, obra eficazmente, crea y hace durar las cosas. Los innumerables actos de consagración –de los espacios, de los objetos, de los hombres, etcétera– revelan la obsesión de lo real [...] (Eliade: 2001, pp. 11-12)

El mito cosmogónico de esta sociedad se encuentra en el conjunto de ritos que conforman la Semana Santa. En ella se emula el tiempo primordial en el cual el Caos y el Orden tienen lugar. En su reiteración se regenera el tiempo y por tanto se (re)funda la socialidad. Asimismo todas las partes de la ritualidad imitan la acción fundadora del mito cosmogónico, en donde todas y cada unas de las técnicas están en función de reproducir los modelos divinos.

Nos hallamos, pues, frente a un encadenamiento de concepciones religiosas y de imágenes cosmológicas que son solidarias y se articulan en un «sistema», al que se puede calificar de «sistema del mundo» de las sociedades tradicionales: *a*) un lugar sagrado constituye una ruptura en la homogeneidad del espacio; *b*) simboliza esta ruptura una «abertura», merced a la cual se posibilita el tránsito de una región cósmica a otra (del Cielo a la Tierra, y viceversa: de la Tierra al mundo inferior); *c*) la comunicación con el Cielo se expresa de indiferentemente por cierto número de imágenes relativas a su totalidad al *Axis mundi*; pilar (cf. la *universalis columna*), escala (cf. la escala de Jacob), montaña, árbol, liana, etc.; *d*) alrededor de este eje cósmico se extiende el «Mundo» (= «nuestro mundo»); por consiguiente, el eje se encuentra en el «medio», en el «ombligo de la Tierra», es el Centro del Mundo. (Eliade: 1973, p. 38)

Pero ¿qué sucede con la muerte? ¿Cómo se relacionan en Xoxocotlán con este fenómeno natural y, por tanto, con los antepasados, la memoria colectiva y la socialidad?

Hemos relatado parte del ritual de difuntos (Alabado-Novenario-Levantada de Cruz), siempre desde la perspectiva del Apostolado, en el capítulo I (sección 1.3. *Rito de difuntos*). En esa descripción se han mostrado también varias relaciones entre *imágenes* míticas y las secciones del ritual y las alabanzas del Apostolado (v.g. «Alabado» = Santísimo Sacramento; Salve (oración) = «Salve» = Rosario a María; Comida ritual =

Última cena; «Alabanza a las benditas ánimas = Rosario para ayuda de las benditas ánimas (Purgatorio); «Alabanza a la Santa Cruz» = Crucifixión; Levantamiento de la Cruz = Monte calvario = «Jesús amoroso»; «Santo Dios hasta la muerte» = Santísima Trinidad; «Adiós reina del cielo» = despedida). Ahora nos concentraremos en cómo el rito de difuntos se completa con la fiesta de Fieles Difuntos (31 octubre, 1 y 2 noviembre) para (re)generar la vida de los miembros de la comunidad mediante una estrategia ontológica que convierte al fallecido en antepasado, lográndose con esto la continuidad de la socialidad. Al mismo tiempo haremos énfasis en cómo se establecen relaciones sociales (compadrazgo) ancladas en la idea de una vida corporativa.

Así como el ciclo anual regenera el tiempo y (re)funda la socialidad, por ende, la vida de la comunidad (nivel colectivo), el rito de difuntos (re)genera la vida de cada uno de los miembros de la comunidad regulando el ciclo vida–muerte–ancestro (nivel individual). De modo que aquel difunto que se le practique el Alabado-Novenario-Levantada de Cruz no deja de ser miembro de la sociedad, sino que se convierte en ancestro y por tanto puede regresar a la comunidad, bajo una categoría ontológica¹⁸ distinta (fiel difunto), en la festividad de Fieles Difuntos (Todos Santos, Día de muertos).

En la sección Explicación del significado, del ritual de Levantada de Cruz, se revelan varios aspectos importantes sobre el ritual de difuntos:

Todo lo que contiene nuestro altar tiene un significado. Las velas y las veladoras son la luz de nuestra santa fe católica, la que nos guía y nos ilumina nuestra devoción. Nuestros padrinos, cuando somos bautizados, llevan una vela en la mano derecha símbolo principal de nuestros sacramentos católicos. Además que hay un pasaje bíblico que dice: “yo soy la luz del mundo, y todo aquel que crea en mí no vivirá en tinieblas ni morirá para siempre”. Es por eso que como católicos lo primero que hacemos es encender esa luz, esa veladora o esa vela en estos casos, para que iluminen el camino de nuestros hermanos que se nos han adelantado.

¹⁸ «En lo que concierne a la muerte, los ritos son tanto más complejos por cuanto que no se trata simplemente de un “fenómeno natural” (la vida, o el alma, que abandona el cuerpo), sino de un cambio de régimen a la vez ontológico y social: el difunto debe afrontar ciertas pruebas que conciernen a su propio destino de ultratumba, pero asimismo debe ser reconocido por la comunidad de los muertos y aceptado entre ellos.» (Eliade: 1973, pp. 155-156). En un ritual homólogo a la Levantada de Cruz realizado en una comunidad huasteca, la investigadora Lizette Alegre propone que «Finalmente, el ritual de Velación pertenece a la fase de agregación, ya que a través del símbolo de la cruz, que representa la sombra del difunto, se busca que éste se reintegre al mundo, pero desde una condición ontológica diferente» (2004, p. 119)

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Las flores, dicen las sagradas escrituras que se encontraban nuestro señor Jesucristo reunido con sus discípulos y en ese momento se hace presente una mujer de nombre María Magdalena, quien llevaba consigo un frasco de perfume precioso, de nardos, que en ese tiempo era el más caro. Lo abre y con el perfume le lava los pies a nuestro señor Jesucristo. Uno de sus discípulos le dice que por qué había permitido esa acción con aquella mujer, que ese perfume se pudo haber vendido y repartido ese dinero entre los pobres. Nuestro señor Jesucristo le contesta que por los pobres no se preocuparan, porque a ellos los íbamos a tener hasta el final de los tiempos y a nuestro Señor Jesucristo no lo íbamos a tener siempre en la tierra. Y que lo que aquella mujer había hecho en ese momento era embalsamarlo y prepararlo para la hora de su muerte. Entonces, ese aroma exquisito que despiden las flores que tenemos en nuestro altar pues representa precisamente eso. Ese perfume precioso de nardos con el cual aquella mujer embalsamó el cuerpo de nuestro señor Jesucristo, un poco antes de su muerte.

Vemos aquí lo más esencial en estos momentos, que es aquel montículo de tierra, con ese crucifijo clavado. Representa el monte Calvario, pues dicen las escrituras que así se encontraba nuestro señor Jesucristo, en el año treinta y tres un veinticinco de marzo en la era cristiana. Pendiente en tres clavos en el santo árbol de la Cruz. Y al pie de la Cruz se encontraba nuestra madre la Virgen santísima que en ese momento tenía tres penosas necesidades: la primera que no tenía un sudario dónde envolver el cuerpo santo de nuestro señor Jesucristo; la segunda que no había un sepulcro dónde depositar el cuerpo santo de nuestro señor Jesucristo y; la tercera, y la más penosa de todas, que no había quién bajara el cuerpo santo de nuestro señor Jesucristo de aquella santísima Cruz. Dios padre todo poderoso en esos momentos hace presente a dos varones que eran discípulos también de nuestro señor Jesucristo, José de Nicodemos y José de Arimatea, quienes acuden en ese momento con el procurador de ese tiempo, Poncio Pilatos, para pedirle el permiso de bajar el cuerpo de nuestro señor Jesucristo del árbol de la Cruz. Poncio Pilatos les otorga ese permiso a los varones, y así pues ellos cubren y socorren las necesidades de nuestra madre María Santísima al pie de la Cruz.

¡Señores de la casa! Ustedes no tuvieron esas tres penosas necesidades que nuestra madre María santísima tuvo al ver a su hijo crucificado. Pero sí tuvieron una, buscar a personas de su suma confianza y de grande corazón para que vinieran a adorar las reliquias pendientes de nuestra hermana Susana, para que vinieran a representar a esos dos varones que bajaron el cuerpo de nuestro señor Jesucristo de la Cruz. Tocan las puertas de aquí de sus compadres, quienes humilde y amablemente no se niegan a esta obra de caridad, muestra de ello es que están aquí presentes. Como siempre hemos dicho nosotros, y yo en lo personal, es una gran dicha, es un gran honor, entregar el alma de uno de nuestros hermanos en manos de nuestro señor Jesucristo. Y eso es lo que hicieron los padrinos en esta noche, entregaron esa alma para que descansara en paz y se recogiera en nuestro señor Jesucristo por los siglos de los siglos. Vale la pena mencionar que dice un salmo, muy bonito, y que en estos momentos nos da alivio, dice que Dios es nuestra parte de herencia. Nosotros, como

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

católicos, lo escogemos como nuestro único señor, y nos regocijamos en él por toda la eternidad. Sí, pues sin más ni menos yo quiero pedirles, señores de la casa, que aquí delante de nuestro señor Jesucristo, que es nuestro principal testigo, pasen a darse ese saludo formal de compadres, ese saludo de buenos días compadre, buenos días comadre, que sea desde lo más profundo de su corazón, y sobre todo muy sincero. El día de mañana que se encuentren nuevamente, en donde quiera que sea, pues perdure ese respeto, perdure primeramente porque Dios es testigo, y porque este compadrazgo se da en memoria de nuestra hermana Susana. Yo les pido por favor que pasen uno por uno, se persiguen delante de nuestro señor Jesucristo y le den ese saludo de buenos días a sus compadres. (Maestro Rezador: 2014, Febrero 04) [Explicación del significado, Levantada de Cruz]

El rito de paso de difuntos es así un acto de fe para lograr el buen tránsito del difunto (y de las benditas ánimas) en su trayecto del Purgatorio hacia el Cielo. Al emular la muerte de Cristo (Caos) en el ritual, el cuerpo del difunto (material y espiritual) se hace divino, se sacraliza y por tanto tiene la esperanza de resucitar (Orden). De esta forma, al reactualizar una parte del mito cosmogónico de Semana Santa el ahora fiel difunto está posibilitado para regresar a la comunidad en Fieles Difuntos.

El ritual que hace el Apostolado en la fiesta de Fieles Difuntos, junto con el Maestro de Capilla, es una levantada de ánimas. En éste se realiza un Rosario cantado al igual que en los Rosarios de Aurora, ambos rituales colectivos –en Levantadas de Cruz solamente puede ser cantado para personas muy importantes dentro de la sociedad (Maestros)– . Es por esto una levantada comunal en donde se entonan las mismas alabanzas que en una Levantada de Cruz. Los últimos años se ha practicado una Levantada de Cruz dentro de la iglesia en donde se colocan dos tapetes en honor a los antepasados/fieles difuntos/ancestros. Este ritual junto con la velada en el panteón, las ofrendas en las casas, el pletatamal/pletetamal¹⁹ y otros elementos muestran el carácter corporativo y colectivo de esta festividad.

También los lazos sociales que se establecen en el ritual de paso/difuntos evidencian el carácter corporativo de dicha sociedad –elemento presente en las configuraciones “tradicionales” de socialidad–. En éste se revela la acción del sujeto comunal/social al anteponer siempre la reproducción de la vida social frente al individuo; el bien común frente al bien individual. Ya que a pesar de ser un ritual individual tiene un

¹⁹ Tamal comunal que se ofrece en las casas en estas fechas cumpliendo una función similar al zacahuil huasteco.

vínculo con implicaciones colectivas y sociales (fiesta Fieles Difuntos y compadrazgo). La Explicación del significado es el momento en donde el Rezador enuncia una necesidad común, a través del sentido que tiene este ritual para la sociedad, el cual sirve para estrechar los lazos sociales entre los individuos para lograr con esto la efectiva reproducción de la vida social. Ejemplo de la acción del sujeto comunal es la siguiente frase que enunció un compadre en este momento:

Yo, al menos, me siento muy agradecido cuando nos tomamos de la mano y empezamos a caminar pues pienso que si se nos cierran las puertas no somos nada, todos formamos una comunidad y tenemos que seguir viviendo así. (Compadre de Levantada: 2014: Febrero, 04)

Si bien el ritual de difuntos convierte al miembro de la comunidad en antepasado, para que pueda volver en la fiesta de Fieles difuntos, existen otros vínculos con la Semana Santa (mitología). Tres de los cuales son explicitados en la Explicación del significado pues conforman la base, interpretación y sentido de este rito para esta sociedad. El «significado»:

- De las velas: es iluminar «el camino de nuestros hermanos que se nos han adelantado» (Maestro Rezador: *ibídem*); las cuales están relacionadas con un pasaje bíblico: «yo soy la luz del mundo, y todo aquel que crea en mí no vivirá en tinieblas ni morirá para siempre» (*ibídem*), y; con otro ritual de vida: el bautismo católico.
- De las flores: representar «ese perfume precioso de nardos con el cual aquella mujer [María Magdalena] embalsamó el cuerpo de nuestro señor Jesucristo un poco antes de su muerte» (*ibídem*); también relacionado al Lavatorio del Santo Entierro (Semana Santa).
- Del Monte Calvario (realizado con la arena del tapete de la Levantada de Cruz): cobra sentido cuando se explica la relación con las tres necesidades de la Virgen al pie de la Cruz: a) la falta de un sudario para envolver el cuerpo de Cristo, b) la falta de un sepulcro para enterrar a Cristo y, c) la falta de quién bajara el cuerpo de la Cruz. Los padrinos performan a Nicodemo y José de Arimatea, personajes bíblicos que cubren la última necesidad de la Virgen. Y quienes, en la Levantada de Cruz, cubren por emulación la pena de los dolientes (familia y amigos del difunto) a través de ciertas funciones rituales (v.g. levantar el tapete, mover las flores y veladores de lugares, elaborar el monte calvario, etc.) y económicas.

Así el ciclo anual festivo (*fiesta*) es el eje estructurador de todos los demás ritos de paso (dentro de ellos el de difuntos) el cual (re)funda la socialidad mediante la reiteración del mito cosmogónico durante la Semana Santa, al mismo tiempo momento fundador y regenerador del tiempo. El rito de difuntos convierte, por medio de la reiteración de una parte del mito cosmogónico, a los miembros de la comunidad en ancestros a través de una estrategia ontológica. Permitiéndoles así poder regresar durante la fiesta de Fieles difuntos, y en otros momentos si es necesario, logrando la (re)generación de la vida y, por tanto, la continuidad de la socialidad; historia y genealogía mítica.

5.3. EL APOSTOLADO: MEMORIA POLÍTICA/RELIGIOSA DE LA SOCIALIDAD

El *sistema de cargos* actual de Santa Cruz Xoxocotlán se encuentra restringido al ámbito religioso, pues organiza a la sociedad exclusivamente para el ceremonial, conformando así lo que Hilario Topete Lara (2010) llama un *sistema de cargos religiosos* (jerárquico sin escalafón). Sin embargo, para entender el *sistema* contemporáneo es muy conveniente mirar un poco de su historia, ya que en ella se encuentran muchas de las claves para el entendimiento de la organización contemporánea, la ritualidad y las transformaciones/adaptaciones del propio *sistema*. Haremos entonces, a vuelo de pájaro, una breve digresión de los últimos ochenta años a partir de la reconstrucción de la historia oral, y mencionaremos la existencia de las Mayordomías en el siglo XVII en algunos pocos documentos históricos encontrados.

Sabemos que alrededor de los años 40 del siglo XX nacieron las actuales Hermandades en Santa Cruz Xoxocotlán (ver 2.2. *Revisitando el sistema*) en función de suplir una falta que empezaba a ser latente en esa época: el abandono de las Mayordomías²⁰. Igualmente conocemos que el cargo de Mayordomo –cualquiera que fuera la *imagen* que representara– era requisito indispensable para acceder a cargos político-civiles del cabildo municipal (ver 4.6. *Revisitando los cargos*) en un pasado no muy lejano que los pobladores todavía recuerdan. Hemos encontrado datos –a través de fuentes secundarias– de la existencia de dichas Mayordomías en el siglo XVII, en donde se

²⁰ Parece ser que este olvido se totalizó hasta entrada la década de los 50 del siglo XX, pues nos han relatado que cercano a dicha época todavía se llevaban acabo algunas Mayordomías.

menciona que el Mayordomo²¹, en Xoxocotlán, era el encargado de administrar algunos bienes comunales. De este modo es posible sugerir que antes de la década de los 40 del siglo XX, y muy probablemente en un pasado más lejano, existía una articulación entre la vida político-civil y el ceremonial, conformando un *sistema de cargos* político-religiosos (escalafonario), o lo que se ha denominado en antropología como «típico sistema de cargos» (Korsbaek: 1996).

El cambio dentro de la organización ceremonial después de la década de los 40 (abandono de Mayordomías y nacimiento de Hermandades) inició una reconfiguración del *sistema político-religioso de cargos*²² que terminó por desarticular la vida cívica de la vida religiosa. Durante las siguientes décadas, *circa*. 50-80²³, la historia tomó un nuevo rumbo para, finalmente, autodeterminarse como un *sistema de cargos religiosos*. En éste existían todavía, parafraseando a Bolívar Echeverría, “decantaciones” históricas o estratos arqueológicos que en el ceremonial encarnaban su pasado inmediato. Estas reminiscencias –rituales–, para los nuevos cargos políticos, se encontraban en el tránsito entre el “deber” y el “olvido”; entre la “tradición” y la “resemantización”; entre lo “obligatorio” y lo “voluntario”; entre lo “sagrado” y lo “profano”. Por una parte, estas transformaciones políticas y sociales coadyuvaron al desgaste ritual y a la desarticulación del tejido social²⁴,

²¹ (Hidalgo: 2012, p. 127). Existen fuentes coloniales sobre Xoxocotlán en el Archivo General de la Nación que quedan pendientes buscar y revisar para futuras investigaciones.

²² Inaugurada por las adaptaciones hechas al interior de las reducciones, congregaciones y Repúblicas de Indios, del sistema de autoridades civiles y religiosas coloniales; trastocadas por las Reformas borbónicas; adaptadas al Ayuntamiento liberal del siglo XIX; actualizadas en el Municipio libre del México postrevolucionario; manipuladas, y al mismo tiempo negociadas, por el pacto clientelista con el PRI durante los 60-90, y; finalmente sobreviviendo –subvirtiéndose– en el Oaxaca contemporáneo.

²³ Estas fechas coinciden con el pacto clientelista establecido por el PRI y las comunidades indígenas oaxaqueñas. «Esto garantiza la reproducción del modo de dominación, pero preserva al mismo tiempo un cierto margen de autonomía política en el nivel local. Así, el ESTADO-PRI, lejos de destruir la forma tradicional de organización comunitaria la incorpora modificándola sensiblemente y hace de ella una de las unidades fundamentales de reproducción de su sistema de dominación.» (Recondo: 2007, s/p). Xoxocotlán no fue la excepción en el mencionado pacto clientelista, muestra de esto quedó plasmado en el siguiente dato de un poblador: «Cuando se votaba por el PRI, en el caso de presidente de la república o gobernadores, al cruzar los colores de la bandera, no se votaba por un hombre sino por una nación... así pensaba nuestra gente. (Lic. Cristóbal Ángel, 1999)» (Velasco & Aguilar: 2000, p.137)

²⁴ Nos referimos al largo proceso que tiene antecedentes en las reformas juaristas, que da inicio con la fragmentación de las tierras comunales por el ejido en la década de los 30, su posterior privatización en los 90 y, finalmente, despojo de las tierras en la contemporaneidad. «Y, aunque sea solo parcialmente cierto, diré que tuvo en México un *crescendo* en la época de los ochenta, y en las modificaciones del artículo 27° constitucional, uno de sus momentos culminantes. En efecto, lo que ocurrió es que Carlos Salinas de Gortari cerró un ciclo al concretar un viejo proyecto liberal: hacer a los ejidatarios, al menos por el espíritu jurídico de la reforma, propietarios privados.» (Topete: 2014, pp. 11-12)

y por otra a la renovación del ceremonial y, por tanto, al ahora *sistema de cargos religiosos*. Efecto de esta crisis fue la desaparición/prohibición del Apostolado en el ceremonial anual, por parte de un sacerdote de la parroquia, por alrededor de quince años (*circa*. 1950-1970). Sin embargo la reacción de la comunidad ante estos hechos se vio reflejada en la reaparición del Apostolado²⁵, y en la creación de un nuevo cargo dedicado, especialmente, a la organización del ciclo ceremonial en los años 60: el Comité de Festejos. Éste fue el designado –hasta la actualidad– para articular el diálogo entre las Hermandades, el párroco, los demás cargos e, inclusive, con el H. Ayuntamiento.

Durante la década de los años 80 todo se mantuvo sin cambios sustanciales hasta que se presentó otro hito que cambió el rumbo de la vida política y de la vida social de la comunidad. El día 27 de septiembre del año de 1987, durante una ceremonia cívica, el entonces presidente municipal cometió un homicidio frente a todo el pueblo.²⁶ Este acto tuvo como consecuencia la introducción de los partidos políticos en Xoxocotlán y el abandono del derecho consuetudinario. Esta nueva forma de organización política y el abandono del gobierno local trastocó las relaciones sociales, pues generó una división al interior de la comunidad que se originó en la filiación de las familias y los individuos a los diferentes partidos políticos. Este hecho sigue teniendo efecto hasta la actualidad.

Hoy en día el *sistema de cargos* organiza la vida ceremonial de la comunidad sin articular la vida política. Aunque varios funcionarios, de los diversos partidos en turno, participen en algunos actos durante la Semana Santa e inclusive patrocinen parte de la fiesta del santo patrón del pueblo (Cristo del Triunfo de la Santa Cruz), es imposible pensar en un *sistema de cargos político-religiosos*. Sin embargo vemos cómo, en la ritualidad, se conservan todavía rasgos del antiguo *sistema* en el cuál sí se encontraba articuladas las dos esferas (v.g. Presentación del Cuadro de Apóstoles ante el municipio; entrega de varas de mando por parte del presidente en Jueves Santo; entrega de onzas de plata a los Apóstoles

²⁵ El Apostolado reaparece dentro del ceremonial en la década de los 60 o 70 (según la historia oral). Sin embargo el canto no se olvida pues se sigue practicando durante todo el periodo de prohibición en los Alabados y las Levantadas de Cruz.

²⁶ Este relato lo he escuchado con variantes por diferentes personas, e igualmente se encuentra registrado en la *Monografía del Municipio de Santa Cruz Xoxocotlán Centro, Oaxaca* (Velasco & Aguilar: 2000, pp.134-135). Todas las versiones coinciden en el hecho de que el homicidio fue perpetrado por el presidente municipal, que la víctima era un niño, que fue realizado en un acto cívico de entrega de premios deportivos y que fue la causa para abandonar el gobierno por Usos y Costumbres.

por parte del síndico procurador; participación del presidente en misa de gloria y regreso de las varas de poder). Las participaciones de los partidos responden, generalmente, a formas estratégicas de hacer política más que a la continuidad y compromiso con las formas culturales “tradicionales”, o por la convicción de las autoridades civiles por colaborar en el ceremonial. Sin embargo para la comunidad es muy importante –por eso su insistencia– en seguir recordando las formas en cómo se “deben de hacer las cosas”. La pugna entre el(los) párroco(s) actual (históricos) y el *sistema de cargos*, durante el ritual (Semana Santa particularmente), es una constante desde tiempo atrás que se sigue reproduciendo hasta la actualidad. De la misma manera la negociación por los espacios durante las festividades (v.g. Fieles Difuntos) entre el H. Ayuntamiento y la sociedad es un tema vigente.

El análisis de este breve historial del *sistema de cargos* ha permitido observar cómo, a lo largo de su propia historia, existe un elemento constante y fundamental que, en concordancia con Topete Lara (2014), define el carácter de los cargos dentro del *sistema*:

[...] lo que hace el cargo, aunque parezca un dislate, es que, más allá del ejercicio de voluntad autónoma o voluntad doblegada por las presiones sociales, es la carga su esencia: **la gratuidad del servicio comunitario** [el sombreado es mío] [...] (p. 15)

Todos los cargos analizados hasta ahora –históricos y actuales– nos han revelado el carácter corporativo del *sistema* que, como última finalidad, persigue la concreción de la *fiesta* y por tanto de la socialidad. En donde la carga del servicio (económica o en “especie”), en su acepción más literal, es la condición definitoria de cada uno de los cargos del *sistema*. Cabe recordar que las Hermandades funcionan por una contribución mensual que se les cobra a los socios, llamada «jornalillo», pero sobre todo por la carga a la que se somete el Presidente de cada Hermandad, durante un año, gastando fuertes sumas de dinero para la concreción de una de las fiestas del ciclo. Al mismo tiempo que todas las participaciones del Apostolado son también servicios –cargas– gratuitos. Igualmente el Comité de Festejos, que a pesar de funcionar como recabador de fondos, tiene la misma naturaleza gratuita y la misma finalidad. Todos son cargos que, al hacer posible la *fiesta* (carácter sistémico), distribuyen dones²⁷ para toda la comunidad y por supuesto para el carguero. Es por esto un sistema de reciprocidad/corporativo que a través del pacto con los santos, en el gasto

²⁷ Marcel Mauss (2009) [1925]

festivo, posibilita –“cargando”– la reproducción de la socialidad.²⁸ De esta forma, las diferentes etapas del *sistema* han mostrado la capacidad de la comunidad de reinventarse para sobrellevar y subvertir (*barrocamente*) las imposiciones colonialistas a lo largo de su historia.

¿Y todo esto cómo se relaciona con el Apostolado?

En función a lo expuesto, es posible sugerir que las técnicas músico-rituales del Apostolado, al sublimar los cargos políticos (cabildo municipal) y religiosos (Mayordomos) del pasado (*sistema político-religioso*), al (re)crear una teoría musical a partir de otra (canto llano), y al (re)elaborar una *episteme* festiva en la mezcla imbricada de la ritualidad católica popular colonial y las formas culturales indígenas –cosmovisión (quizá prehispánica)–, son parte de las estrategias de memoria de la comunidad. Constituyen, por esto, una manera de conocimiento con características orales en el cual el todo se relaciona con cada una de las partes, y donde no forzosamente dichas relaciones intertextuales se encuentran explícitas, aparte que están siempre codificadas. Las alabanzas (canto) son la técnica específica, el rasgo diacrítico, que le da exclusividad, identidad y sentido al Apostolado dentro del *sistema*. De este modo dichas técnicas son tanto la memoria de la mitología (teoría) y ritualidad (praxis) como de la memoria política, religiosa y social. Así, el Apostolado puede ser leído como un gran texto fragmentado en cada uno de sus miembros (Apóstoles, Señores y Maestros) que recuerda, de una forma muy particular (estetizada/teatralizada/*barroca/oral*–mente), todas las (re)configuraciones del *sistema de cargos*, la *fiesta* y, por ende, de la socialidad de Xoxocotlán.

5.4. PENSAMIENTO MÍTICO, MÚSICA Y *HOMO RELIGIOSUS*

Hemos visto cómo varias de las técnicas rituales del *sistema de cargos* (incluidas las del Apostolado), creadas y perfeccionadas para la *fiesta*, se encuentran en función de mantener un proyecto corporativo. Todas ellas tienen un fundamento teórico (mitología) que las hace efectivas dentro de un sistema simbólico el cual es, en esta sociedad, de carácter oral.

²⁸ «El sistema de cargos religiosos es la institución mediante la cual se hace posible desplegar y fortalecer relaciones de reciprocidad con los santos merced a los dones recibidos o por recibir de manera personal, familiar o comunitariamente: vida, salud, bienestar; por ende, es un instrumento para emprender proyectos comunitarios de orden político, social, económico y vital.» (Topete: 2010, p. 302)

Por lo anterior es posible sugerir que la sociedad de Xoxocotlán, en su conjunto, tiende –todavía– a mostrar un pensamiento mítico –característico de las configuraciones sociales “tradicionales”– a pesar de estar contenida en una sociedad abiertamente moderna y capitalista (zona metropolitana oaxaqueña). Este tipo de pensamiento tiende a estructurar y, por tanto a influir, todas las decisiones de la sociedad en los momentos de crisis – incluidas las reconfiguraciones del ceremonial y de la política–.

Nos enfrentamos así a un modelo de *homo* que a lo largo de la historia moderna se ha negado a desaparecer, a pesar de siempre estar sometido a una constante de despojo y explotación, que llamamos *religiosus* por su actitud sacralizada²⁹ de estar en el mundo. De ahí que uno de los rasgos diacríticos de dicho *homo* sea su carácter de adaptación, resistencia y reconfiguración de su socialidad, utilizando una estrategia de emulación festiva en la dimensión de lo imaginario.

La música³⁰ para este *homo religiosus* en particular se encuentra ordenada bajo el mismo principio mítico en función de generar una *semiósfera* que como última finalidad tiene la concreción de la *fiesta*. De este modo la música sirve para alabar a las *imágenes* y con esto repartir dones a toda la comunidad que participa del ceremonial –y también a los que no lo hacen–, por tanto para emprender un proyecto social (comunal). Vistas desde esta arista, las estructuras musicales, la teoría y la estética revelan varias características (muchas de ellas desdeñadas en los círculos académicos de tradición occidental) particulares: a) se encuentran íntimamente relacionadas con funciones “extra” musicales; b) operan como cohesionadoras de la comunidad, y, por esto, c) otorgan cierta identidad al grupo; d) son parte de las estrategias de memoria política, religiosa y social, y; e) son formas de resistencia ante el despojo colonialista en la dimensión semiótica de la vida social. Estas características muestran cómo un tipo de canto, enseñado para la reiteración del modelo de

²⁹ «Curiosamente, la experiencia de lo perfecto, de lo acabado, lo pleno, acabado y rotundo –del platónico “mundo de las ideas”– sería una experiencia que el ser humano no alcanza en el terreno de la rutina, de la vida práctica productiva/consuntiva y procreadora, en el momento mero de la efectuación, si no en el momento de la ruptura y especialmente en el de la ruptura festiva o de reactualización de lo extraordinario como “sagrado”.» (Echeverría: 2010, pp. 177-178)

³⁰ Entendida como concepto occidental y abstracto pero extensible al caso particular de las alabanzas del Apostolado, ya que pueden entenderse como tal —sin que el grupo social que la practica la conciba exactamente de esa forma—, tienen características que así lo permiten y, al mismo tiempo, provienen sin duda del mismo proceso histórico que dicha conceptualización.

explotación colonial, es resemantizado con la finalidad de adornar –*barrocamente*– la fiesta (Flores: 2016).

Si partimos de que la *fiesta* puede ser concebida como una puesta en escena de la vida –«revolución imaginaria» (Echeverría: *ibídem*, p. 179); «metateatro» (Turner: 2008, p. 108)–, y que ésta a su vez es una teatralización (*ibídem*), se puede plantear que las técnicas musicales y rituales del Apostolado son la mimesis de la perfección del objeto festivo – mimesis de la mimesis de la revolución– (Echeverría: *ibídem*, p. 180). Así en el gran ciclo anual, y los ritos de paso, se codifica y se fundamenta la cosmovisión de la sociedad. Luego entonces, en las técnicas rituales del Apostolado se subliman, mediante la mezcla varios recursos discursivos, gran parte de dicha cosmovisión.

Los códigos rituales del Apostolado, al igual que el *sistema de cargos* que lo contiene, sabemos han sufrido modificaciones por diversas “crisis ceremoniales”. Dicho esto, no es fortuito –sino sintomático– que exista un paralelismo entre la historia social y las modificaciones de los códigos músico-rituales del Apostolado. En todo momento se encuentran en diálogo, mediante el «rumor» (*fatis*)³¹ que pone en contacto al sujeto productor-comunicador y al sujeto consumidor-interpretador a partir del canto (contacto físico). Con esto se muestra cómo elementos completamente ajenos al material estrictamente sonoro pueden ser razones de peso –no exclusivas– para la modificación de los códigos musicales. Sin embargo estas modificaciones acontecen lentamente, al menos en esta cultura (oral), dejando rastros del código –o subcódigo– en el que tuvieron su génesis. Esta forma de resignificación del código no es exclusivo de las técnicas del Apostolado, son por el contrario extensibles a toda la ritualidad de la sociedad. Hemos encontrado una gama amplia de ejemplos históricos, y geográficamente distantes, que vinculan a las prácticas rituales de Xoxocotlán, y del Apostolado, con otras sociedades y prácticas musicales que prueban esta transformación y resemantización.

La siguiente descripción, hecha por Antonio Sánchez del Barrio (1996), de un cuadro de 1722 encontrado en Medina del Campo, Valladolid, España, guarda una similitud grandísima con el acto del Descendimiento de Viernes Santo, en Xoxocotlán:

³¹ Atmosfera de sociabilidad (Echeverría: 2014, p.189)

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

En el crucero de la iglesia conventual de los agustinos de N.ª Sra. de Gracia se instalaban, no sabemos con qué ceremonial³², un Cristo crucificado con los brazos articulados y dos escaleras tras la cruz; a su lado izquierdo una imagen vestidera de la Virgen de la Soledad sobre unas andas. Durante el sermón de este señalado día y llegado el pasaje del descendimiento del Señor, varios frailes, dos de ellos encaramados en las escaleras, seguían los pasos marcados por el predicador quien, tradicionalmente por este orden, ordenaba retirar la corona de espinas de la cabeza del crucificado, los clavos de las manos derecha e izquierda y, por último, el de los pies (dos en nuestro caso); paso a paso, corona y clavos eran entregados al oficiante principal -el que aparece arrodillado y revestido con capa pluvial- y éste los presentaba a la Virgen mientras el orador hacía un comentario piadoso alusivo a cada elemento pasional. La imagen de Cristo, una vez desenclavada y sostenida con una sábana por el torso, era descendida, presentada a la Dolorosa y por último depositada en una urna³³. Acabada la escenificación, ambas imágenes, el ahora Yacente y la Dolorosa de bastidor, saldrían en andas por las calles cercanas al convento en comitiva fúnebre rememorando el Entierro de Cristo. En la procesión de este nombre participarían, junto con los religiosos agustinos, los hermanos de la cofradía de la Virgen de la Misericordia y San Nicolás de Tolentino -hermandad establecida en dicho convento- así como los restantes personajes representados en el cuadro: tres hombres tocados con amplios sombreros, velo negro sobre el rostro en señal de luto, banda roja sobre el pecho y varas floreadas en las manos, que pueden ser identificados con los "soldados", "romanos" o "judíos" de otros lares, aunque cabe la posibilidad de que se trate de los tres oficiales (alcalde-mayordomo, mayordomo del lecho y mayordomo de penas y demandas), vestidos para la ocasión, que tenía la citada cofradía de la Misericordia; por último, aparecen, al pie del púlpito, tres niños que portan en sus manos un paño y algunos de los instrumentos de la Pasión (una lanza el de la izquierda y las escaleras los dos restantes) [...] (pp. 21-22)

Según el mismo autor esta ceremonia era realizada ya en 1626 en concordancia con los registros más antiguos que se conocen (*ibídem*). Las similitudes más destacables con el ritual que se realiza en Xoxocotlán son las siguientes: a) Cristo articulado [Santo Entierro] crucificado con dos escaleras tras la cruz; b) orden en el cual se retiran la corona, los clavos de las manos y de los pies; c) mismos nombres [Nicodemo y José de Arimatea], y mismas acciones, para las personas que descenden la imagen del Cristo articulado con la Sábana

³² «Era frecuente "robar" la noche anterior las imágenes y trasladarlas a toda carrera hasta otro templo, por parte de los denominados "romanos" o "judíos"; en la cercana villa de Olmedo así se hacía. A. Sánchez del Barrio: "El rito del descendimiento en la villa de Olmedo (Valladolid)", en Revista de Folklore, nº 127, 1991.» [Pie de nota del texto original]

³³ «Los religiosos encargados de realizar la ceremonia eran denominados en muchos lugares San Juan, Nicodemo, José de Arimatea, etc. A veces, la imagen de la Virgen era también articulada moviendo sus brazos para recibir el cuerpo de su Hijo.» [Pie de nota del texto original]

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Santa [«Varones»]; d) procesión de la imagen de Cristo posterior al Descendimiento [traslado al Santo Sepulcro]; e) participación de “soldados”, “romanos” o judíos y/o Mayordomos [Presidente y mesa directiva de Hermandad de Santo Entierro en Xoxocotlán]; f) niños que portan un paño y objetos de la Pasión [Apostolado porta paños negros con los cuales toman las Pasiones³⁴].

³⁴ Ver *El Descendimiento, las Pasiones, José de Arimatea y Nicodemus* y; *La Procesión de Pasiones y el silencio del Apóstol* en sección 2.1.3. *Semana Santa*

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.



Cuadro del Descendimiento de Cristo, Convento de MM Agustinas (Medina del Campo), en Antonio Sánchez del Barrio (1996) *La función del desenclavo en un cuadro de 1772: Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes*, Revista de Folklore, Tomo 16b, Núm. 187, p. 21.

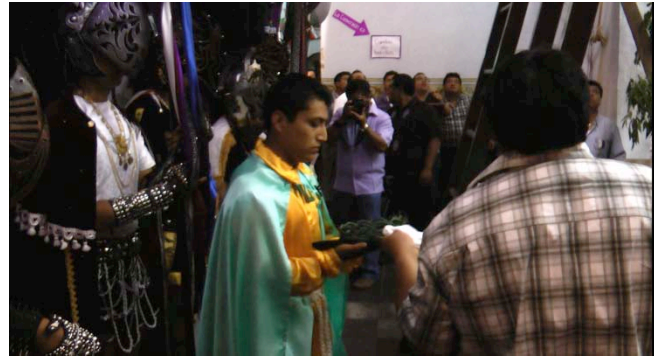


Descendimiento del Santo Entierro por los «varones» [José de Arimatea y Nicodemus]. Viernes Santo, 2014, Xoxocotlán, Oaxaca. Foto proporcionada por Gilberto Cruz Avendaño.



Virgen de la Soledad a un costado del Descendimiento. Viernes Santo, 2015, Xoxocotlán, Oaxaca. Foto tomada por el Equipo de registro de campo.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.



Secuencia tomada de video en donde se muestra el descendimiento de la Corona de espinas y su entrega al Alcalde. Del lado izquierdo «Soldados romanos» [Segundo cuadro]. Viernes Santo, 2014, Xoxocotlán, Oaxaca. Video tomado por el Equipo de registro de campo.



Cuadro de Apóstoles al final de Procesión de Pasiones. Viernes Santo, 2015, Xoxocotlán, Oaxaca. Foto tomada por el Equipo de registro de campo.

Otro ejemplo de esto es que la lírica de la pieza «Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y de María», que entona el Apostolado, se encuentra registrada de forma idéntica en

una Novena reimpressa en Puebla en 1826³⁵. También hemos encontrado variantes –casi idénticas– de otras líricas de alabanzas, con diferentes títulos, en la colección de Juan B. Rael (1940) la cual compila música de Nuevo México del siglo pasado («Ayudemos, almas» equivale en Xoxocotlán a «Alabanza a la Virgen de la Soledad»; «Dios te salve, dolorosa» a «Salve dolorosa»; «Salgan, salgan, salgan» a «Alabanza a las benditas ánimas»). Vicente T. Mendoza realizó transcripciones de varias piezas recolectadas en Nuevo México (1986), Puebla (1991) e Hidalgo (1951) –comunidades otomíes– con la misma lírica que algunas alabanzas de Xoxocotlán. También tengo registradas dos variantes mixtecas (Santiago Tilantongo, Nochixtlán, Oaxaca) de las melodías que en Xoxocotlán se conocen como «Alabanza a las benditas animas» y «Adiós reina del cielo».

Todo esto muestra, primeramente, cómo las técnicas que sientan las bases de la ritualidad de Xoxocotlán se gestan en la época colonial añadiéndose, modificándose y eliminándose otras en sus etapas históricas posteriores. También que posiblemente esté operando un sistema musical y ritual de transformaciones en el contexto católico popular mexicano. A partir de estas pruebas podemos sugerir que el pensamiento mítico ha sido una constante –anclado en procesos civilizatorios de *larga duración*³⁶– que estructura las decisiones más importantes de la reproducción social de este *homo religiosus*, ya que se encuentran siempre direccionadas a crear un proyecto corporativo. Este pensamiento no ha permitido la concreción total de la modernidad capitalista a pesar de estar en constante asecho y “obligado”, mediante presiones económico-políticas externas, a olvidarse.

Hemos dicho que la sociedad de Santa Cruz Xoxocotlán se encuentra inmersa en los procesos de modernidad, recordemos que está ubicada dentro de la mancha urbana de la metrópoli oaxaqueña. Es por esto que la modificación de sus códigos rituales están siempre en constante diálogo –asecho– con dichos procesos. Revelan por lo anterior diferentes formas de interiorización de la modernidad, una de las cuales parece ser la predominante y por la cual se autoafirma como libre en la dimensión semiótica de la vida. Dicha

³⁵ José María Maugeri (1826) Novena a los santísimos corazones de Jesús y de María, Puebla, Oficina del ciudadano Pedro de la Rosa, Lyon Public Library. Ver *Anexo Etnográfico* en USB adjunta.

³⁶ Concepto teórico esbozado por Fernand Braudel con el cual Bolívar Echeverría explica la continuidad, o compromisos civilizatorios, de estructuraciones tradicionales de la vida social —evidenciadas en tres tipos de civilizaciones: del maíz, del arroz y del trigo— en la modernidad, esta es una de las razones del carácter inacabado de esta (Echeverría: 2010).

interiorización es lograda mediante una estrategia de autoafirmación de la socialidad a través de la ritualidad, y por extensión del canto del Apostolado. Esta estrategia hace parte de una más grande —esfera política y economía— que, en el exceso *barroco* de la propia ritualidad de Xoxocotlán, muestra el ejercicio de la libertad de dar forma al mundo en el terreno de lo imaginario.

Para el entendimiento de las estrategias de interiorización de la modernidad es muy pertinente analizar la clave *barroca* por la cual la socialidad de esta comunidad ejerce una acción de *politicidad*.

5.5. LA CLAVE BARROCA DE XOXOCOTLÁN

Las reflexiones hechas por Bolívar Echeverría sobre la técnica y la modernidad parten de las propias realizadas, el siglo pasado, por el sociólogo Walter Benjamin (2003). Retomaremos una de las más importantes entendiéndola como: la técnica lúdica o segunda técnica³⁷, nacida en el seno de la modernidad (capitalista), como posibilitadora de la emancipación de la historia de la escasez. Dicha técnica en sus promesas emancipativas sufrió, en la consolidación de la autovalorización del valor, la traición de lo que le dio su fundamento: la libertad de dar forma al mundo. Dicha traición se perpetuó por la reproducción de una escasez artificial (producción colectiva de la riqueza social y apropiación y individual de ésta) para satisfacer las necesidades del propio capital, proceso que todavía se encuentra vigente.

Cinco son algunos de los rasgos característicos de la vida moderna capitalista que, según ésta (*ethos realista*), han superado otras modalidades y configuraciones civilizatorias (antiguas/tradicionales): *humanismo*, *progresismo*, *urbanicismo*, *individualismo* y *economicismo*.³⁸ Todos estos rasgos constitutivos de la modernidad (*homo capitalisticus*) se

³⁷ «Se trata del momento histórico de una “revolución tecnológica”, como le llaman estos autores, que se esboza ya en torno a ese siglo XI, durante lo que Mumford llama la “fase eotécnica” en la historia de la técnica moderna, anterior a las fases “paleotécnica” y “neotécnica” reconocidas por su maestro Geddes. Una revolución tecnológica que sería tan radical, tan fuerte y decisiva —dado que alcanza a penetrar hasta las mismas fuentes de energía y la propia consistencia material (físico-química) del campo instrumental— que podría equipararse a la llamada “revolución neolítica” [...] Este sería, entonces, el momento de la revolución eotécnica, la ‘edad auroral’ de la técnica moderna [...] es la técnica a la que, podemos suponer, se refiere el famoso ensayo de Walter Benjamin sobre la nueva obra de arte, cuando habla de una “segunda técnica” o una “técnica lúdica”.» (Echeverría: 2009, pp. 16-19).

³⁸ Bolívar Echeverría (1997) *Modernidad y capitalismo (15 tesis)*. Tesis 4, pp. 149-156

encuentran en oposición y reconfiguración diametral de las modalidades civilizatorias alternas –igualmente modernas– y, por esto, del pensamiento mítico y el *homo religiosus*.

El *humanismo* –y el *racionalismo* como su manifestación más directa– coloca al centro al Hombre dotándolo de un poder, único en la historia, domador y controlador de la Naturaleza:

[...] afirma un orden e impone una civilización que tienen su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica. Se trata de algo que puede llamarse “la muerte de la primera mitad de Dios” y que consiste en la abolición de lo divino-numinoso en su calidad de garantía de la efectividad del campo instrumental de la sociedad. Dios, como fundamento de la necesidad del orden cósmico, como prueba fehaciente del pacto entre la comunidad que sacrifica y lo Otro que accede, deja de existir. (Echeverría: 1997, p. 150)

El *progresismo* se establece como una valoración del tiempo en la cual la “evolución” lineal de la sociedad se convierte en lo deseado y anhelado, mientras que lo atrasado, antiguo y defectuoso es siempre “superado”. El *consumismo* es una de sus expresiones más concretas en el mundo moderno de la Gran Ciudad:

La historicidad es una característica esencial de la actividad social; la vida humana sólo es tal porque se interesa en el cambio al que la somete el transcurso del tiempo; porque lo asume e inventa disposiciones ante su inevitabilidad. Dos procesos coincidentes pero de sentido contrapuesto constituyen siempre a la transformación histórica: el proceso de in-novación o sustitución de lo viejo por lo nuevo [*progresismo*] y el proceso de re-novación o restauración de lo viejo como nuevo [*eterno retorno*]. (*ibidem*, p. 151)

El *urbanicismo* es el *progresismo* pero en su transmutación espacial. Se trata de la sumisión tributaria del campo a la Gran Ciudad, en donde ésta última concentra monopólicamente la actividad social moderna, creando las fronteras entre lo periférico y el centro; lo dependiente y lo in-dependiente; lo dominado y el dominador:

Es un proceso que tiende a concentrar monopólicamente en el plano geográfico los cuatro núcleos principales de gravitación de la actividad social específicamente moderna: a) el de la industrialización del trabajo productivo; b) el de la potenciación comercial y financiera de la circulación mercantil; c) el de la puesta en crisis y la refuncionalización de las culturas tradicionales, y d) el de la estatalización nacionalista de la actividad política. (*ibidem*, p. 152)

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

El *individualismo* es el rasgo, posibilitado por la nueva relación establecida entre el hombre y la naturaleza (neotecnia), que sacrifica a la colectividad por intereses particulares/privados. Es la posibilidad del nacimiento del individuo –burgués capitalista– a costa de la explotación de lo Natural por medio de la privatización de los medios de producción. Esta privatización se sustenta en el llamado «ejército industrial de reserva» el cual, por medio del conjunto de los trabajadores y por el artificio del salario, genera el plus valor al nuevo individuo desmembrado de la colectividad.

Originado en la muerte de "la otra mitad de Dios" —la de su divinidad como dimensión cohesionadora de la comunidad—, es decir, en el fracaso de la metamorfosis arcaica de lo político como religioso, el individualismo conduce a que la necesidad social moderna de colmar esa ausencia divina y a la vez reparar esa desviación teocrática de lo político sea satisfecha mediante una re-sintetización puramente funcional de la substancia social, es decir, de la singularidad cualitativa del mundo de la vida. A que la exigencia de la comunidad de afirmarse y reconocerse en una figura real y concreta sea acallada mediante la construcción de un sustituto de concreción puramente operativa, la figura artificial de la Nación. (*ibidem*, p.154)

Finalmente, el *economicismo* se trata de la predominancia de la política económica sobre todas las esferas de la política. Es decir, la subordinación de la política a la autovalorización del valor por encima de todas las necesidades de la colectividad.

La masa de la población nacional queda así involucrada en una empresa histórico-económica, el Estado, cuyo contenido central es "el fomento del enriquecimiento común" como incremento igualitario de la suma de las fortunas privadas en abstracto.

El economicismo se origina en la oportunidad que abre el fundamento de la modernidad de alcanzar la igualdad, en la posibilidad de romper con la transcripción tradicionalmente inevitable de las diferencias cualitativas interindividuales como gradaciones en la escala de una jerarquía del poder. El economicismo reproduce, sin embargo, sistemáticamente, la desigualdad. "Tanto tienes, tanto vales" [...] (*ibidem*, p. 155)

A pesar de ser un proyecto totalizador la modernidad es un modelo civilizatorio inacabado pues en ella coexisten diferentes actitudes en su interiorización y contiene múltiples estructuraciones tradicionales de la vida social. A dichas actitudes Bolívar Echeverría las denomina *ethe*, una de las cuales es la que sugerimos opera en Xoxocotlán: el *ethos barroco*.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Pensamos que el arte barroco puede prestarle su nombre a este *ethos* porque, como él —que acepta lo insuperable del principio formal del pasado, que, al emplearlo sobre la sustancia nueva para expresar su novedad, intenta despertar la vitalidad del gesto petrificado en él (la fuente de su incuestionabilidad) y que al hacerlo termina por poner en lugar de esa vitalidad la suya propia—, éste también resulta de una estrategia de afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza. (Echeverría: 2005, p. 45)

Esta forma de interiorizar la modernidad es, según el mismo autor, el producto del mestizaje cultural y su historia específica, iberoamericana, de los siglos XVII y XVIII. Historia que tiene eco hasta en la actualidad. Dicho *ethos* contiene, en su esencia, la capacidad de producir y consumir significaciones donde se manifiesta plenamente el valor de uso (plano de lo imaginario), reconociendo la contradicción que existe en las sociedades modernas contemporáneas entre el valor de uso y el valor de cambio.

Durante el largo proceso de acumulación originaria las diferentes sociedades en las diversas latitudes, y en su especificidad latinoamericana, generaron estrategias de subversión ante el embate del despojo de muy diversas formas. Una de esas formas de subversión es la que, sugerimos, opera en la reproducción de la socialidad —y su historia— de Xoxocotlán.

Hemos argumentado que dicha socialidad se fundamenta en la reproducción de la *fiesta*, a su vez posibilitada por el *sistema de cargos*. Sin embargo, apuntaremos que la socialidad de Xoxocotlán está inmersa en el modelo civilizatorio de la modernidad y, por tanto, se encuentra igualmente inacabada. Muestra así una doble cara, ambivalente, una de las cuales tiende a subsumir el valor de uso al valor de cambio (*ethos realista*) —encarnado, principalmente, por el H. Ayuntamiento y sus políticas de desarrollo—, la otra, reticente al abandono de la *politicidad*, subsumiendo los valores de forma opuesta (*ethos barroco*) mediante la estrategia festiva. Por ello la socialidad de esta comunidad media, en varios niveles, con las imposiciones económicas y culturales del gobierno oaxaqueño y del gobierno de Santa Cruz Xoxocotlán. Así vemos cómo en su conjunto el *homo religiosus* de

esta sociedad no permite la concreción total de la modernidad, ya que ese pensamiento estructurador (mítico) se encuentra en clave *barroca*.

Por lo anterior, es decir porque el *homo religiosus* opera mediante una clave *barroca*, podemos afirmar que las técnicas músico-rituales del Apostolado son formas de subversión que reproducen dicha clave. Todas ellas constituyen una estética y una teoría que resiste celosamente a la modificación del propio código, (re)fundándose y (re)generándose como el *sistema de cargos* que las contiene. El canto del Apostolado es así una forma específica de interiorización de la modernidad la cual incorporó diferentes materiales musicales a su base teórico-práctica, a través de una clave *barroca*, poniendo en crisis el código en el que nació para generar algo nuevo e irrepetible. Afirmándose así como libre en la concreción de él mismo; como forma de subversión ante el despojo en la dimensión semiótica de la vida. Esta interiorización fue lograda mediante un campo instrumental (canto) que muestra un ordenamiento fundado en una estrategia muy característica de la vida indígena: la corporatividad.

La característica de resemantización del código ritual de Xoxocotlán, anclado en el modelo civilizatorio católico (“universal” según la gloria del imperio romano) emprendido por el imperio hispánico de los siglos pasados, mezclado con las formas culturales indígenas –herederas del núcleo duro mesoamericano– y sus variantes de resistencia, es el modelo arquetípico de “aceptación de la vida hasta en la muerte”. Por extensión, las formas de actualización del código musical del Apostolado –de canto llano para el rito católico/evangélico–, que generaron algo propio, nuevo e irrepetible, son por esto formas culturales del *ethos barroco*.

CONCLUSIONES

LA GÉNESIS de esta investigación fue motivada por la necesidad de entender el sistema musical del Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán en relación a un concepto acuñado por Mircea Eliade: el *homo religiosus*. Sin embargo este concepto no satisfizo en su totalidad los objetivos de esta disertación, al menos como fue planteado inicialmente por dicho autor. Por esto fue discutido, reelaborado y modificado con otros conceptos que lo alimentaron ayudando a comprender y explicar una realidad musical y social particular. La *fiesta*, lo *sagrado* y lo *profano*, los *momentos en ruptura*, el *sistema de cargos*, la *performance* ritual y el *ethos barroco* fueron los principales conceptos que contribuyeron, junto con el análisis de las estructuras musicales, a la problematización de esta tesis. Dicho análisis –logrado mediante el ejercicio de caracterización y traducción de una teoría musical oral a nociones y formas de notación musical académicos– a la luz de todos los conceptos anteriormente mencionados permitió proponer una explicación de una compleja realidad musical y ritual. Así todos los conceptos referidos aportaron, desde disciplinas aparentemente distantes de donde provienen (antropología, sociología, filosofía, etnomusicología), una mirada particular que posibilitó la concreción de esta disertación. Sin embargo la contribución más sustancial surgió de la sistematización, análisis e incorporación de la Teoría músico-ritual del Apostolado a la reflexión del *homo religiosus* y sus formas de estar en el mundo, particularmente haciendo música. Por esto la principal aportación de esta disertación es, a nuestro juicio, el producto del diálogo entre conceptos académicos y las formas de conocimiento –*episteme*– de la comunidad de Santa Cruz Xoxocotlán en tanto que dicho diálogo produce conocimiento nuevo.

El primer acercamiento al sistema musical, a través de un fonograma, fue el punto de partida para la posterior incursión en el trabajo *in situ*. Estos hechos abrieron varios campos de estudio haciendo que la investigación necesitara abordar diferentes temáticas. Por esto describimos y analizamos el sistema festivo de Santa Cruz Xoxocotlán con la finalidad de mostrar que la *fiesta* es el fundamento de la socialidad de dicha comunidad, es en donde se crean varias de las relaciones sociales ancladas en un principio corporativo característico de muchos pueblos indígenas contemporáneos e históricos. Esto nos permitió

pensar que la ritualidad puede ser entendida como una *episteme* y, por consiguiente, que las técnicas del Apostolado hacen parte de ésta. La organización que subyace a la *fiesta*, es decir, el *sistema de cargos religiosos* de la comunidad es el sustento material que la posibilita. Esto nos llevó a la caracterización y análisis del *sistema de cargos* de Xoxocotlán en donde el Apostolado tiene un papel específico y en ocasiones central. En relación al tema principal de esta investigación analizamos las estructuras musicales y sistematizamos la Teoría musical y ritual del Apostolado. Asimismo, planteamos que el Apostolado es parte de la memoria política, religiosa y social para, finalmente, reflexionar entorno a las estrategias de subversión de la modernidad capitalista al interior de la comunidad y del Apostolado. El siguiente silogismo intenta resumir de forma abstracta el contenido de esta investigación:

La fiesta es el fundamento de la socialidad de Santa Cruz Xoxocotlán.

El sistema de cargos religiosos es el sustento material que posibilita la fiesta.

La socialidad de Santa Cruz Xoxocotlán está posibilitada por la reproducción del sistema de cargos.

La ritualidad actualiza simbólicamente la socialidad, por tanto la fiesta y el sistema de cargos.

Las técnicas músico-rituales del Apostolado son parte de la ritualidad.

El Apostolado sublima mediante técnicas músico-rituales parte de la socialidad.

El sistema de cargos actual es el resultado de sus propias reconfiguraciones a lo largo de la historia.

El Apostolado es la memoria política, religiosa y social del sistema de cargos.

*En Xoxocotlán existe un *homo religiosus* que ordena su socialidad mediante un pensamiento mítico.*

*El Apostolado, conformado por *homines religiosi*, ordena sus técnicas músico-rituales bajo el mismo ordenamiento.*

*La epistemología festiva y el sistema de cargos son parte de las estrategias del *ethos barroco*.*

*La socialidad de Santa Cruz Xoxocotlán se encuentra codificada (ritualizada/estetizada—mente) en las técnicas músico-rituales del Apostolado las cuales son, a su vez, estrategias del *ethos barroco*.*

En esta disertación hemos hablado de cómo una técnica músico-ritual es parte de las estrategias de subversión —en la dimensión imaginaria de la cultura—, al interior de la modernidad, de una comunidad que hace pocas décadas sería considerada como rural y si retrocediéramos más en la historia, indígena e india. También hemos discutido con la teoría

de la *fiesta* mostrando cómo en dicha comunidad existe un calendario perpetuo que regresa a su origen, en un *eterno retorno*, para (re)fundar la socialidad. Con la teoría de las religiones aportando un caso particular de estudio en donde se expone una variante, de raíz mesoamericana, de la religiosidad católica popular. Con la teoría del performance analizando cómo en las ocasiones músico-rituales del ceremonial se crean las relaciones sociales mediante la interacción simbólica. Con los estudios sobre los gobiernos locales o *sistemas de cargos* ejemplificando una forma particular de organización de la vida política y religiosa, y un poco de su historia. E inclusive con la postura crítica sobre la modernidad de Bolívar Echeverría pensando cómo la socialidad de Xoxocotlán interioriza dicha modernidad mediante una clave *barroca*. Sin embargo hemos omitido una discusión, muy longeva en la Etnomusicología, que en este caso de estudio se encuentra latente –y que parece obvia–: la relación entre estructura musical y estructura social.

En la introducción se hizo un breve estado del arte de la referida discusión revisando a cuatro autores clásicos de la Etnomusicología (Lomax, Blacking, Seeger & Feld).¹ Si bien no fue un objetivo explícito de esta tesis entrar en dicha discusión intentaremos aportar con un grano de arena a la montaña de este debate. Brevemente recordaremos que Alan Lomax, con su *Cantometrics*, propone la existencia de relaciones directas entre los estilos de canto de distintas sociedades y los diferentes modos de producción de las civilizaciones. John Blacking, con sus trabajos sobre los *venda* de Sudáfrica, plantea que la lengua condiciona muchas de las prácticas musicales de dicho grupo. Anthony Seeger, con sus textos sobre los *suyá* en Brasil, logró vislumbrar cómo las relaciones sociales se encuentran contenidas en la música y cómo la música está determinada por las estructuras sociales abriendo paso a los estudios del performance. Finalmente Steven Feld, con los *kaluli* de Papúa Nueva Guinea, propone que las estructuras musicales crean las relaciones sociales al mismo tiempo que las estructuras sociales crean las expresiones musicales en un diálogo constante.

Nosotros desde una mirada particular (etnomusicológica latinoamericana oaxaqueña indígena) hemos podido relacionar varios aspectos de la estructura social de Santa Cruz Xoxocotlán con la estructura musical y ritual del Apostolado. Por mencionar algunos

¹ Ver en Introducción *Estructura social y estructura musical: algunas posturas Etnomusicológicas* en sección III. *Estado de la cuestión*.

ejemplos la mitología se encuentra contenida en la lírica de las alabanzas y en la ritualidad del ciclo festivo y el rito de paso de difuntos; el contenido emotivo de los «tonos», «trovos» y la performance ritual es una construcción social; las creación de las relaciones sociales durante los rituales y al interior del Apostolado, etc. Sin embargo, haremos énfasis en un lugar particular del conocimiento en donde podemos aportar algo a la discusión sobre la estructura social y la estructura musical. Hasta donde conocemos no hay antecedentes en la Etnomusicología, al menos no están planteadas como reflexiones, en donde se proponga que la estructura político-religiosa (*sistema de cargos*) esté reiterada en las estructuras musicales (*sistema musical* del Apostolado). Nos referimos a casi una homología político-musical –la cual resuena con *Cantometrics* de Lomax– como sucede en el caso de las técnicas del Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán. Más aún, que la música sea un elemento co-constitutivo de la organización política al actualizar, o inclusive poner en crisis, el código de esta última en el terreno de lo imaginario. Esta afirmación debe de ser matizada en el entendido de que lo político y la música ha sido un debate central en los estudios etnomusicológicos contemporáneos, nuestro trabajo es un investigación que aporta a la referida discusión en mostrar cómo se puede ejercer la *politicidad* mediante la performance musical. Asimismo, planteando que la música puede ser entendida como la memoria de la vida política y religiosa de una comunidad en particular.

No conocemos hasta qué grado la ritualidad, y dentro de ella la música, ha sido un elemento para la modificación del *sistema de cargos* de Xoxocotlán. Lo que sí sabemos es que las imposiciones políticas externas a la comunidad, es decir la historia de la instituciones de gobierno desde la Colonia hasta nuestros días, han sido subvertidas en función de reproducir una forma concreta de socialidad la cual incluye por supuesto a la ritualidad y la música. Es decir que esta forma musical específica –canto del Apostolado– ha sido celosamente cultivada en tanto que es portadora de una *episteme* la cual es también memoria para la acción de la *politicidad* –al menos en el terreno de lo imaginario–.

Si bien hoy en día la comunidad de Xoxocotlán ha sido despojada de sus territorios históricos sabemos que éstos fueron defendidos durante la Colonia y muy probablemente hasta nuestros días –es bien sabido que Oaxaca es un estado caracterizado por la lucha por

la tierra—. Existen dos trabajos² que han llegado a conclusiones similares a las que planteamos aunque por diferentes vías de estudio y disciplinas. Ambos analizan las formas por las cuales dicho pueblo utilizó el aparato jurídico virreinal en su beneficio para la defensa de las tierras comunales en contra de un hacendado español durante el siglo XVII. Existen varios mapas, o *títulos primordiales*, que nos hablan de las diferentes etapas (1686, 1719 y 1771) en las cuales el pueblo de Xoxocotlán se tuvo que proteger para evitar el despojo. Lo importante aquí es destacar que los territorios son pieza fundamental para la reproducción de una socialidad concreta, al menos para los pueblos de raíz mesoamericana. Tenemos datos de que las alabanzas que entona el Apostolado, y anteriormente los Mayordomos, eran utilizadas para el ceremonial relacionado con la tierra. Esto significa que Xoxocotlán era un pueblo campesino³ y que la tierra es, todavía, un elemento sagrado por esta razón. De ahí podemos plantear que las estrategias de subversión de la modernidad capitalista contenidas en las técnicas músico-rituales del Apostolado son parte de una estrategia más grande que ha operado en Xoxocotlán al menos desde la Colonia y hasta la actualidad.

Así este estudio pretende aportar a una discusión más amplia en cómo las técnicas músico-rituales de culturas de tradición oral pueden ser leídas como la memoria de las relaciones político-religiosas de una sociedad. Queda entonces a debate y abierta esta última reflexión para futuras investigaciones.

² Alexander Hidalgo (2012) y Marlen Donají Palma Silvia (2015). Ver III. *Estado de la cuestión*.

³ Recordemos que la actividad económica principal de Xoxocotlán en la actualidad es el comercio, sin embargo se puede ver aún que existen parcelas en las casas en donde se cultivan diferentes productos para el autoconsumo. Asimismo es muy frecuente que se críe ganado menor, inclusive la gente nos ha afirmado que la economía en un pasado muy cercano era el trabajo agrícola y ganadero. Estas dos actividades son parte de la vida de muchísimos pueblos oaxaqueños a pesar del constante despojo de tierras a la que se someten los pueblos en la actualidad.

GLOSARIO

Alabado: rito de velación que se realiza en casa de los familiares del difunto.

Alabanza: pieza musical con texto y función ritual específica.

Azote: castigo ritual al cual se somete el Apostolado durante la Semana Santa por la violación de códigos rituales –«disciplinas»–.

Bajo: coro que acompaña la melodía de forma heterofónica; en otra acepción, volumen “normal” en contraposición a volumen fuerte.

Cerillas: fuste hecho de seda y dos bolas de cera con la cual se castiga.

Coro: sinónimo de «bajo» en su acepción de acompañamiento heterofónico.

Cuadro de Apóstoles: doce cargos internos del Apostolado para la Semana Santa.

Derecho: término para designar un canto sin adornos.

Disciplina: sinónimo de «cerillas».

Disciplina material: consentimiento del Cuadro de Apóstoles a ser castigados por la violación de la «disciplina moral».

Disciplina moral: código de conducta ritual al cual se somete el Cuadro de Apóstoles desde el Juramento y hasta el final de la Semana Santa.

Encuadramiento: momento ritual por el cual se designa al Cuadro anual de Apóstoles.

Ensayos: momentos de entrenamiento vocal y ritual durante la Cuaresma.

Entonar: término que designa cantar una línea melódica o «trovo».

Entrada: fenómeno de superposición de voces a partir de un *glissando* ascendente al inicio de un verso y final de otro. Característica estilística.

Entregar: acto de agradecer y pedir permiso para retirarse, se realiza en la mayoría de los rituales en la comunidad.

Juramento: ritual que compromete a los Apóstoles a un comportamiento ante la sociedad.

Levantada de cruz: ritual que se lleva a cabo nueve días después del Alabado ante un altar donde se elabora un tapete de arena, cal y otros materiales.

Luto: penda de color negro que portan los Apóstoles después de la muerte de Cristo y hasta antes de la Apertura de la Gloria durante Semana Santa.

Melodía: término que designa a una de las cuatro o seis voces solistas dentro del canto.

Novenario: ritual que se realiza entre los Alabados y las Levantadas de Cruz, hace parte del rito de difuntos.

Pasiones: objetos rituales que escenifican varios objetos míticos relacionadas a la Pasión de Cristo.

Pelear por voz: competir por medio del canto para obtener un cargo dentro del Cuadro de Apóstoles, sucede durante el Encuadramiento.

Pletatamal/pletetamal: tamal comunal que se ofrece en las casas durante la fiesta de Fieles difuntos. Cumple una función similar al zacahuil huasteco.

Quebrar: equivocar de alguna forma al cantar una línea melódica (por cansancio vocal y/o rompimiento de voz); en otra acepción, fallar en algún gesto ritual relacionado al cansancio del cuerpo.

Quiebre: término que designa un tipo de adorno con *staccato*.

Reliquias: objetos rituales utilizados en las Levantadas de Cruz los cuales son depositados en la tumba del fallecido.

Sacar: sinónimo de «entonar».

Salida: fenómeno de superposición de voces a partir de un *glissando* descendente al final de un verso e inicio de otro. Característica estilística.

Salir: relevar o ayudar, arrebatar el canto cuando un Apóstol se equivoca («quiebra»).

Señor: término para referirse unos a los otros dentro del Apostolado.

Tiempos: secciones rituales de los Alabados y Levantadas de Cruz.

Tono: línea melódica específica para cada verso de las alabanzas.

Trovo: verso.

Vuelta: término que designa un tipo de adorno melismático/legato.

Voz ó voces: sinónimo de cargo interno del Apostolado.

FUENTES CONSULTADAS

Aguirre Beltrán, Gonzalo

1991 [1953] *Formas de gobierno indígena*, México, Fondo de Cultura Económica.

Alegre González, Lizette

2004 *El triste adiós: vinuetes y Velación de Cruz en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*. Heterofonía, Tercera época/Vol. XXXVI, núm. 103-131, Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), enero-diciembre de 2004, pp. 111-125.

Apel, Willi

1953 *The notation of polyphonic music 900-1600*. (5ª ed.). Cambridge, Massachusetts, The mediaeval academy of America.

Argüello, Kiko

1973 *Himnos para las comunidades cristianas*. Madrid, Ediciones Musical PAX.

Arom, Simha

2004 [1991] *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Nueva York, Cambridge University Press.

Arriola Díaz Viruell, Luis Alberto

2008 *Pueblos de indios, tierras y economía: Villa alta (Oaxaca) en la transición de colonia a república, 1742-1856*. Tesis de doctorado en Historia, Colegio de México, Centro de estudios históricos.

Asensio, Juan Carlos

2008 [2003] *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid, Alianza Editorial.

Bataille, Georges

2009 [1957] *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.

Benjamin, Walter

2003 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca.

Blacking, John

1995 *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. Chicago, University Of Chicago Press.

2001 *El análisis cultural de la música*. En Francisco Cruces et al. (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta, pp. 181-202.

Bloch, Maurice

1989 *Symbols, song, dance and features of articulation: Is religion an extreme form of traditional authority?* En Maurice Bloch, *Ritual, History and Power*. Gran Bretaña, Billings Ltd. Worcester.

Burgoa, Francisco De

1934 [1674] *Geográfica descripción*. México, Talleres Gráficos de la Nación, Volúmenes 25-26.

Caillois, Roger

1984 [1939] *El hombre y lo sagrado*. México, Fondo de Cultura Económica

Camacho Díaz, Gonzalo

2013 *Canarios: sones del maíz*. En Ana Bella Pérez Castro (Ed.), *La Huasteca: concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas / Colegio de San Luis.

Cancian, Frank

1965 *Economics and prestige in a maya community: The religious cargo system in Zinacantan*. Stanford, Stanford University Press.

Carrasco, Pedro

1961 *The Civil-Religious Hierarchy in Mesoamerican Communities: Pre-Spanish Background and Colonial Development*. *American Anthropologist*, vol. 63, num 3, pp. 483-497.

Castro Gutiérrez, Felipe

2010 *El origen y conformación de los barrios de indios*. En Felipe Castro Gutiérrez (Ed.), *Los indios y la ciudades de Nueva España*. México, UNAM, pp. 105-122.

Chance, John K. & William B. Taylor

1985 *Cofradías and Cargos: An Historical Perspective on the Mesoamerican Civil-Religious Hierarchy*. *American Ethnologist*, vol. 12, No. 1, pp. 1-26.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Comité de Festejos Religiosos de Santa Cruz Xoxocotlán, Centro, Oaxaca 2000/2003

2000/2003 *Libro de los Apóstoles*. Xoxocotlán, México, Comité de Festejos Religiosos.

Durkheim, Emile

1968 [1912] *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires, Editorial Schapire S.R.L

Echeverría, Bolívar

1997 *Modernidad y capitalismo (15 tesis)*. En Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad. Ensayos*. México, UNAM/El Equilibrista, pp. 133-197.

2005 *El ethos barroco*. En Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*. México, Ediciones Era, pp. 32-56.

2008 *La clave barroca de la América Latina*. En Rossana Cassigoli y Márgara Millán (Eds.) *Cuadernos para la docencia, número 2. Ejercicios de transdisciplina*. México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, pp. 25-34.

2009 *¿Qué es la modernidad? Cuadernos del Seminario Modernidad: Versiones y dimensiones. Cuaderno I*. México, UNAM.

2010 *Definición de la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica/Ítaca/UNAM.

2014 *Valor de uso y utopía*. México, Siglo XXI Editores.

Eliade, Mircea

1960 [1945] *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, Fondo de Cultura Económica.

1973 [1957] *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, España, Ediciones Guadarrama.

2001 [1949] *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires, El Arcón de Emecé.

Feld, Steven

1981 *'Flow like a Waterfall': The Metaphors of Kaluli Musical Theory*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 13, pp. 22-47.

1984 *Sound Structure as Social Structure*. Ethnomusicology, Vol. 28, No. 3, pp. 383-409.

2012 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. (3ª ed.). Durham N.C., Duke University Press.

Fernández De La Cuesta, Ismael

2003 *Paralelos históricos en la música de los romances*. Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En Maximiano Trapero (Ed.), *El Romancero de la Gomera y el Romancero General a comienzos del tercer Milenio*. Islas Canarias, Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero celebrado en La Gomera del 20 al 24 de julio de 2001, Cabildo Insular de La Gomera, pp. 67–92.

Fernández González, Ruth

2012 *Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento*. Valencia, España, Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.

Gerhard, Peter

2000 [1972] *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*. (2ª ed.). México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Gibson, Charles

1967 *Los aztecas bajo el dominio español 1519-1810*. México, Siglo XXI Editores.

Gómez García, Lidia E.

2010 *Las fiscalías en la ciudad de los Ángeles, siglos XVI y XVII*. En Felipe Castro Gutiérrez (Ed.), *Los indios y la ciudades de Nueva España*. México, UNAM, pp. 173-195.

Greenberg, James B.

1987 *Religión y economía de los Chatinos*. México, Instituto Nacional Indigenista.

Harris, Marvin

1973 [1964] *Raza y trabajo en América*. Buenos Aires, Siglo XX.

Hidalgo, Alexander

2012 *A True and Faithful Copy: Reproducing Indian Maps in the Seventeenth-Century Valley of Oaxaca*. *Journal of Latin American Geography*, Vol. 11, SPECIAL (2012), University of Texas Press, pp. 117-144.

Hillerkuss, Thomas

1995 *La República en los pueblos de indios de la Nueva Galicia en el siglo XVI*. *Saber Novohispano*, núm. 2, Universidad Autónoma de Zacatecas, Facultad de Humanidades, pp. 241-258.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Huizinga, Johan

2000 [1938] *Homo Ludens*. Madrid, Alianza.

Jakobson, Roman

1986 *El folklore como forma específica de creación*. En Roman Jakobson, *Ensayos de poética*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 7-22.

Kirchhoff, Paul

2000 [1943] *Mesoamérica*. Dimensión Antropológica, vol. 19, mayo-agosto, pp. 15-32

Korsbaek, Leif

1996 *Introducción al sistema de cargos*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Lomax, Alan

2001 [1962] *Estructura de la canción y estructura social*. En Francisco Cruces et. al. (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta, pp. 297-329.

Lottman, Yuri

1996 *La Semiósfera I Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra.

Mauss, Marcel

2009 [1925] *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires, Katz Editores.

Méndez Martínez, Enrique & Enrique Méndez Torres

2007 *Historia de Zaachila, Cuilapan y Xoxocotlan: tres pueblos unidos por sus orígenes / investigación y paleografía*. Oaxaca, Instituto Cultural Oaxaqueño FORO.

Medina, Andrés

1995 *Los sistemas de cargos en la Cuenca de México: una primera aproximación a su trasfondo histórico*. Alteridades, vol.5, núm. 9, pp.7-23.

Mendoza, Vicente T.

1951 [1936] *Música indígena otomí; investigación musical en el valle del mezquital*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza, Vicente T. & Virginia R.R. De Mendoza

1986 *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

1991 *Folklore de la región central de Puebla*. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.

Navarrete Pellicer, Sergio

2001 *Las capillas de música de viento en Oaxaca*. Heterofonía, núm. 142, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, pp. 9-27.

Palma Silvia, Marlen Donají

2015 *La tenencia de la tierra en los valles centrales de Oaxaca: Xoxocotlán en 1680*. Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia.

Quilis, Antonio

1978 *Métrica española*. (3ª ed.). Madrid, Ediciones Alcalá.

Recopilación de las leyes de los reynos de las Indias

2010 [1774] *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias / mandadas a imprimir, y publicar por la majestad católica del Rey don Carlos II nuestro señor, va dividida en quatro tomos, con el índice general, y al principio de cada tomo el índice especial de los títulos, que contiene...* en Madrid: por Andrés Ortega. (3ª ed.). México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas.

Sadie, Stanley & Tyrrell John (Eds.)

2001 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan.

Sánchez Del Barrio, Antonio

1996 *La función del desenclavo en un cuadro de 1772: Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes*. Revista de Folklore, Tomo 16b, Núm. 187, pp. 21-25.

Seeger, Anthony

1979 *¿What can we learn when they sing? Vocal Genres of the Suyá Indians of Central Brazil*. Ethnomusicology, Vol. 23, No. 3, pp. 373-394.

Smith, Waldemar

1981 *El sistema de fiestas y el cambio económico*. México, Fondo de Cultura Económica.

Tax, Sol

1937 *The Municipios of the Midwestern Highlands of Guatemala*. American Anthropologist, New Series, vol. 39, No. 3, Parte 1 (Jul.-Sep., 1937), pp. 423-444.

Taylor, William B.

1972 *Landlord and peasant in colonial Oaxaca*. Stanford, Stanford University Press.

Terán Bonilla, José Antonio

1995 *El Simbolismo del templo cristiano novohispano*. Xiloca, Núm. 16, pp. 209-230.

Topete Lara, Hilario

2010 *Los lugares comunes y los vacíos en los estudios sobre los sistemas de cargos religiosos*. Argumentos, México, vol.23, n.62, pp. 281-303.

2014 *Los gobiernos locales, los cargos civiles y los cargos religiosos en las recientes etnografías en el estado de Oaxaca, México*. Diálogo Andino, n.43, pp. 9-16.

Torres Cisneros, Gustavo

2003 *Měj xëëw: la gran fiesta del Señor de Alotepec*. México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Turner, Victor

2008 *La antropología del performance*. En Ingrid Geist (Ed.), *Antropología del ritual*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 103-144.

Valdivia Dounce, María Teresa

2010 *Pueblos mixes: sistemas jurídicos, competencias y normas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Velasco Rodríguez, Griselle J. & Hortencia Aguilar Sánchez

2000 *Monografía del Municipio de Santa Cruz Xoxocotlán Centro, Oaxaca*. Oaxaca, IPN, Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional (CIDIR).

Villa Rojas, Alfonso

1947 *Kinship and Nagualism in a Tzeltal Community, Southeastern Mexico*. *American Anthropologist*, New Series, vol. 49, no. 4, part 1 (Oct.-Dec., 1947), pp. 578-587.

Wolf, Eric R.

1981 [1957] *Comunidades corporativas cerradas de campesinos en Mesoamérica y Java central*. En Joseph R. Llobera (Ed.), *Antropología económica. Estudios etnográficos*. Barcelona, Anagrama, pp. 81-98.

FONOGRAMAS

Fonoteca Nacional

2012 *Paisaje sonoro de Oaxaca*. México, coproducción con la Secretaría de las Culturas y Artes del Estado de Oaxaca, con la colaboración del Centro de las Artes de San Agustín, el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), a través del proyecto ECMO (Etnografía de las Culturas Musicales de Oaxaca) y Radio Berlín-Brandemburgo, colección Paisaje Sonoro de México, [2 CD].

Serralde Mayer, Edgar J. & Gonzalo Sánchez Santiago

2006 *Somos el instrumento de Dios. Música y muerte en el Valle de Oaxaca*. Oaxaca, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), Unidad Regional de Culturas Populares, [CD].

ELECTRÓNICAS

UNAM

2009 *Atlas de las plantas de la medicina tradicional mexicana*. En Biblioteca digital de la medicina tradicional. México, UNAM/CDI/Laboratorios Landsteiner Scientific. Disponible en <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/index.php>

Colección Juan B. Rael

(AFC 1940/002) American Folklife Center, Library of Congress. Disponible en <https://www.loc.gov/collections/hispano-music-and-culture-from-the-northern-rio-grande/about-this-collection/>

Comunicación Parroquial

2015 *A 100 años del Milagro*. Por Cristo soy. Parroquia de Santa Elena de la Cruz. Disponible en: <http://www.porcristosoy.com/a-100-anos-del-milagro/>

Maugeri, José María

1826 *Novena a los santísimos corazones de Jesús y de María*. Puebla, Oficina del ciudadano Pedro de la Rosa, Lyon Public Library. Disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=7anWKo0rCC0C&dq=novena+a+los+corazones+sacratissimos&source=gbs_navlinks_s

Sobre el *homo religiosus* y la música. El Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán, Oaxaca.

Recondo, David (Dir.)

2007 *La política del gatopardo: Multiculturalismo y democracia en Oaxaca*. (Nueva edición en línea). México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Disponible en <http://books.openedition.org/cemca/2066>

Valdivia Dounce, María Teresa

2004 *Catálogo de Competencias y Normas de los Sistemas de Cargos Ayuuk (mixe, 1998-2002)*. México, UNAM, Instituto de investigaciones antropológicas. Disponible en <http://www.ia.unam.mx/publicaciones/electronico/cat-MIXES/default.php>

TRANSCRIPCIONES

ORDEN DE LAS TRANSCRIPCIONES

Repertorio heterofónico

- Alabanza a la Virgen de la Soledad (Ayudemos)
- Himno sacro para anunciar la Santa Misión (Misión)
- Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María (Cantemos)¹
- Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María (Cantemos)²

Repertorio modelos³

- Alabado
- Ruega por nosotros
- Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María (Cantemos)
- Alabanza al Señor de la Sacristía
- Himno sacro para anunciar la Santa Misión (Misión)
- Alabanza a la Virgen de la Soledad (Ayudemos)
- Alabanza al Señor del Sacromonte
- Trisagio
- Jesús amoroso
- Jesús dulce y clemente
- Perdón oh Dios mío
- Salve
- Pues concebida
- Salve dolorosa
- Viva, viva
- Santo Dios hasta la muerte (Santo fuerte)
- Alabanza a la Santa Cruz
- Alabanza a las benditas ánimas
- Adiós reina del cielo
- Alabanza a la Virgen de Juquila
- Misterios gloriosos
- Resucitó

¹ 2 versos x 2 intérpretes distintos. 5 bajos distintos x verso.

² Mismo verso x 3 intérpretes distintos. 5 bajos distintos x verso.

³ Orden tomado del *Libro de los Apóstoles*, sección IX. Alabanzas, pp. IX-1–IX-27.

Alabanza a la Virgen de la Soledad (Ayudemos)

4 cuartetos x 4 solistas
3 bajos x solista

03.Febrero.2014
Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Real: F Frigo / Transpuesto: E Frigo

1

A

B

G
A - yu de mos a mas

B1

B2

B3

2

B

B

A
en tan - to pe nar

B1

B2

B3

3

C

B

R1
a la Vir gen pu ra

B1

B2

B3

4 D B

R2 *de la So - le - dad*

B1

B2

B3

5 A B

G *Al pie de la Cruz*

B1

B2

B3

6 B B

A *la ve - mos que/es - ta*

B1

B2

B3

7 C B

R1 *la ma dre sin hi jo*

B1

B2

B3

8 D B

R2 *por que/ha muer to ya*

B1

B2

B3

9 A B

G *Se/au - men ta su pe na*

B1

B2

B3

10 B

A

de ver a _____ Je - sús _____

B1

B2

B3

11 C

R1

que no/hay _____ quien _____ lo ba _____ je _____

B1

B2

B3

12 D

R2

de la San _____ ta Cruz _____

B1

B2

B3

13 A B

G
A - yu de mos a mas

B1

B2

B3

14 B B

A
en tan - to pe - nar

B1

B2

B3

15 C B

R1
a la Vir gen pu ra

B1

B2
Tos

B3

16 D B

R2 *de la So le dad*

B1

B2

B3

Detailed description: This is a musical score for four voices, labeled R2, B1, B2, and B3. The score is written on four staves. The top staff (R2) uses a treble clef and contains the lyrics 'de la So le dad'. The lyrics are placed below the notes. 'de' is on a quarter note, 'la' on a quarter note, 'So' on a half note with a fermata, 'le' on a quarter note, and 'dad' on a half note with a fermata. The bottom three staves (B1, B2, B3) use bass clefs. Above the R2 staff, there are two chord symbols: 'D' in a box at the beginning and 'B' further to the right, with a dashed line extending from it across the top of the score. The music consists of chords and individual notes with various articulations like slurs and fermatas.

Himno sacro para anunciar la Santa Misión (Misión)

1 cuarteta + 2 sextetos x 6 solistas
3 bajos x solista

03.Febrero.2014
Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Real: D Jónico / Transpuesto: C Jónico

System 1: **A**
G: *Dios to ca en es ta mi - sión*
B1, B2, B3: (Bass accompaniment)

System 2: **2** **B**
A: *las puer tas de tu con cie cia*
B1, B2, B3: (Bass accompaniment)

System 3: **3** **A** **B**
R1: *pe - ni - ten cia pe ni - ten - cia*
B1, B2, B3: (Bass accompaniment)

4 B B

R2
si quie res tu sal va ción

B1

B2

B3

5 A B

G
Hoy el di vi no pas tor

B1

B2

B3

6 B (Sube medio tono) B

A
que sa cri fi có su vi da

B1

B2

B3

7 A B

R1 *lla - ma/a la/o ve - ja per - di - da*

B1

B2

B3

8 B (Sube medio tono) B

R2 *y con vi da/al pe - ca dor*

B1

B2

B3

9 A B

G *Por a mor y com pa - sión*

B1

B2

B3

10 [B] (Sube medio tono) B

A

te re pi te con cle me cia

B1

B2

B3

F1

pe ni ten cia pe ni ten cia

B1

B2

B3

11 [A]

F1

pe ni ten cia pe ni ten cia

B1

B2

B3

12 [B] (Regresa a tonalidad original) B

F2

si que res tu sal va ción

B1

B2

B3

F2

si que res tu sal va ción

B1

B2

B3

13 A (Sube medio tono) B

G
Je - sús con a mor muy tier - no

B1

B2

B3

14 B B

A
hoy so li ci ta sal var te

B1

B2

B3

15 A B

R1
y/el de - mo nio con de - nar - te

B1

B2

B3

16 B B

R2
a/u - na/e ter ni dad de/in fier no

B1

B2

B3

17 A B

G
no pier - das es - ta/o ca - ción

B1

B2

B3

18 B (Sube medio tono) B

A
ló - gar la con di - li gen cia

B1

B2

B3

19 A B

F1
pe - ni - ten - cia pe - ni - ten - cia

B1

B2

B3

20 B B

F2
si quie - res - tu - sal - va - ción

B1

B2

B3

21 A B

G
Dios to - ca - en es - ta mi - sión

B1

B2

B3

22 B

A

las puer_ tas_ de_ tu con_ cie_ cia_

B1

B2

B3

23 A

R1

pe - ni - ten_ cia pe_ ni - ten - cia

B1

B2

B3

24 B

R2

si_ quie_ res_ tu_ sal - va_ ción_

B1

B2

B3

Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María (Cantemos)

2 versos x 2 intérpretes distintos
5 bajos distintos x verso

05.Febrero.2014
Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Real: F# Mixolidio / Transpuesto: G Mixolidio

A **B**

G
Can - te mos con me me - lo - dí a

B1

B2

B3

B4

B5

B (Sube medio tono) **B**

A
san - tas a cor - des can - cio nes

B1

B2

B3

B4

B5

Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María (Cantemos)

Mismo verso x 3 intérpretes distintos
5 bajos distintos x verso

05.Febrero.2014
Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Transpuesto: G Mixolidio

A Real: Eb Mixolidio

B

G
Can - te mos con - me me - lo - di a

B1

B2

B3

B4

B5

2

A Real: E Mixolidio

B

G
Can - te mos con - me me - lo - di a

B1

B2

B3

B4

B5

3 A Real: E Mixolidio B

G
Can - te mos con - me me - lo - di a

B1

B2

B3

B4

B5

Alabado

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: E Frigio

(Iglesia)
G:R1
A:R2

A la ba do y/en sal za do

(Difunto)
G:R1
A:R2

A la ba

G:R1

B Oh dul - cí - si - mo Je - sús

A:R2

C yo te doy mi co - ra - zón

A

1. Alabado y ensalzado sea el divino sacramento en quien Dios oculto asiste de las almas el sustento.

2. Y la limpia concepción de la reina de los cielos que quedando Virgen pura es madre del verbo eterno.

3. Y el bendito San José electo por Dios inmenso para padre estimativo de su hijo el divino verbo.

4. Adorote Santa Cruz puesta en el monte calvario en ti murió mi Jesús para darnos eterna luz y librarnos del contrario.

B C f

5. Oh dulcísimo Jesús yo te doy mi corazón para que estampes en él tu santísima pasión.

6. Madre llena de dolores haced que cuando expiremos nuestras manos entreguemos en las manos del señor.

7. Quien a Dios quiera seguir y en su gloria quiera entrar una cosa de aceptar y de corazón decir.

8. Morir antes que pecar antes que pecar morir.

9. En Dios por todos los siglos y de los siglos amén.

10. Amén Jesús y María que Jesús, María y José.

Ruega por nosotros

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción Leopoldo Flores Valenzuela
Modelo
Transpuesto: A Eólico

G:F1
Ruega por nosotros

A:F2
do - lo - ro - sa ma - dre

R1:F1
rué - ga - le/a tu hi - jo

R2:F2
no nos - des - am - pa - res

A B C D

1. Ruega por nosotros
dolorosa madre
ruégale a tu hijo
no nos desampare.

2. Salve mar de penas
salve triste madre
salve reina hermosa
salve tus dolores.

3. De tus ojos penden
las felicidades
míranos señora
no nos desampares.

4. Oh siete dolores
oh cuchillo grave
oh culpa traidora
oh fatalidad.

5. Tu terrible espada
será triste madre
que la madre mora
del dragón líbranos.

6. Oh Raquel llorosa
triste y lamentable
que Jesús tu hijo
gimiendo en el valle.

7. Después del destierro
muéstranos afable
que Jesús te llama
fruto deleitable.

8. Todos tus esclavos
a tus pies leales
piden de sus culpas
perdón nos alcance.

Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y María (Cantemos)

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Modelo
Transpuesto: G Mixolidio

G:R1:F1

A **B**

Can - te mos con me me - lo - dí a
ben - di tos los co - ra - zo nes

A:R2:F2

B **B**

san - tas a cor - des can - cio nes
de Je - sús y de Ma - rí a

G

C **B**

re - ci - bid los sua sua - ves can tos

A

D **B**

que vues - tro/a - fec - to en - ví a

A **B**

1. Cantemos con melodía santas acordes canciones benditos los corazones de Jesús y de María.

A **B** x2 **C** **D** *f*

2. Corazones sacrosantos de Jesús y de su madre que sois delicias del padre y alegría de los santos recibid los suaves cantos que vuestro afecto envía.

3. Desde el instante señor en que fuiste concebido desde entonces has tenido muy presente al pecador no el interés sino el amor en tu corazón ardía.

4. Siempre fue tu corazón oh buen Jesús fatigado en tormentos angustiados en la sagrada pasión en tan tierna compasión bien presente nos tenías.

5. Diste tu vida inocente por guardar la nuestra ingrata pero tu amor te arrebata al grado más eminente ese corazón ardiente cuando no padecería.

6. Puede haber mayor consuelo que Jesús con aflicción estampados en el cielo y que el nuestro con anhelo no le damos a porfía.

7. Es tu corazón sagrado María por excelencia la fuente de la clemencia y de Dios todo sagrado sea eternamente alabado por la angelical alegría.

8. Padeció tu corazón el más cruel sacrificio por el común beneficio de la humana redención con cuya demostración vino nuestra mejoría.

9. Quien nos ama estrechamente con el más tierno desvelo desde la cumbre del cielo es tu corazón ardiente desde ese trono eminente tu bendición nos envías.

10. Ese corazón de amor es la paz y la concordia centro de misericordia y amparo del pecador ruega por nos al señor que nos dé santa alegría.

11. Para aliviar nuestros males tu corazón alabemos y humildemente cantemos tus virtudes celestiales y pues con Dios tanto vale y ampara al que en ti confía.

12. Francisco lleno de unción y de caridad ardiente te presenta humildemente nuestro tierno corazón madre de consolación a tu hijo se le envía.

13. Prodigiosos corazones centro del divino amor donde el soberano autor gravó tantas perfecciones os damos adoraciones por tan alta jerarquía.

14. Corazones peregrinos donde Dios quiso poner con su infinito poder los afectos más divinos con dulces y suaves trinos cantemos con armonía.

15. Es vuestra benignidad el puerto del navegante y del pecador errante antídoto a su maldad tened del vuestro piedad y alimbradme en este día.

Alabanza al Señor de la Sacristía

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela

Modelo

Transpuesto: E Frigio

G:R1

A - la - be - mos a Jes - sús
jun - ta - men - te le/a - do - re - mos

A:R2

que mu - rió cru - ci - fi - ca do
su cuer - po sa - cra - men - ta do

G:R1

A - la - be - mos a Jes - sús
jun - ta - men - te le/a - do - re - mos

A:R2

que mu - rió cru - ci - fi - ca do
su cuer - po sa - cra - men - ta do

A B

1. Adoremos a Jesús
que murió crucificado
juntamente le adoremos
su cuerpo sacramentado.

2. Orando al eterno padre
en el huerto le adoremos
donde entre mortales ansias
sudando sangre le vemos.

3. Por un discípulo infiel
adorémosle entregando
a sus crueles enemigos
con los que había pactado.

4. Ante un inicuo concilio
acusado le adoremos
pues interrogado en él
por su doctrina le vemos.

5. Llorémosle atormentado
con una cruel bofetada
que sobre su rostro hermoso
descargó una mano airada.

6. Alabemos la paciencia
conque sufrió y le acusaron
a Pilatos ante quien
pedían le crucificaran.

7. Considerémosle atado
con sogas y con cordeles
al pilar donde le dieron
cinco mil azotes cureles.

8. Con espinas de dolor
mirémosle coronado
abofeteado y escupido
escarnecido y burlado.

9. Mirémosle sentenciado
aquel príncipe de luz
al último cruel suplicio
de morir en una cruz.

10. Adorémosle cargando
con aquel madero santo
que tres veces lo postró
en tierra con gran quebranto.

11. En aquel monte calvario
con lágrimas de dolor
pues en el santo madero
crucificado le vemos.

12. Lleno de angustias mortales
en medio de dos ladrones
oyendo los vituperios
de aquellos crueles sayones.

13. Como aquí le veneramos
señor de la Sacristía
así se hallaban en la cruz
y al pie de la cruz María

14. Cuando de ella lo bajaron
María recibió en sus brazos
aquel cuerpo sacrosanto
llagado y hecho pedazos.

15. Su bendito corazón
de dolor fue traspasado
cuando de cerca se vio
aquel clavel tan ajado.

16. En un sepulcro de mármol
a Jesús se sepultó
de donde al tercer día
trinfante resucitó.

17. Señor de la Sacristía
venerado en este suelo
ángeles y hombres te alaben
en la tierra y en el cielo.

Himno sacro para anunciar la Santa Misión (Misión)

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela

Modelo

Transpuesto: C Jónico

G:R1:F1

A B

Dios to-ca en es-ta mi-sión
cia, pe-ni-ten-cia

A B

pe-ni-ten-cia

A B

A B

A:R2:F2

las pue-tas de tu con-cien-cia
si quie-res tu sal-va-ción

A B

1. Dios toca en esta misión
las puertas de tu conciencia
penitencia, penitencia
si quieres tu salvación.

A B x2 A B *f*

2. Hoy el divino pastor
que sacrificó su vida
llama a la oveja perdida
y convida al pecador
por amor y compasión
te repite con clemencia.

3. Jesús con amor muy tierno
hoy solicita salvarte
y el demonio condenarte
a una eternidad de infierno
no pierdas esta ocasión
lógjala con diligencia.

4. Hombre te dice su amor
mira que quiero tu vida
fue por ti toda vertida
mi sangre gran pecador
dame, dame el corazón
y evitarás la sentencia.

5. Acábanse los enojos
ven al gremio oveja errada
pues siempre fuiste buscada
con lágrimas de mis ojos
con mi muerte y mi pasión
te libré de la sentencia.

6. Con voces bien repetidas
te busco aunque me provoques
y llamo por tantas bocas
como hay en mi cuerpo herido
huye tu condenación
pues te llama mi clemencia.

7. Por mis ovejas erradas
para que logren la vida
tengo mi sangre vertida
y lágrimas derramadas
mi amor y mi pasión
las busco con diligencia.

8. A todos llamo igualmente
con ternura y con amor
si eres grande pecador
sois médico omnipotente
admite la curación
de a que esta divina ciencia.

9. Serán tus contextos ciertos
acaba ya de rendirte
por que para recibirte
tengo los brazos abiertos
vivirás en dulce unión
a vista de mi clemencia.

10. Por ti mi dragma perdida
encendí con gran piedad
la luz de mi humanidad
y sacrifiqué mi vida
mi cruz, mi muerte y pasión
te libren de la sentencia.

11. Yo te llamo cuidadoso
muy tierno y enamorado
si eres el pródigo errado
yo soy el padre amoroso
yo te prometo el perdón
y estola de la inocencia.

12. Si te turban tus maldades
por ser hombre desdichado
yo borraré tu pecado
que soy Dios de las piedades
logra, logra la ocasión
que te ofrece mi clemencia.

13. Estos arroyos muy cruentos
de sangre pena y dolor
quieren convertir mi amor
de tu vien instrumento
voces te da mi misión
y te promete indulgencias.

Alabanza a la Virgen de la Soledad (Ayudemos)

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Modelo
Transpuesto: E Frigio

G:F1
A - yu de mos al mas

A:F2
de tan - to pe - nar

R1:F1
a la Vir gen - pu ra

R2:F2
de la So le - dad

A B C D

1. Ayudemos almas en tanto penar a la Virgen pura de la Soledad.

2. Al pie de la cruz la vemos que está la madre sin hijo por que ha muerto ya.

3. Se aumenta su pena de ver a Jesús que no hay quien lo baje de la Santa Cruz.

4. Tanta es su pena que no hay un sepulcro para sepultar a su hijo difunto.

5. Crece su dolor pues no hay un sudario para recibir su cuerpo sagrado.

6. Tres necesidades tiene esta señora pero Dios envía quién se las socorra.

7. José y Nicodemos de Arimatea bajan a Jesús y a María lo entregan.

8. En sus dulces brazos tierna lo estrechaba con amargo llanto sus llagas besaba.

9. Hay hijo de mi alma prenda de mi vida cómo está tu cuerpo hecho una herida.

10. Por culpas ajenas estás de esta suerte por librar al hombre de la eterna muerte.

11. Sepulcro a Jesús dieron a la madre de pena y dolor el pecho se le abre.

12. Con San Juan se va por ser el amado a quien Jesucristo le había encomendado

13. Triste y afligida entra en la ciudad llena de dolor llena de pesar.

14. Allí vio la calle donde lo aprendieron y donde de muerte sentencia le dieron.

15. Entra en la ciudad se desata en llanto no hay quién la consuele en tanto quebranto.

16. ¿Dónde está mi amado? decía adolorida ¿dónde está mi bien? ¿dónde está mi vida?

17. Hombre, fuiste causa de esta soledad llora tu pecado llora tu maldad.

18. Herido tu pecho con siete puñales tus ojos señora en llantos deshaces.

19. Salve dolorosa y afligida madre salve y tus dolores a todos nos salve.

20. Mas antes de partir échanos tu bendición para poder vivir con un solo corazón.

21. Adiós madre mía adiós mi consuelo adiós mi esperanza adiós mi remedio.

Alabanza al Señor del Sacromonte

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: D Dórico

G:R1:F1

A - la - ba - das sean las ho - ras
 por li - brar - nos del pe - ca - do

2

A:R2:F2

las que Cris - to pa - de - ció
 ben - di - ta sea su pa - sión

A B

1. Alabadas sean las horas
 las que Cristo padeció
 por librarnos del pecado
 bendita sea su pasión.

2. Jueves Santo a media noche
 madrugó la Virgen santa
 en busca de Jesucristo
 por que ya el dolor no aguanta.

3. El viernes por la mañana
 sacaron a mi Jesús
 a padecer por las calles
 con una pesada cruz.

4. Y caminando al calvario
 con gran dolor preguntaba
 quién había visto pasar
 al hijo de sus entrañas.

5. Por aquí pasó señora
 antes que el gallo cantara
 cinco mil azotes lleva
 en su sagrada espalda.

6. Y una sogá en la garganta
 la que dos judíos tiraban
 y a cada tirón que daban
 mi Jesús se arrodillaba.

7. Para su mayor ofensa
 lo llevan para el calvario
 con una ronca trompeta
 mas un clarín destemplado.

8. Una corona de espinas
 que sus sienas traspasaba
 lloraban las tres Marías
 de ver el paso que daba.

9. Una era la Magdalena
 y Santa Marta su hermana
 la otra la Virgen pura
 la que más dolor llevaba.

10. Una los pies le enjuagaba
 otra el rostro le limpiaba
 otra recogía la sangre
 la que Cristo derramaba.

11. Bendita la que del pecho
 por último resto sale
 a fundar los sacramentos
 para que todos se salven.

12. Alabemos y ensalcemos
 al santo árbol de la cruz
 donde fue crucificado
 nuestro cordro Jesús.

13. Si mi culpa fue la causa
 de que mi Dios y señor
 pasara tantos martirios
 hasta que en la cruz murió.

14. Por los méritos sagrados
 de tu sagrada pasión
 que me cubren y me tapen
 las cortinas de tu amor.

15. Venid pecadores
 venid con amor
 adorar al cuerpo
 de mi redentor.

16. Adiós sacrosanto
 adiós gran señor
 perdón te pedimos todos
 de culpas y error.

Trisagio

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: C Mayor

The musical score consists of two systems. Each system has a guitar part (G:R1) and an acoustic guitar part (A:R2). The lyrics are written below the notes. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system has a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. Both systems feature two sections, A and B, indicated by boxed letters above the staves.

System 1:
 G:R1: *To - do/el or - be can_____te con fi - na leal - tad*
 A:R2: *el tri - sa - gio san_____to de la tri - ni - dad*

System 2:
 G:R1: *To - do/el or - be can_____te con fi - na leal - tad*
 A:R2: *el tri - sa - gio san_____to de la tri - ni - dad*

A B

1. Todo el orbe cante
 con fina lealtad
 el trisagio santo
 de la trinidad.

2. Santo, santo, santo
 es Dios de verdad
 en persona trino
 y uno en la deidad.

3. Las tres jerarquías
 del cielo alabad
 cada una en tres coros
 a una majestad.

4. Resuene las calles
 de nuestra ciudad
 la eterna alabanza
 de la santidad.

5. Vuestros instrumentos
 festivos templad
 al Dios, trino y uno
 alegres cantad.

6. Sol, luna y estrellas
 a Dios ensalsad
 publique su gloria
 vuestra caridad.

7. Las tres una luz
 dan en realidad
 para que se alumbre
 nuestra ceguedad.

8. Confiese la tierra
 con gran voluntad
 de las tres personas
 la suma igualdad.

9. Todas las criaturas
 un coro formad
 cielo y tierra juntos
 en uno entonad.

10. Todos en María
 las voces juntad
 y al compás virginio
 el canto arreglad.

11. Canto tempanista
 que con suavidad
 elogia y ensalza
 de Dios la bondad.

12. Maestro de capilla
 vos nos enseñais
 a cantar las glorias
 de la trinidad.

13. !Ohj Trinidad Santa
 !ohj suma unidad
 !ohj gloria escondida
 !ohj inmensa bondad.

Jesús amoroso

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: E Frigio

G
 Je - sús a - mo ro so

A
 dul - ce pa - dre mí o

R1
 pé - sa me se - ñor

R2
 de/ha - ber - te/o - fen - di do

A B C D

1. Jesús amoroso
 dulce padre mío
 pésame señor
 de haberte ofendido.

2. En el huerto orando
 por mi amor vendido
 pésame señor
 de haberte ofendido.

3. De atrevidas manos
 tu rostro bello herido
 pésame señor &c.

4. Retrato de dolores
 en la columna ha sido
 pésame señor &c.

5. Clavel disciplinado
 hollado y abatido
 pésame señor &c.

6. Bella flor de cielo
 corona de lirios
 pésame señor &c.

7. Con la cruz acuestas
 tus hombros oprimidos
 pésame señor &c.

8. En horrible cárcel
 fuiste conducido
 pésame señor &c.

9. Por mis graves culpas
 tres veces caído
 pésame señor &c.

10. Cual divina ciencia
 en la cruz movido
 pésame señor &c.

11. Tu corazón y pecho
 con la lanza herido
 pésame señor &c.

12. En la cruz ya muerto
 fuiste descendido
 pésame señor &c.

13. De tu triste madre
 fuiste recibido
 pésame señor &c.

14. Por esos dolores
 que María ha tenido
 pésame señor &c.

15. Por tu sangre preciosa
 que por mí has vertido
 pésame señor &c.

16. Piedad Dios amante
 mi Jesús querido
 pésame señor &c.

17. Por esos misterios
 misericordia os pido
 pésame señor &c.

18. A tus plantas lleigo
 todo arrepentido
 pésame señor &c.

Jesús dulce y clemente

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: E Frigio

G:R3

Dul - ce pe - qué Je - sús con - tra mí o ti

R1:F1

¡oh; si yo te amara pérame en el alma. yo te/amara me/en el alma

A B

1. Dulce Jesús mío
 ¡oh! si yo te amara
 pequé contra ti
 pésame en el alma.

2. ¡Cómo! os ofendí
 siendo voz tan santo
 haz señor que lloro
 con amargo llanto.

3. ¡Oh! hermosura mía
 que tarde te amé
 que tarde mi Dios
 la culpa dejé.

4. ¡Ojalá mi Dios!
 ojalá y te amara
 como otro agustino
 asombro de gracia.

5. A una Magdalena
 voz iluminasteis
 y de una mundana
 en santa mudasteis.

6. Múdame señor
 pues sois vida mía
 el centro de mi alma
 todas mis delicias.

7. También Margarita
 de Cortona fue
 a quien vos hicisteis
 heroína de fe.

8. ¡Por que yo Dios mío!
 no os he de querer
 con igual ternura
 siendo el sumo bien.

9. Sois vos el Dios mismo
 libreal y amante
 haced pues que os ame
 con amor constante.

10. Quien ahora gimiera
 quien ahora llorara
 como un penitente
 que os desgraviara.

11. Lágrimas y sollozos
 suspiros seréis
 de hoy en adelante
 mi único placer.

12. Fuera mundo cruel
 fuera vanidades
 todas mara mí
 desde hoy acabasteis.

13. Pequé buen Jesús
 pequé ¡oh! gran Dios
 pequé gloria mía
 pequé contra vos.

14. Pésame en el alma
 ¡oh!, suma bondad
 de haberte ofendido
 vuestra majestad.

15. Morirme quisiera
 de un vivo dolor
 ¡oh! si ya acabara
 heroína de amor.

16. Vos sois infinito
 sois omnipotente
 podéis abrazarme
 con amor ardiente.

17. Muera yo Jesús
 muera yo de amor
 acabe mi vida
 unido con vos.

Perdón oh Dios mío

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: A Menor

G:R1

Per - dón ¡oh! Dios mí - o per - dón e/in - dul - gen - cia

A:R2

per - dón y cle - men - cia per - dón y pie - dad

A B

1. Perdón ¡oh! Dios mío
 perdón e indulgencia
 perdón y clemencia
 perdón y piedad.

2. Pequé ya mi alma
 su culpa confiesa
 mil veces me pesa
 de tanta maldad.

3. Mil veces me pesa
 de haberte obstinado
 tu pecho rasgado
 ¡oh! suma bondad.

4. Yo fui quien del duro
 madero inclemente
 te puso pendiente
 con vil impiedad.

5. Mi rostro cubierto
 de llanto lo indica
 mi lengua publica
 tan triste verdad.

6. Por mí en el tormento
 tu sangre vertiste
 y pruebas me diste
 de amor y humildad.

7. Y yo en recompensa
 pecado a pecado
 la copa he llenado
 de iniquidad.

8. Más ya arrepentido
 mi culpa detesto
 y amarte protesto
 ya nunca pecar.

9. No intento ya nunca
 traición desmedida
 ¡oh! cielos mi vida
 primero quitad.

10. Mi humilde plegaria
 traspasa las nubes
 ardiendo querubes
 mis votos llevad.

11. Jesús en mi pecho
 domine imperioso
 domine dichoso
 feliz caridad.

12. Tu amor Jesús mío
 sea ya mi anhelo
 amante del cielo
 su amor ensalza.

13. Dios mío consume
 mi vida este fuego
 y admíteme luego
 en la eterna ciudad.

Salve

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: D Dórico

G
 Sal - ve Vir - gen pu - ra sal - ve Vir - gen ma - dre -

A
 sal - ve Vir - gen be - lla rei - na Vir - gen sal - ve

R1
 Sal - ve Vir - gen be - lla rei - na Vir - gen sal - ve

G
 De mi - se - ri - cor - dia - fuen - te/in a - go - ta ble -

A **B** **C**

1. Salve Virgen pura
 salve Virgen madre
 salve Virgen bella
 reina Virgen salve

7. Tu dulce Jesús
 que es fruto admirable
 de tu puro vientre
 muéstranos afable.

13. ¡Oh! clavel florido
 ¡oh! rosa fragante
 ¡oh! perla preciosa
 del cielo admirable.

D **B** **C**

2. De misericordia
 fuente inagotable
 dulcura en quien vive
 nuestro amparo salve.

8. ¡Oh clemente! ¡oh pía!
 tu favor alcance
 al pecador triste
 que a tus puertas llame.

14. ¡Oh! clemente, ¡oh! reina
 ¡oh! piadosa madre
 ¡oh! dulce María
 salve, salve, salve

3. Vuestro amparo buscan
 benigno y suave
 hoy los desterrados
 en a que este valle.

9. Haz que tu rosario
 al que lo rezare
 ahora y en la hora
 de la muerte ampare.

15. Todos tus devotos
 Virgen al rezarte
 que viva, que viva
 tu santo rosario.

4. Pecadores somos
 de quien eres madre
 ea pues señora
 no nos desampares.

10. Tus quince misterios
 son quince rosales
 que sirven de alivio
 para los mortales.

16. Que viva Jesús
 que viva María
 que viva José
 por la eternidad.

5. Si por nuestras culpas
 penas a millares
 merecemos todos
 tu favor nos salve.

11. Todos te ofrecemos
 aunque el dragón rable
 con afecto pío
 Virgen al rezarte.

17. Adiós madre mía
 adiós mi consuelo
 adiós mi esperanza
 adiós mi remedio.

6. Tus hermosos ojos
 llenos de piedades
 a nosotros vuelve
 soberana madre.

12. Ahora suplicamos
 soberana madre
 que en las aflicciones
 siempre nos ampare.

Pues concebida

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: C Jónico

G:R1
 A B
 Pues con - ce - bi da fuis - te sin man cha

A:R2
 B B
 a ve Ma - rí a lle - na e - res de gra cia

A B

1. Pues concebida
 fuiste sin mancha
 ave María
 llena eres de gracia.

2. ¡Oh! Virgen madre
 nuestra abogada
 refugio dulce
 firme esperanza.

3. A ti suspiran
 todas las almas
 arrepentidas
 oye sus ansias.

4. Sois nube hermosa
 llena y cargada
 de aguas que salen
 del mar de gracia.

5. Ora pro nobis
 pues tu eficacia
 al invencible
 vence y aplaca.

6. Aurora hermosa
 luna sin mancha
 sol refulgente
 estrella magna.

7. Salgan tus luces
 y de las almas
 destierren sombras
 de culpas tantas.

8. Cuadro exaltado
 fecunda palma
 en cuyo fruto
 sanan las almas.

9. Huerto cerrado
 donde las auras
 del astro inspiran
 suaves fragancias.

10. Lucero hermoso
 cuando me aparte
 de aquí este mundo
 tú me acompañaes.

11. Bendito seas
 paloma blanca
 bendito el fruto
 de tus entrañas.

12. Cuando este valle
 perdido estaba
 vino el remedio
 de tus entrañas.

13. Haz que rendido
 quede postrado
 la culpa y siempre
 triunfe la gracia.

14. Fuente perenne
 y pozo de aguas
 santas que salen
 del mar de gracia.

15. Ciudad hermosa
 fortificada
 para refugio
 de quien te llama.

16. Rosa fragante
 mas no espinada
 de Dios eres
 la reservada.

17. Judit valiente
 Débora ufana
 Raquel hermosa
 que a todas gana.

18. En todo tiempo
 tú nos amparaes
 mas en la muerte
 con más constancia.

19. Haz que tu hijo
 nos dé su gracia
 y en ella siempre
 perseverancia.

20. Para alabarte
 siempre en la gloria
 donde esperamos
 cantar victoria.

21. Pues fuente hermosa
 sois de aguas santas
 ave María
 llena eres de gracia.

Salve dolorosa

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Modelo
Transpuesto: E Frigio

G:R1:F1

Dios te salve dolorosa
líbranos señora nuestra madre de las penas del infierno.

A B

A:R2:F2

ma-dre de-nuestro con-suelo
no per-mi-tas, tú se-ñora que mi alma muera en pe-cado.

B B

A B

1. Dios te salve dolorosa
madre de nuestro consuelo
líbranos señora nuestra
de las penas del infierno.

2. Por ese puñal sangriento
que tienes atravesado
no permitas, tú señora
que mi alma muera en pecado.

3. No tienen los pecadores
otra abogada con Dios
por eso digamos todos
señora ruega por nos.

4. Señora de los dolores
madre misericordiosa
ruégale a tu hijo sagrado
que nos conceda su gloria.

5. En ti confiamos pues eres
madre y madre poderosa
entre todas las mujeres
madre misericordiosa.

6. Concédenos Virgen pura
hija, madre y fiel esposa
digamos en su agonía
Dios te salve dolorosa.

7. Que nos llesves a gozar
cantándote mis dolores
en la patria celestial
madre de los pecadores.

8. Los ángeles en el cielo
te alaben con alegría
y nosotros en la tierra
alabemos a María.

9. Las voces de este alabado
son flores que Dios envía
tres veces tiembla el infierno
con el nombre de María

10. Alabado el dulce nombre
de Jesús, María y José
que es Dios por todos los siglos
y de los siglos amén.

Viva, viva

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: C Mayor

G:R1
 Vi - va, vi - va, vi - va la rei - na del cie - lo

A:R2
 vi - va, vi - va, vi - va por si - glos e - ter - nos

G:R1

A:R2

A B

1. Viva, viva, viva
 la reina del cielo
 viva, viva, viva
 por siglos eternos

2. Ángeles y santos
 serafines bellos
 resuenen sonoros
 vuestros instrumentos.

3. Pueblen estos aires
 dulcísimos ecos
 llénense de gozo
 todo el hemisferio.

4. A la que sus grandes
 virtudes hicieron
 glorioso su nombre
 por el universo.

5. No ceséis cantable
 mientras nuestro afecto
 a sus puertas clama
 llorando y gimiendo.

6. Reina soberana
 fiel amparo nuestro
 de estos tus hijos tuyos
 oye los lamentos.

7. Vuelve a nos señora
 esos dos luceros
 mira cual nos tiene
 el pecado fiero.

8. Ay madre piadosa
 qué currel cautiverio
 qué duras cadenas
 qué pesados hierros.

9. Si tú no nos guardas
 sin duda seremos
 del todo infernal
 destrozado sangriento.

10. Hasta ahora no ha habido
 en el mundo entero
 quién tu favor busque
 quién lo halle luego.

11. En ti encuentran todos
 cumplido consuelo
 socorro los pobres
 salud a los enfermos.

12. Tú eres el refugio
 y el asilo cierto
 de los que habitamos
 en este destierro.

13. Tú aplacas las iras
 del divino asuero
 tú eres el amparo
 del cristiano pueblo.

14. Tú que la pasaste
 con valiente esfuerzo
 la dura servís
 del dragón soberbio.

15. A ti pues señora
 tus pobres hijuelos
 confiados y humildes
 los ojos volvemos.

16. Nuestra que eres madre
 oye nuestros ruegos
 mira nuestros males
 y danos remedio.

17. Y haciendo que de gracia
 la vida acabemos
 llévanos a donde
 siempre te alabemos.

Santo Dios hasta la muerte (Santo fuerte)

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Modelo
Transpuesto: G Mixolidio

G:A

San - to Dios Dios
San - to fuer te

G

San to in - mor - tal

A

San - to in - mor tal

G

Lí bra - nos, lí bra - nos

A

Se - ñor Dios de to - do mal

G

Sa to Dios has - ta la muer te

A

siem pre vi - va pa - ra/a - mar te

A B C

1. Santo Dios
santo fuerte
santo inmortal.

D E

2. Líbranos, líbranos
señor Dios de todo mal.

F G

3. Santo Dios hasta la muerte
siempre viva para amarte

4. Sin dejar de alabarte
siempre cante santo fuerte.

5. Esperando aquella suerte
de tu patria celestial.

6. Cantemos santo inmortal
mi Jesús padre y consuelo.

7. Para alabarte en el cielo
líbranos de todo mal.

8. Para alabarte en tu reino
líbranos de todo mal.

9. Para alabarte en tu gloria
líbranos de todo mal.

10. Para alabarte en tu trono
líbranos de todo mal.

11. Para alabarte en tu templo
líbranos de todo mal.

12. Madre llena de dolores
haced que cuando expiremos.

13. Nuestras almas entreguemos
en las manos del señor.

14. Ave María la purísima
sin pecado concebido.

15. Viva, Jesús y María
y el patriarca San José.

16. Que es Dios por todos los siglos
y de los siglos amén.

17. Amén Jesús y María
que Jesús, María y José.

Alabanza a la Santa Cruz

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: G Mixolidio

G:R1

A - la - be - mos y/en - sal - ce - mos
 pues en e - lla ex - pi ro_____

A:R2

a la san - tí - si - ma Cruz_____
 el dul - cí - si mo Je sús_____

G:R1

A - la - be - mos y/en - sal - ce - mos
 pues en e - lla ex - pi - ró_____

A:R2

a la san - tí si ma cruz_____
 el dul - cí - si - mo_____ Je - sús_____

A B

1. Alabemos y ensalcemos
 a la santísima cruz
 pues en ella expiró
 el dulcísimo Jesús

2. Alma vida y corazón
 te ofrecemos cruz preciosa
 en ti fue la redención
 ¡oh! bandera prodigiosa.

3. De ángeles y serafines
 en el cielo estás rodeada
 y de los hombres en el suelo
 llegas a ser despreciada.

4. Adoremos pecadores
 a la santísima cruz
 y entre música y flores
 al corazón de Jesús.

5. ¡Oh! santa cruz prodigiosa
 es tan grande tu poder
 que huye y tiembla de terror
 el maldito Lucifer.

6. Santa cruz resplandeciente
 en que Cristo fue clavado
 yo te ruego humildemente
 que me libres del pecado.

7. Cruz divina y misteriosa
 eres trono del eterno
 líbrame de tu generosa
 de las penas del infierno.

8. Eres linda y sacrosanta
 brillantísimo lucero
 la alegría del redentor
 y la escala para el cielo.

9. El que al cielo quiera entrar
 ser amante de la cruz
 por que es el ara del cielo
 y el tesoro de Jesús.

10. Alabemos sin cesar
 a la madre de Jesús
 pues sabemos que asistió
 constante al pie de la cruz.

11. Dos varones te bajaron
 ¡oh! dulcísimo cordero
 y de reliquias quedaron
 la sábana y el madero.

12. Adiós santísima cruz
 adiós madre dolorosa
 ruégale a tu hijo Jesús
 nos dé una muerte dichosa.

13. Adiós pasión de Jesús
 sacrosanta redención
 adiós santísima cruz
 dame ya tu bendición.

14. Que es Dios por todos los siglos
 y de los siglos amén.

Alabanza a las benditas ánimas

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: D Dórico

Sal - gan, sal - gan, sal gan á - ni - mas de pe nas
 que/el ro - sa - rio san to rom - pa sus ca - de nas

A B

1. Salgan, salgan, salgan
 ánimas de penas
 que el rosario santo
 rompa sus cadenas.

2. Miren consideren
 que también vendrán
 y estas duras penas
 las padecerán.

3. No olvides allá
 al que con anhelo
 alivian sus penas
 amantes y tiernas.

4. Con un padre nuestro
 y un ave María
 tenemos descanso
 en tanta agonía.

5. Hijo muy amado
 pariente y compadre
 padrecito y madre
 nos han olvidado.

6. Oigan nuestra voz
 que estamos pidiendo
 por amor a Dios
 nos estén oyendo.

7. Con triste lamento
 nos están pidiendo
 alivio en las penas
 que están padeciendo.

8. Nos piden hermanos
 en llamas hundidas
 que la socorramos
 por verse afligidas.

9. Pedid pues a Dios
 que las lleve al cielo
 y que a todas juntas
 canten al eterno.

10. Oigan nuestro llanto
 y en nuestra agonía
 el rosario santo
 récnle a María.

11. Al profundo seno
 hoy con gran contento
 suben las cofrades
 de María a su reino,

12. Gocen de la vida
 del Dios verdadero
 sus misericordias
 aquí cantaremos.

13. Tenemos descanso
 el día de finados
 y así todo el año
 somos olvidados.

14. Estamos pagando
 culpas cometidas
 aquí prgamos
 presas y cautivas.

15. Hermano querido
 sobrino y ahijado
 por qué tanto tiempo
 nos han olvidado.

16. Príncipes bizarros
 del palacio imperio
 libres van almas
 de su cautiverio.

17. ¡Oh! coros celesitales
 serafines bellos
 cantad pues que saben
 moradores nuevos.

18. Lúgubre mansión
 la que habitamos
 penamos, moriremos
 recordarlo hermanos.

19. Recordarlo siempre
 con vivos colores
 pensad que son justas
 las penas atroces.

20. A Dios ofendieron
 y por eso lloran
 mas ya por Jesús
 están perdonadas.

21. El fuego ardoroso
 las deja ya limpias
 y se ha terminado
 su largo martirio.

22. Quienes son los que salen
 del segundo seno
 las almas benditas
 para ir a los cielos.

23. El juicio final
 será formidable
 y entonces estable
 te ha de remediar.

24. Pediré a María
 te lleve a la gloria
 cantarás victoria
 en su compañía.

25. Las llamas nos queman
 por nuestros pecados
 dad pues el descanso
 hermanos amados.

26. Pidan pues a Cristo
 con semblante tierno
 con seda se acorte
 el ardiente fuego.

27. Estrella brillante
 hermoso lucero
 planeta lucido
 festejan a un tiempo.

28. Tú reina del cielo
 jardín de azucenas
 dales el consuelo
 sácales de penas.

29. Rogad a vuestro hijo
 que cante victoria
 para que lo alaben
 en su santa gloria.

30. María les dará
 descanso y alivio
 y las llevará
 para el cielo empíreo.

31. La sangre preciosa
 por vos derramada
 las saque y las lleve
 a la gloria amada.

32. Almas pues a Dios
 y a Dios pediremos
 que les dé descanso
 por siglos eternos.

Adiós reina del cielo

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: C Mayor

G:R1
 A - diós rei - na del cie - lo ma - dre del sal - va - dor

A:R2
 a - diós ¡oh! ma - dre mí a a - diós, a - diós, a - diós

G:R1
 a - diós, rei - na del cie - lo ma - dre del sal - va - dor a -

A:R2
 diós ¡oh! ma - dre mí a a - diós, a - diós, a - diós

A B

- | | |
|---|--|
| <p>1. Adiós reina del cielo
 madre del salvador
 adiós ¡oh! madre mía
 adiós, adiós adiós.</p> <p>2. Adiós hija del padre
 madre del hijo adiós
 del espíritu santo
 ¡oh! casta esposa adiós.</p> <p>3. Adiós ¡oh! madre Virgen
 más pura que la luz
 jamás, jamás me olvides
 delante de Jesús</p> <p>4. Para siempre en tu dulce
 regazo maternal
 viva extasiada el alma
 en eterno amor filial.</p> <p>5. Adiós del cielo encanto
 del universo amor
 abraza el alma mía
 con tu gloria y amor.</p> | <p>6. Adiós ¡oh! bella aurora
 delicias del señor
 sois alivio y consuelo
 del pobre pecador.</p> <p>7. De tu divino rostro
 la belleza al dejar
 permite que vuelva
 tus plantas a besar.</p> <p>8. Mas al dejarte madre
 no acierta el corazón
 te lo entrego señora
 dame tu bendición.</p> <p>9. Adiós de mi alma dueña
 mi esperanza y mi amor
 adiós hasta la gloria
 adiós, adiós, adiós.</p> |
|---|--|

Alabanza a la Virgen de Juquila

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
 Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
 Modelo
 Transpuesto: E Frigio

G:F1
 Vir - gen so - be - ra na

A:F2
 rei - na de los cie - los

R1:F1
 tu sa - gra - da/i - ma gen

R2:F2
 me/a - ni - ma/en tu tem - plo

A **B** **C** **D**

1. Virgen soberana
 reina de los cielos
 tu sagrada imagen
 me anima en tu templo.

2. Aquí colocaste
 general remedio
 para el afligido
 que acude a tu seno.

3. Aquí compungidos
 lloremos los hierros
 rompemos los grillos
 del pecado fierro.

4. Aquí te pedimos
 que con ojos tiernos
 mires al culpable
 que viene gimiendo.

5. Aquí enternecida
 fieles prometemos
 no ofender a tu hijo
 por ser Dios tan bueno.

6. Aquí confiados
 recibid queremos
 para nuestra muerte
 seguro consuelo.

7. Aquí el pobre clama
 dirige sus ruegos
 y tú apiadada
 le oyes al momento.

8. Aquí todos buscan
 con filial esmero
 de tan tierna madre
 el amparo cierto.

9. Aquí se recuerdan
 los grandes portentos
 con que esta tu imagen
 favorece al pueblo.

10. Aquí los prodigios
 de continuo vemos
 con que rinde y gana
 los más duros pechos.

11. Virgen de Juquila
 imán de mi afecto
 haz que de aquí salga
 de virtudes lleno.

12. Imagen de Juquila
 embeleso nuestro
 los que te avistan
 reciban el consuelo.

13. Todos en su muerte
 tengan el contento
 de que tú los salves
 para siempre verte.

Misterios gloriosos

Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela
Modelo
Transpuesto: E Frigio

G
Vir - gen Vir Vir gen
pues - en en/e llas

A
di vi no
con con tem -

sa - gra sa - gra rio
pla re mos

G
vues tras vues - tras glo
lo mis los mis - te -

A
glo/rias glo rias
te/rios te rios

can - ta - re mos
del ro - sa ro - sa rio

A B C B

1. Virgen divino sagrario
vuestras glorias cantaremos
pues en ellas contemplaremos
los misterios del rosario.

G *En vuesa - tra co - ro na - - - - - ción*
 A *es tan gran - de la/a - le - gía - - - - - a*
 G *que/el cie - lo/y tie - rra/en es - te dí - a*
 A *es - tá en ad - mi - ra - ción - - - - -*

D E F G

2. En vuestra coronación
 es tan grande la alegría
 que el cielo y tierra en este día
 están en admiración.

3. Virgen y de Dios relicario
 pues ya y con Dios tenemos
 haced que bien arrematemos
 las cuentas de este rosario.

4. Virgen soberano erario
 rosa y estrella del día
 conservad señora mía
 los cofrades de este rosario.

Resucitó

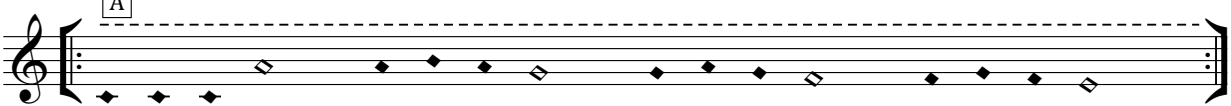
Apostolado de Santa Cruz Xoxocotlán
Transcripción: Leopoldo Flores Valenzuela

Modelo

Transpuesto: E Frigio

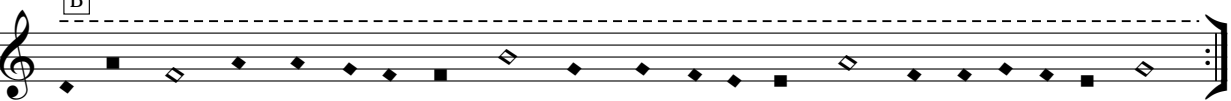
G

A



Re - su - ci - to, re - su - ci - tó, re - su - ci - tó, a - le - lu - ya
a - le - lu - ya, a - le - lu - ya, a - le - lu - ya re - su - ci - tó

B



la muer - te ¿dón - de / es - tá mi muer - te? ¿dón - de / es - tá la muer - te? ¿dón - de su vic - to - ria?

A

1. Resucitó, resucitó
resucitó, aleluya
aleluya, aleluya
aleluya, resucitó.

B

2. La muerte:
¿dónde está la muerte?
¿dónde está mi muerte?
¿dónde su victoria?

3. Alegría,
alegría hermanos
que si nos queremos
es que resucitó.

ANEXO

Cuaresma

ALABANZA/MOMENTO RITUAL	1o Viacrucis de Cuaresma	2o Viacrucis de Cuaresma	3o Viacrucis de Cuaresma	Enquadramiento	Juramento	4o Viernes /Día de la Samaritana. Procesión Sto. Entierro Cristo	5o Viernes de Cuaresma	6o Viernes de Dolores		
								Altars	Procesión	Altars (12am)
Alabado								X		
Ruega por nosotros	X	X	X				X	X	X	
Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y de María (Cantemos)				X						
Himno sacro para anunciar la Santa Misión (Misión)				X			X			
Alabanza a la Virgen de la Soledad (Ayudemos)										X
Jesús amoroso	Banda	X	X			Banda	X		Banda	
Jesús dulce y clemente	X	X	X							
Perdón oh Dios mío				X	X	Coro Paulo VI				
Salve dolorosa								X	X	X
Santo Dios hasta la muerte (Santo fuerte)										X

Cuadro 1
Tabla de alabanzas utilizadas durante los rituales de Cuaresma.

Semana Santa

ALABANZA/MOMENTO RITUAL	Domingo Ramos	Lunes Santo	Petición señor de la Humildad	Jueves Santo			Viernes Santo						Sábado Gloria	Domingo Resurrección		
	Frente a San Ramos	Procesión del señor del Rescate		Oficio de tinieblas	Adoración al Santísimo	Procesión de Divino preso y Cristos	Procesión de Divino preso y Cristos (12am)	Cena de los Apóstoles	Adoración al Santísimo	Viacrucis y Encuentro	Crucifixión	Adoración de la Santa Cruz	Retorno de la Virgen de la Soledad	Entrega del Señor de la Humildad	Después de apertura de gloria	Altar casa Mayor 4o
Alabado					X	X										
Ruega por nosotros		X														
Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y de María (Cantemos)					X	X										
Alabanza al Señor de la Sacristía											X					
Himno sacro para anunciar la Santa Misión (Misión)	X							X								
Alabanza a la Virgen de la Soledad (Ayudemos)									X				X			
Alabanza al Señor del Sacro Monte							X (Procesión detrás Capilla)		X		X (Procesión detrás Capilla)					
Trisagio															X	X
Jesús amoroso		Banda	X	X				X						X		
Jesús dulce y clemente		X	X	X			X	X	X		X (Jesús Nazareno)			X		
Perdón oh Dios mío			X	X								X		X		
Salve												X				
Los ángeles															X	X
Santo Dios hasta la muerte (Santo fuerte)															X	
Alabanza a la Santa Cruz												X				
Miserere (Salmo 50) Latín							X									
Alabanza a las tres horas									X		X					
Resucitó															X	

Cuadro 2
Tabla de alabanzas utilizadas durante los rituales de Semana Santa.

Ciclo anual festivo

ALABANZA/MOMENTO RITUAL	Tránsito de la Virgen María	Rosarios de Aurora				Fieles difuntos	1o cada mes/Santísimo Sacramento
		1o Rosario	2o Rosario	3o Rosario	4o Rosario	Panteón San Sebastián	
Alabado	X	X				X	X
Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y de María (Cantemos)		X	X	X			X
Himno sacro para anunciar la Santa Misión (Misión)							
Trisagio							X
Jesús amoroso							
Jesús dulce y clemente							
Salve	X	X	X	X	X	X	
Pues concebida	X						
Viva, viva	X						
Los ángeles							X
Santo Dios hasta la muerte (Santo fuerte)	X				X	X	X
Alabanza a las benditas ánimas						X	
Adiós reina del cielo	X				X	X	
Alabanza a la Virgen de Juquila					X		
Misterios del rosario cantado (Dolorosos, gozosos y gloriosos)		X (Gloriosos)	X (Gloriosos)	X (Gloriosos)	X (Gloriosos)	X (Gloriosos)	

Cuadro 3

Tabla de alabanzas utilizadas durante el ciclo anual festivo.

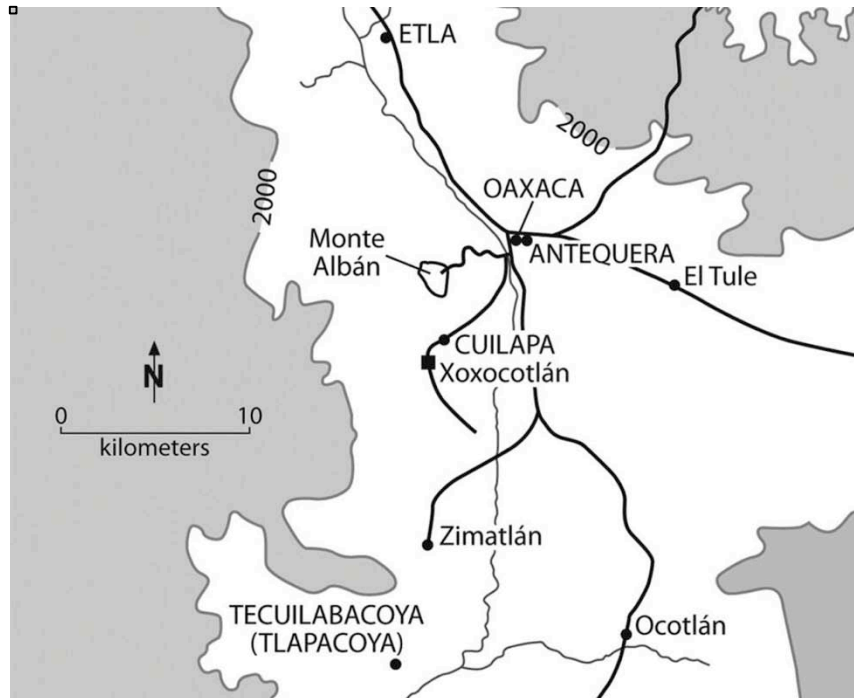
Rito de difuntos

ALABANZA/MOMENTO RITUAL	Alabado		Levantada de Cruz	
	Primer tiempo	Segundo tiempo	Primer tiempo	Segundo tiempo
1. Alabado	X		X	
2. Ruega por nosotros	X (Cuaresma)		X (Cuaresma)	
3. Alabanza a los corazones sacratísimos de Jesús y de María (Cantemos)		X (Hombre)		X (Hombre)
6. Alabanza a la Virgen de la Soledad (Ayudemos)		X (Mujer)		X (Mujer)
9. Jesús amoroso				X
12. Salve	X		X	
17. Santo Dios hasta la muerte (Santo fuerte)		X		X
18. Alabanza a la Santa Cruz				X
19. Alabanza a las benditas ánimas			X	
20. Adiós reina del cielo		X		X
22. Miserere (Salmo 50) Latín				X (Hombre)
25. Misterios del rosario cantado (Dolorosos, gozosos y gloriosos)	X (Maestros)	X (Maestros)	X (Maestros)	X (Maestros)

Cuadro 4

Tabla de alabanzas utilizadas durante el rito de difuntos.

ANEXO FOTOGRÁFICO*



Imágenes 1 & 2.

Ubicación de Santa Cruz Xoxocotlán, Centro, Oaxaca.
Mapa de Santa Cruz Xoxocotlán de 1686, Archivo General de la Nación.

Ambas imágenes tomadas de Alexander Hidalgo (2012, pp. 118-119)

* Todas las fotos fueron tomadas por el Equipo de registro de campo a excepción de las imágenes 1, 2 & 3.

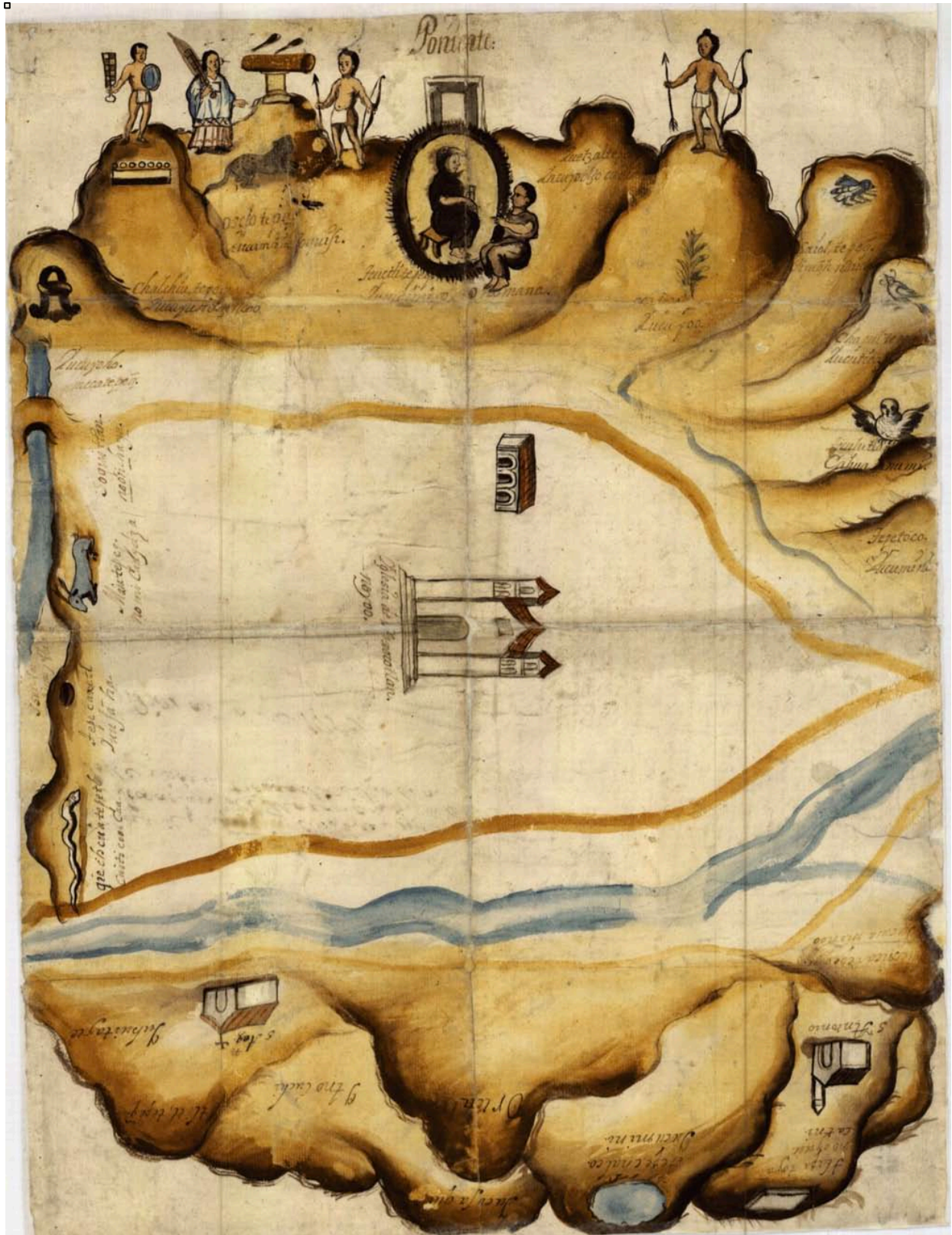


Imagen 3.
 Mapa de Xoxocotlán en náhuatl, mixteco y español de 1718.
 Acuarela sobre papel amate, 44 x 55cm. Mapoteca Manuel Orozco y Berra

Viacrucis de Cuaresma



Imágenes 4 & 5.
Señores entonado frente a la imagen de Jesús Nazareno durante Ofrecimiento y dentro del templo.



Imágenes 6, 7 & 8.
Imagen de Jesús Nazareno expuesta en el templo. Pueblo formado para besar la imagen y la santísima Cruz.

Día de la Samaritana, 4º Viernes de Cuaresma & Ensayos.



Imágenes 9, 10 & 11.

Puestos de aguas frescas.

Cuadro de Apóstoles 2014 repartiendo agua bendita.

Altar de la imagen del Santo Entierro de Cristo



Imágenes 12, 13 & 14

Salida en procesión de la imagen del Santo Entierro.

Procesión en la calle del costado de la iglesia.

Señores ensayando dentro del atrio.

Viernes de Dolores

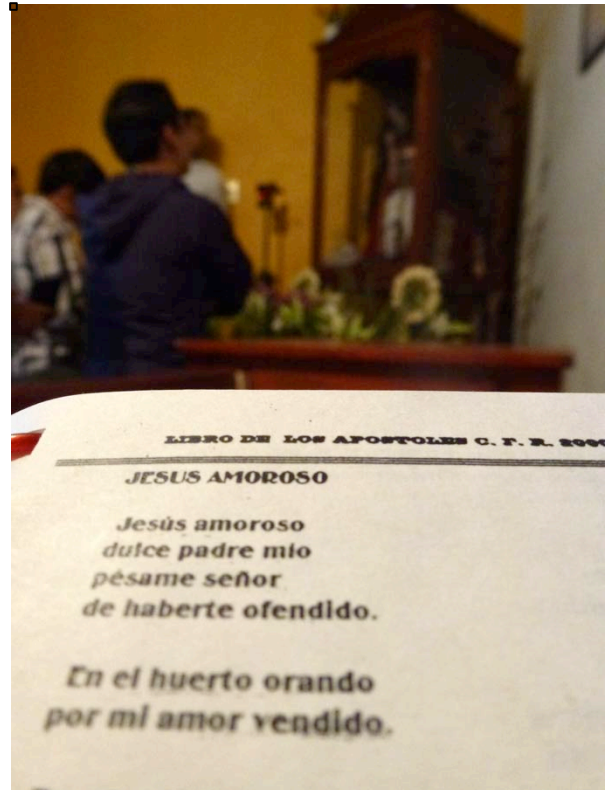


Imágenes 15, 16, 17, 18, 19 & 20
Cuadro de Apóstoles entonando frente a varios altares y durante el Ofrecimiento en la procesión de la Virgen de los Dolores.
Comida ritual en una casa de la comunidad.

Semana Santa (Domingo – Miércoles)



Imágenes 21 & 22.
Procesión de San Ramos durante Domingo de Ramos.
Cuadro de Apóstoles entonando «Misión» frente a la imagen.



Imágenes 23 & 24.
Final de la procesión del Señor del Rescate en Lunes Santo.
Entonación de «Jesús amoroso» durante la petición del Señor de la Humildad.

Jueves Santo



Imágenes 25 & 26.
Tenebrario utilizado en el Oficio de tinieblas.
Sacerdote durante el Lavatorio de pies de los Apóstoles.



Imágenes 27, 28 & 29.
Imagen del Divino preso custodiada por los Centuriones.
Procesión de Cristos dentro de la iglesia y atrio.

Jueves Santo



Imágenes 30 & 31.
Cuadro de Apóstoles 2014 y Señores durante la Hora Santa.
Maestros ayudando a entonar durante la Adoración del Santísimo.



Imágenes 32 & 33.
Adoración del Santísimo y *canto penitencia*.
Cena en casa del Gobernador.

Viernes Santo



Imágenes 34 & 35.
Viacrucis de Jesús Nazareno y la Virgen María.
El Encuentro.



Imágenes 36 & 37.
Cuadro de Apóstoles 2015 durante la Crucifixión.
Elaboración de Pasiones.

Viernes Santo



Imágenes 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 & 46.
Procesión de Pasiones. En orden Mayor 1º, Fiscal 1º, Fiscal 2º, Gobernador, Alcalde,
Regidor 3º, Regidor 4º, Regidor 1º y Regidor 2º.

Viernes Santo



Imágenes 47, 48 & 50.
Procesión de Pasiones. En orden Mayor 2º, Mayor 3º y Mayor 4 .



Imágenes 51 & 52.
Cuadro de Apóstoles 2015 hincados durante el Pésame de la Virgen de la Soledad.
Comienzo de la procesión del Retorno de la Virgen.

Sábado de Gloria & Domingo de Resurrección



Imágenes 53, 54, 55 & 56.
Procesión de la imagen del Santo Entierro de Cristo; Cuadro entonando después de la misa de Gloria
Procesión del Resucitado; «Disciplinas» ó «cerillas».

Tránsito de María, Rosarios de Aurora & Fieles Difuntos



Imágenes 57 & 58.

Velación ritual de la Virgen María dentro del templo.

Hincado Maestro de capilla rezando y Apostolado entonando frente a la Virgen del Rosario.



Imágenes 59, 60 & 61.

Imagen de San Sebastián. Ofrenda a los fieles difuntos dentro de la iglesia. Maestro Rezador, Apostolado y Maestro de capilla en panteón antiguo durante fiesta de Fieles difuntos.

Alabados & Levantadas de Cruz (Ritual de difuntos)



Imágenes 62, 63, 64 & 65.

Ataúd con cuerpo presente durante Alabado. Tapete de Levantada de Cruz. Comunidad y Apostolado sentados frente al altar. Escenificación del Monte Calvario.