



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

ENTRE TAMBORILEROS Y TAMBORIURBANOS.
LA RECONFIGURACIÓN DE LA MÚSICA YOKO T'AN

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA:

MANUEL ALEJANDRO LÓPEZ JIMÉNEZ

TUTOR DE TESIS

DR. ENRIQUE FERNANDO NAVA LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS



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.

**ENTRE TAMBORILEROS Y TAMBORIURBANOS.
LA RECONFIGURACIÓN DE LA MÚSICA YOKO T'AN**



"Tamborileros de Oxolotón" Pintura: Tomás Mejía

*A todos los que comparten,
tocan, bailan, danzan
y disfrutan la música.*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a todas las *yoko ixicob* y *yoko yinicob* (Mujeres verdaderas y hombres verdaderos) del corredor *Biji Yoko t'an* por permitirme “sondear en su intimidad” siendo yo un ajeno. Por abrirme sus puertas, sus historias, por enseñarme lo que nunca creí conocer.

Agradezco a todos los tamborileros *yoko t'an* y “tamboriurbanos” de Tabasco y parte de la república mexicana por seguir tocando, disfrutando y compartiendo la música. Aunque muchos no lean este trabajo, pero espero con cariño lleguen a sus manos. Sin ustedes, esto no sería posible.

A toda la familia Hernández del poblado de Tucta, por su cariño, su tiempo, sus comidas, su alojamiento y respeto. Ustedes fueron fundamentales para seguirme encantando con todo lo que ustedes son y que sin ustedes no se hubiera logrado este trabajo. Estaré toda la vida en deuda con ustedes. Especialmente con Don Fernando Hernández, que aunque ya no te encuentres con nosotros, seguimos sintiendo tu cariño y escuchando tu flauta. Fausto, Mary, Ulises, Raúl, Bartola, Julián, Graciela, Silvia, Lucina, Remedio, David, Rafa, Héctor hijo, Jessenia, Elvia, Viviana, Rodrigo, Pedro papá, Pedro hijo, Rosalino, Cecilia, Luis Manuel, Marha, Fernando, Alonso, Yhajaira, Cristian, Jesús, Héctor, María y Guadalupe. ¡Muchas gracias!

A Fernando Nava, Benjamín Muratalla, Francisca Zalaquett, Georgina Flores, Clara Macías, Gonzalo Camacho, José Antonio Flores Farfán. Por su amistad, por ser unos guías persistentes y por su tiempo y consejos para que este trabajo se hiciera lo mejor posible.

A mis profesores del posgrado por tener siempre el interés de este trabajo, Anna Bella, Estela, Sussan y Javier. A toda la coordinación del posgrado, en especial a la señora Hilda y Luz María, por tenerme siempre al tanto de las dudas y papeleos que siempre nos vuelven locos.

A todos mis compañeros, colegas, amigos que disfrutamos esta aventura de la música Antropológica. Marisela, Edgar, Diego, Mónica, Alejandra. A mis amigos de toda la vida, Alejandro Q., Alejandro M., Lalo, Claudio, Luis G., Dianita, Mayra, por sus consejos de vida y apoyo. A Ismael por nunca dejarme solo.

A la Familia Aguilar y Varela, (Doña Isabela, Tía Prude, Rosario, Lupe, Carmen, Rafael, Omar, Jali, Faty, Toto, Deli, Mariquita, Isabelita y Chiquis). Muchas gracias por su cariño, comprensión y respeto, por sus sonrisas y siempre divertida compañía.

Mi familia que siempre la reconoceré por ser guerrera y afrontar cualquier adversidad que se presente, siempre de pie. A mi madre por siempre ser mi mamá con tu amor y apoyo que nunca a faltado. Mis hermanas Valeria y Claudia, mis sobrinos, Karel, Ángel, Pepe, Jessica y Natalia. Trini, que siempre nos has apoyado en todo momento. Cayuco, que siempre es mi compañía cuando estoy al frente de la computadora. A mi hermano Carlos R. que siempre e contado con tu apoyo y cariño, sea lo que sea.

Finalmente a mi compañera amada Guadalupe Jaliel Aguilar Varela, quiero agradecer tu paciencia, por dejarme ser como soy, por tu cariño que día a día me lo demuestras, tu amor que es para toda la vida. Te agradezco por todas las discusiones que siempre nos enriquecen y tu apoyo inagotable. Gracias por compartir la vida conmigo y todos por los proyectos que realizamos y realizaremos juntos.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo Uno. <i>Aj jobeno</i> (tamborileros). Referencias teóricas para su análisis	10
1.1.- <i>Los tamborileros y los tamboriurbanos como culturas musicales</i>	10
1.2.- <i>La invención de la tradición de la música yoko t'an</i>	15
1.2.1.- <i>Las políticas culturales favorecedoras de una invención de la tradición</i>	17
1.3.- <i>La cultura urbana del tamorilero inventado</i>	18
1.4.- <i>La mercantilización de la cultura musical</i>	20
1.4.1.- <i>Capacidad de aspiración y el deseo del tamborilero ideal</i>	22
1.5.- <i>Tradición, Identidad, Identidades Colectivas y Representación</i>	23
1.6.- <i>La violencia Simbólica</i>	28
Capítulo Dos. <i>Aj jats'jobeno</i> (Los Tamborileros)	30
2.1.- <i>Los tamborileros</i>	30
2.1.1.- <i>Los instrumentos</i>	32
2.1.2.- <i>Origen de los tamborileros</i>	42
2.1.3.- <i>Situación actual de los tamborileros</i>	43
2.1.4.- <i>Repertorio musical</i>	45
2.1.5.- <i>Cosmovisión</i>	48
2.1.6.- <i>Los espacios y su contexto religioso</i>	51
2.1.7.- <i>El tamborilero yoko t'an frente a la economía</i>	63
2.1.8.- <i>El estatus político de los tamborileros en su comunidad</i>	66
Capítulo Tres. Los Tamboriurbanos	70
3.1.- <i>Esbozo Histórico</i>	73
3.2.- <i>Ideología del tamborilero desde la representación</i>	76
3.3.- <i>Los espacios de la práctica de los tamboriurbanos</i>	77
3.3.1.- <i>La práctica en el espacio educativo</i>	78
3.3.2.- <i>La práctica en los espacios culturales</i>	82
3.4.- <i>El repertorio musical</i>	87
3.5.- <i>La vestimenta</i>	91

Capítulo Cuatro. Los procesos de reconfiguración y mercantilización de la música de tamborileros hacia una identidad tabasqueña	101
4.1.- <i>El modelo cultural en torno a los tamborileros</i>	102
4.1.1.- Una cultura para los tamboriurbanos	108
4.1.1.1.- Dinámicas sociales	110
4.1.2.- De tamborileros a tamboriurbanos	114
4.1.3.- La venta de instrumentos musicales y su resignificación	118
4.1.3.1.- Estrategias de mercantilización	123
4.2.- <i>La representación ideal del tamborilero dentro de la política</i>	126
4.3.- <i>Los tamboriurbanos en torno al modelo educativo tabasqueño</i>	131
4.3.1.- Transmisión de la tradición y aprendizaje del conocimiento	133
4.3.2.- Proceso de aprendizaje desde la representación institucional	136
4.3.3.- Escuelas e instituciones con presencia tamborilera	149
4.3.4.- La fabricación de la representación de los tamborileros	153
4.4.- <i>La representación de los tamborileros en el sector turismo</i>	154
4.4.1.- Los tamborileros para el turismo	155
4.4.2.- La propaganda turística	158
4.4.3.- Las artesanías y el uso del lenguaje del tamborilero	161
4.4.4.- El proceso de patrimonialización estatal que concierne a los tamborileros	164
4.5.- <i>La venta de la tradición y la violencia simbólica</i>	167
Discusión y Conclusiones	171
Bibliografía	176

INTRODUCCIÓN

El interés principal de ésta investigación radica en analizar el proceso mediante el cual el gobierno de Tabasco se apropia de la música *yoko t'an* de tamborileros, la reconfigura y la “inventa” en el sentido de Hobsbawm (2002) como música tabasqueña, utilizada como un elemento central en la construcción de una “identidad tabasqueña”.

Esto se refleja en las representaciones que el Estado elabora a partir de una visión particular sobre esta población indígena y su tradición musical, mismas que se observan en festivales, espectáculos, actos políticos y de difusión turística. En éste sentido, uno de los aspectos que atañe a la presente investigación es determinar el papel de la música de tamborileros dentro de la construcción de la identidad tabasqueña.

La música de tamborileros es una práctica musical por excelencia del grupo étnico denominado *yoko t'an* (también conocido como Chontal de Tabasco). Esta práctica se sustenta en la cosmovisión y la tradición del mismo. Este grupo étnico actualmente se encuentra ubicado en la zona de la llanura costera del Golfo de México, también denominada como la *chontalpa*. Ellos ocupan históricamente seis municipios del estado de Tabasco: Jonuta, Centla, Centro, Macuspana, Jalpa de Méndez y Nacajuca, aunque actualmente se han extendido por todo el estado gracias a una migración interna con fines laborales (*cf.* INALI, 2010: 250-252). Nacajuca presenta la mayor población indígena en comparación de los otros municipios donde algunos chontales se encuentran establecidos sólo en ciertas áreas y es también lugar de origen de la tradición de tamborileros, como ellos mismos mencionan. Aquí se encuentra el corredor *Biji Yoko t'an*¹ donde se localizan la mayoría de las comunidades en las que esta tradición musical se hace visible.

¹ Se designa corredor ruta *Biji Yoko t'an* en el 2003, dentro del proyecto turístico de Tabasco llamado “Ruta del Cacao”, cuya principal intención fue incentivar el crecimiento turístico en el estado. El objetivo de esta ruta consistía en ofrecer las artesanías así como la gastronomía de los pueblos *yoko t'an* a lo largo del



Mapa 1. Municipios de Tabasco con mayor presencia yoko t'an

Esta tradición musical es sumamente importante en la vida de los *yoko t'an*, ya que al escuchar su música ellos dicen recordar las jornadas en el campo, las cosechas, la veneración de sus difuntos, la conexión humano-naturaleza: los animales y sobre todo, el cantar de los pájaros. Vinculan su pasado con el presente, como en el caso de uno de sus rituales más importantes: el *ak ot tuba noxib*, la danza del baila viejo, que dentro de su cosmovisión, es una danza para rendir reverencia al hombre antiguo que llegó a sus tierras y les enseñó a sembrar y cultivar, ritual en el que la presencia de la música de tamborileros es indispensable. Como menciona Fausto Hernández a continuación.

“No podemos pensar en nuestros pueblos sin ésta música, como lo son las danzas y los sones. Un ejemplo es la “Danza de la siembra”, es una de las danzas que representan nuestra zona indígena, ésta danza la agarran cuando un campesino está sembrando su maíz, regularmente todos los nombres de las danzas y sones le dan el nombre a la forma de cómo... este, a la forma, lo que realizamos en el campo, le dan el nombre lo que es la madre tierra, el nombre de animales, el nombre de nuestra actividad pues, en el campo. Así es como le damos nombre a una pieza musical, así se le va colocando. Tenemos la “Danza del pijul”, “Danza del mata brazos”, “Danza de la cosecha”, “Danza de la jícara”, “Danza del tecolote”, “Danza del espantapájaros”, “Danza del cocodrilo”. Un montón de danzas, *todas van referente a nuestra madre naturaleza*, ahí se refleja, no tenemos una música especial, no que si ahorita que para el día del niño, no, no hay música de eso, *nada más lo que nosotros realizamos y lo que existe alrededor es nuestro*”. (Entrevista a Fausto Hernández Román, Maestro tamborilero *yoko t'an* del poblado de Tucta, Julio 2013).

Por supuesto, la tradición musical de los tamborileros no se mantiene inamovible o estática. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX ha atravesado por diversos cambios, tanto en la instrumentación, como en el repertorio que interpretan; aunque no así en su significación e importancia en los rituales *yoko t'an* más relevantes, tal como lo podremos ver a lo largo de éste trabajo. Quizá los mayores cambios de esta música y su contexto más amplio han sido propiciados por la ideología regionalista del gobierno de Tabasco y la implementación de políticas culturales, las cuales permiten entrever una clara distinción entre la música *yoko t'an* de tamborileros (es decir, lo que se encuentra dentro de su episteme, su significación en las comunidades, la percepción que tienen de sus músicos y danzantes) y la música tabasqueña de tamborileros grupos de músicos a los que denomino en esta investigación como tamboriurbanos, formados principalmente con la representación y el discurso que el gobierno tabasqueño realiza en torno a la población *yoko t'an* y a su música y danza para recrear una “identidad tabasqueña” con fines turísticos. Los respectivos fenomenos culturales que existen detrás de cada grupo se trabajaron de manera minuciosa y serán descritos a lo largo de la tesis.

En la época de la Post-revolución Mexicana, se configuró un “nuevo proyecto cultural oficial” que pretendía incorporar al Estado Nación las expresiones culturales de la población mexicana no indígena, “el ingrediente esencial de ese proyecto totalizador fue un nacionalismo triunfante [...] [empeñado] desde entonces en la búsqueda de las fuentes sustentadoras de la identidad y las características del ser y la cultura mexicanos” (Vázquez, 1988 : 311).

Entre esas “fuentes sustentadoras”, la música y la danza, principalmente, cobran vital importancia. Por supuesto, durante la primera mitad del siglo XX, la música “mestiza” era la que se enaltecía como encarnación del “mestizo mexicano por excelencia”; mientras que la música de las poblaciones indígenas contemporáneas era menospreciada. Con todo, “la concepción oficial de lo indígena, que se complacía con las evidencias materiales del pasado prehispánico y al mismo tiempo estaba empeñada en desindianizar el presente cultural de las distintas etnias” (Vázquez, *ibídem*), propició el conocimiento de las músicas indígenas y su paulatina difusión.

Durante esa época, el Estado Nacional instauró una serie de políticas culturales en relación con la música indígena, lo que paulatinamente llevó a que muchas de éstas se “inventaran” en el sentido en que lo define Hobsbawm (2002) y otras más se reconfiguraran como “un medio para la educación, el entretenimiento y la integración de valores nacionales” (Alonso, 2008: 24).

El Estado de Tabasco entra en una lógica de construir una cultura regional y local, durante el sexenio de López Portillo, terminando la década de los años setenta haciendo uso de manifestaciones culturales como la música y la danza; y específicamente, la ideología nacionalista, en la cual se usan las estrategias del Estado-Nación pero a nivel estatal, lleva a la necesidad de configurar una “identidad tabasqueña” valiéndose de las expresiones culturales autóctonas del estado, por lo que instaura políticas culturales e institucionales con el discurso de incentivar la vitalidad de las tradiciones tabasqueñas, específicamente la música de tamborileros, elegida por el gobierno tabasqueño como representativa de su población. A mi parecer el discurso nacionalista de la época, al que se aspiraba a nivel regional se centraba en la exaltación de las prácticas indígenas y la inserción de las mismas dentro de un plan Estado-Nación, aunque también fueron importantes para esta revitalización, la música de marimba y las bandas de viento, éstas no cobraron la misma importancia para tales fines de identidad regionalista. Si bien estas representaciones pueden compartir atributos de identificación con otras regiones del país, la tradición de la música de tamborileros es exclusiva de territorio tabasqueño.

En los años 70 del siglo XX, Tabasco implementa programas para el fortalecimiento de la tradición musical tamborilera, entre los que destacan las plazas otorgadas en secundarias, preparatorias y universidades a algunos músicos de la tradición para la enseñanza de ésta música, y así mantener viva la música autóctona a nivel comunidad, municipio y estado. Entre las acciones de las políticas culturales establecidas por el gobierno de Tabasco, se encuentra la difusión, mantenimiento y conservación del patrimonio cultural autóctono. En el caso de la música de tamborileros, ésta comienza a difundirse estatal y nacionalmente a través de ballets folklóricos, espectáculos, y concursos regionales. En estos eventos el gobierno

busca representar a la población indígena *yoko t'an* y resaltar sus tradiciones para fines identitarios (con uniformidad en su indumentaria, la cual es en gran medida “inventada”, y muchas veces con un exotismo excesivo, exagerando el discurso), eventos y proyectos que, como señala Irene Vázquez Valle, “[...] han sido emprendidos conscientemente o manipulados para estar al servicio de impulsos democráticos, tomas de conciencia nacionales o bien justificaciones de pretendidas superioridades étnicas, regionales o nacionales” (1988: 327), situación que corresponde al campo político actual y la identificación de la música de los tamborileros que se analiza para éste trabajo.

Por otra parte, Petróleos Mexicanos (PEMEX) y la Comisión Federal de Electricidad (CFE) han sido una fuente importante de ingresos para la población tabasqueña, pero no necesariamente a los *yoko t'an*, principalmente porque ellos mismos prefieren insertarse en el campo laboral en distintos oficios y actividades dentro de las diversas instituciones aledañas, a partir de las afectaciones que genera la inserción de dichas industrias. Otros, han tenido que reforzarse en una economía campesina, de agricultura, ganadería y pesca. Las nuevas generaciones han encontrado una alternativa en el desarrollo de microempresas en sus propias comunidades, o, cuando tienen preparación académica pueden participar en concursos para obtención de puestos de profesores en la Secretaría de Educación Pública (SEP), lo que les concede un estatus social alto en sus comunidades. Estos argumentos son fundamentales para entender los procesos musicales y cotidianos de los tamborileros, los cuales se encuentran ampliamente a lo largo de la tesis.

En la misma década, el gobierno de Tabasco incorpora los cursos de tamborileros y de danzas autóctonas en la estructura educativa estatal con clases y talleres de tamborileros como parte de su ambicioso proyecto en aras de conformar la “identidad tabasqueña” e instaurar los valores de una cultura local entre la población joven. Por otra parte, las Casas de Cultura promueven las mismas representaciones artísticas que el gobierno difunde: música, danza, baile, pintura entre otras. Las más demandadas son precisamente las clases de tamborileros y las danzas *yoko t'an*, impartidas por profesores que aprendieron estas mismas tradiciones en las comunidades, sin embargo, su aprendizaje muchas veces es

superficial, sin profundizar en la complejidad de la significación de la música y la danza para las poblaciones indígenas, sin dejar de mencionar que los espacios creados en razón de la cultura *yoko t'an* son aprovechados por personas externas a la comunidad.

De las Casas de Cultura y los cursos impartidos a nivel básico, medio superior y superior, es de donde surgen en su mayoría los ballets y las compañías folklóricas que inundan el estado de Tabasco y particularmente el municipio de Nacajuca, el cual es considerado cuna de los tamborileros por concentrar a los mayores exponentes de esta tradición. Reconocido como “el lugar de los tamborileros”, Nacajuca ostenta la estatua de bronce con la imagen de Fernando Hernández Isidro, mítico *pitero yoko t'an*, tamborilero del poblado de Tucta, Nacajuca: aclamado por su comunidad e inclusive, por presidentes de la República.² Esta estatua fue obra del artista plástico Alejandro Pérez León, en Diciembre de 1994, bajo la gobernatura municipal de Adán Magaña Gómez.

Tabasco es basto en cuanto al campo de estudios arqueológicos y lingüísticos con base en su contexto histórico, pero son escasas las investigaciones antropológicas sobre el estado, y lo son aún más los estudios e investigaciones antropológicas sobre los *yoko t'an*, su cultura y su forma de vida; de tal manera que esta investigación acerca de la tradición musical los *aj jobeno* (tamborileros) como un elemento en la construcción de una nueva identidad tabasqueña, en comparación con la identidad *yoko t'an*, es un tema de fundamental interés para la investigación.

De esta manera, analizar a los tamborileros en un estudio antropológico riguroso no es sólo un ejercicio de curiosidad científica, sino que se convierte en un ejercicio fecundo que permite el reconocimiento profundo de la realidad, pues entendida la música como eminentemente social y capaz de permitir la reproducción de ciertos valores, normas y creencias, las tradiciones musicales, en

² Fernando Hernández Isidro (†) 1934-2013, conocido como *Unk Yinik* “Maestro de Maestros”, fue un músico tamborilero maestro de varias generaciones de músicos *yoko t'an* en todo Tabasco, principalmente en la localidad de donde era originario, Tucta, en Nacajuca. En 1978, José López Portillo, entonces presidente de México visita Tabasco y solicita la presencia del músico, al cual elogia en otras ocasiones (Hernández, 2011).

este caso concreto, la música de tamborileros, pueden decir mucho de cómo las sociedades viven el presente, del pasado e inclusive del futuro, tradiciones musicales que han permanecido como práctica fundamental dentro de sus vidas, tradiciones que se (re)crean, se modifican y se van renovando. Además de identificar y analizar el surgimiento de los grupos de tamboriurbanos en el proceso de construcción del “tabasqueñismo” desde la tradición, cuestión que se verá desarrollado a lo largo del texto.

Dentro de la metodología de este trabajo, uno de los métodos fundamentales de la antropología para generar conocimiento y explicar las realidades sociales, es la etnografía. Por supuesto, una investigación que toma como punto focal a una tradición musical indígena y las diversas representaciones que el Estado mexicano construye sobre ésta y sus intérpretes, necesariamente debe valerse del trabajo etnográfico comprometido, dialógico, y horizontal –en tanto a las relaciones establecidas entre investigador-sujetos investigados–. Por motivos de este proyecto, se realizó trabajo de campo en algunos municipios del estado de Tabasco, principalmente en las localidades *yoko t’an* pertenecientes al municipio de Nacajuca, así como en la capital del estado, Villahermosa. Se eligió el municipio de Nacajuca porque ostenta la representatividad de la tradición musical de los tamborileros a nivel estatal, debido a la considerable concentración de población indígena y con ello, al cuantioso número de agrupaciones de tamborileros. Las localidades *yoko t’an* fueron elegidas como muestras innegables de su representatividad de la tradición musical tamborilera de Nacajuca, dado que son evidencia de una gran diversidad (visual y musical) de esta tradición.

Por otra parte, se realizaron estancias breves (y esporádicas) en distintas localidades de Nacajuca –e inclusive de la capital del estado, Villahermosa– con la finalidad de documentar espectáculos, festivales y concursos de música y danza *yoko t’an*. Durante el trabajo de campo, se realizó entrevistas a músicos, danzantes, profesores de danza folklórica de la región, y promotores culturales, las cuales se registraron en documentos audiovisuales para su posterior análisis. La observación participante fue una constante a lo largo de las diversas estancias de trabajo de

campo.

Considerando que además de un campo teórico la antropología visual es también una metodología, se hizo uso de ella como recurso fundamental en la construcción de conocimiento antropológico a través de la etnografía, pero teniendo siempre presente que la imagen –y el sonido– no es sólo una herramienta de documentación etnográfica, sino “un auténtico vehículo de conocimiento, que sugiere una forma distinta de observar, abordar y analizar la cultura y la sociedad” (Zirión, 2014).

En el ejercicio de:

Lo verbal y lo visual no son simplemente formas distintas de comunicar lo mismo, son lenguajes que comunican diferente tipo de información, que bien articulados, pueden apuntar en un mismo sentido y reforzar, cada uno a su manera, la tesis central de una investigación. Palabra e imagen constituyen dos caminos independientes pero complementarios para la investigación antropológica, pero más que usarlos uno en función del otro (como imágenes que ilustran textos o como textos que explican imágenes), lo más deseable es que se retroalimenten recíprocamente. Palabra e imagen son dos vías legítimas y fructíferas para desarrollar la etnografía, son dos formas igualmente válidas de apelar a la inteligencia y a la sensibilidad humana, y como tales, deben ser aprovechadas por la antropología. (Ibíd.: 154).

La hipótesis de este trabajo sugiere que el gobierno de Tabasco retoma la música *yoko t'an* de tamborileros como uno de los elementos centrales en la construcción de una “identidad tabasqueña”. Al “inventarla” -en el sentido Hobsbawn (2002)- como “música tabasqueña”, el gobierno implementa una serie de políticas culturales e institucionales para su promoción y difusión, lo que inventa para fines de su propia legitimación, en muchos sentidos, a esta tradición musical, como lo ejemplifica la representación que el gobierno hace de esta tradición musical y de los *yoko t'an* en espectáculos, festivales, etcétera. Por otra parte, en las comunidades *yoko t'an* de Nacajuca, la música de tamborileros se vive y siente como parte integral de su cosmovisión y ritualidad indígena y de su cotidianidad.

La presente tesis se encuentra dividida en tres capítulos. En el **capítulo uno**, se hace un recuento de las categorías teórico-conceptuales que se ocuparon a lo largo

de la investigación, y se explica desde qué parámetros fueron retomadas y cómo se abordan dichas categorías.

En el **capítulo dos** se realizó una etnografía, donde se describe la realidad contextual de los yoko t'an y su práctica musical de tamborileros. implicados en la investigación, así como el contexto general de la comunidad y sus formas actuales de socialización dentro y fuera de su contexto.

En el **capítulo tres** se trabajó desde el concepto propuesto de los "tamboriurbanos", se abordó desde el método etnográfico histórica y socialmente a partir de nuevas necesidades y formas de entender la tradición, resignificada y reinventada con fines y contextos específicos.

El **capítulo cuatro** es un análisis antropológico que da cuenta de la realidad social contemporánea de la tradición de los tamborileros y las nuevas tradiciones o tradiciones inventadas que corresponden a representaciones alternas como los tamboriurbanos. También se concentran los debates postulados sobre la legitimación que brindan las instituciones para avalar el proceso de reconfiguración de la tradición.

CAPÍTULO UNO

AJJOBENO (TAMBORILEROS). REFERENCIAS TEÓRICAS PARA EL ANÁLISIS

El presente capítulo tiene por objetivo introducir al lector en los elementos teóricos que fueron referente para la realización de esta tesis, por tanto en este apartado se exponen los conceptos y categorías utilizados para un análisis posterior.

El entendimiento de la música, y en específico de la música de los tamborileros, como un fenómeno social complejo y que abarca y conecta múltiples esferas de la realidad humana –la realidad *yoko t'an* por un lado, y la ideología de construcción de lo tabasqueño, por otro– permite que ésta pueda analizarse antropológicamente; es decir, el análisis antropológico de la música de los *aj jobeno* de Nacajuca puede dar cuenta de estas conexiones. Como apunta Blacking (2006) el estudio antropológico de la música debe hacerse atendiendo al contexto más amplio en el cual se encuentra inmersa, pues es el contexto (lo “extramusical”, en sus palabras) lo que dota de significación a las tradiciones musicales. En este sentido, la música de tamborileros adquiere una significación diferente tanto en sí misma como para sus intérpretes, dependiendo de si se ejecuta en un espectáculo con fines de promoción turística, en las muestras de las escuelas públicas tabasqueñas, o en los rituales más importantes de los *yoko t'an* como la *Danza del Baila Viejo*.

1.1.- LOS TAMBORILEROS Y LOS TAMBORIURBANOS COMO CULTURAS MUSICALES

En ésta investigación se concibe tanto a los tamborileros como a los tamboriurbanos como culturas musicales. Para lograr un acercamiento con éste concepto, se comenzará por precisar las nociones generales de cultura pertinentes para esta investigación. A lo largo del desarrollo de la antropología como ciencia, se consideró la necesidad de definir el concepto de “cultura” con la finalidad de lograr hacer de él, tanto una herramienta explicativa, como un campo de estudio en sí mismo. Sin embargo, a pesar de que la funcionalidad de un concepto formal radica en el hecho de que tiene una cuasi universalidad, en el caso del concepto de cultura,

esto no aplica de ninguna manera. Inclusive solamente dentro de la antropología, la definición de dicho concepto varía de múltiples maneras; muchas de las cuales se contraponen entre sí.

Basta revisar la recopilación realizada por Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn, en donde hacia 1952, registraron alrededor de trescientas definiciones diferentes de cultura. Este hecho podría indicarnos de la importancia y necesidad de llegar a un consenso en la creación del concepto de cultura; o, al contrario, como muchos opinan, dejar de lado dicho concepto en las construcciones teóricas. Por mi parte, considero que la aplicación del concepto tiene importancia fundamental para este trabajo.

Particularmente, mi interés dentro de la antropología va encaminado hacia la música. Es decir, mantengo un especial interés hacia lo que recientemente se ha denominado Antropología de la Música; y que difiere drásticamente de la Musicología. La antropología de la música busca estudiarla en su contexto (Merriam, 1964) . En este sentido, el concepto de cultura interviene en gran medida como las propuestas de Gonzalo Camacho que veremos a detalle más adelante.

De manera general, se comprenderá para este trabajo el concepto de cultura de la siguiente manera: continua producción, transformación y actualización de modelos simbólicos –éstos últimos son tanto representaciones como orientaciones para la acción- realizada a través de prácticas individuales y colectivas, en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados, siendo también, un instrumento para la intervención sobre el mundo y un dispositivo de poder (Giménez, 2005: 75).

Primeramente, porque el estudiar a las músicas como culturas – así, en plural- quiere decir que la música se entreteje con la totalidad de la vida social de sus practicantes; y a la inversa, que se podrá entender a culturas particulares –y a sociedades particulares- a partir de lo que el sonido musical alumbra. De esta forma, la música pasa a ser un vehículo de entrada al mundo del otro.

Ha sido una constante dentro de la investigación académica preguntarnos ¿Cómo describir la música? En el presente estudio se hace referencia constante a que no podemos entender la música por sí sola, sino que se concibe a partir de su

vinculación con todos los aspectos culturales de la sociedad que la contiene. Es imposible percibir la música desligada de la cultura de su contexto. Entonces entenderemos la música de tamborileros y tamboriurbanos, así como la práctica musical que los contiene son en sí mismos un fenómeno social, y como tal, hay que abordarlos.

Para el concepto de música empleo la noción de Blacking (2006), quién postula a ésta como “Sonido humanamente organizado”, es decir, cómo cada sociedad define que entiende por música sin imponer un modelo occidental:

La música es un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal e informal: Es sonido humanamente organizado. Y que aunque diferentes sociedades tienden a tener ideas diferentes sobre lo que puede considerarse música, todas las definiciones se basan en algún consenso de opinión en torno a los principios sobre los cuáles deben organizarse los sonidos. Dicho consenso es imposible sin un terreno de experiencia común [...] (Blacking, 2006: 28).

De acuerdo con el postulado anterior, son características innatas de la música ser social y colectiva. El autor le otorga gran importancia a los eventos y procesos “extramusicales” o contextuales definidos ya en líneas anteriores, los cuales dotan a la música de ciertos sentidos particulares. Entendiendo la música desde ésta perspectiva, podremos estudiarla antropológicamente como un fenómeno social y a la par estudiar a la música de los tamborileros y los tamboriurbanos dentro de su contexto.

Por otra parte, el estudiar a las músicas como culturas implica también una oposición al etnocentrismo generado en relación con la música. Si ya se encuentra generalizada la propuesta académico-discursiva que dice que no existen culturas superiores o inferiores a otras; y si como mencioné, la música consiste en una especie de metáfora de la vida social y cultural, entonces puede argüirse que no existen músicas superiores ni inferiores a otras, de acuerdo con lo que Gonzalo Camacho sugiere, al definir culturas musicales como:

...el conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un

dispositivo de identidad. Los hechos musicales son formas simbólicas configuradas en sistemas de relaciones que ayudan a la construcción, resignificación, organización y sentido de una determinada comunidad. Las diferentes culturas musicales son expresión de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana. En este sentido, no hay culturas musicales superiores ni inferiores, sólo son diversas. (Camacho, 2009: 26).

Es dicho contexto tan importante para el proceso, que no debe entenderse de manera general ni pensar en la práctica sólo como una serie de eventos *etno-políticos* de a cuerdo con su contexto, como apunta Bateson, (1997). Lo importante es centrar el análisis en las pautas que interconectan un fenómeno social con su contexto y viceversa. Estas pautas son en sí configuraciones contextuales y son los contextos los que fijan los significados, es decir:

“Puede imaginarse un “contexto” alrededor de CUALQUIER evento, simplemente agrupando eventos vecinos o “conexos” dentro de un límite temporal imaginario [...] La idea de “contexto” es primaria y fundamental para toda comunicación. Ningún mensaje, ni ningún elemento de un mensaje –ningún evento no ningún objeto- tiene alguna clase de sentido o de significado si se haya total e inconcebiblemente divorciado de un contexto. Si un contexto, un evento o un objeto ni siquiera son azarosos” (Bateson, 2006: 200; énfasis en el original).

Entendiendo la importancia del contexto, considero que la música de tamborileros como la de tamboriurbanos consisten en una especie de metáfora de la cultura, debido a que pueden estar ligadas a todos los aspectos de la vida de los individuos. Principalmente en sociedades que puedan denominarse “tradicionales” o que se encuentran dentro de lo urbano y globalizador –y hacia las cuales me interesa enfocar mi estudio antropológico de la música- el ejercicio de la música tradicional conlleva la transmisión de memoria colectiva, valores, tradiciones y sentidos de pertenencia.

Sin embargo, la música no sólo permite expresar dimensiones simbólicas –de ahí que considere únicamente el concepto de cultura como una herramienta teórica y metodológica-, sino que también permite descubrir estructuras y relaciones sociales. Así, la música no sólo es un código simbólico, sino que también se convierte en prácticas sociales influenciadas y estructuradas por diversas

dimensiones de la vida de los individuos –dimensión religiosa, económica, política, etcétera-; al mismo tiempo que, por supuesto, se encuentra sujeta a individualidades.

De esta forma, si bien el concepto de cultura parece ser útil por un instante, en relación con la antropología de la música; éste no basta para dar cuenta de la realidad que subyace al hecho sonoro, sino en la importancia de la implementación de un modelo que tanto teórica como metodológicamente posibilite las búsquedas del investigador. Entiendo que la música no sólo debe ser observada en un plano simbólico, sino que debe ser considerada en su función o eficacia social; en la manera en que permite construir sentidos de pertenencia histórica y social. El hecho de emplear el concepto de cultura como un concepto totalmente significativo de cualquier fenómeno social, nos haría caer en la cuenta de la tendencia hacia la que se ha caído no recientemente, sino ya desde tiempo atrás, tal como menciona Kuper en su libro “Cultura. La versión de los antropólogos”:

“... cuánto más se considera el mejor trabajo moderno de los antropólogos en torno a la cultura, más aconsejable parece el evitar semejante término hiperreferencial y hablar con mayor precisión de conocimiento, creencia, arte, tecnología, tradición, o incluso ideología (...) las dificultades se agudizan cuando la cultura deja de ser algo que se tiene que interpretar, describir, tal vez hasta explicar, para convertirse en una fuente de explicaciones por sí misma.” (Kuper, 2001: 12-13).

Empero, resulta importante recalcar que la explicación cultural pudiera ser útil por sí misma, pero que el basarse únicamente en el concepto de cultura, implica una explicación parcial. A la vista de Kuper, precisamente el hecho de prescindir de las fuerzas económicas y sociales, de las instituciones sociales y aún de los procesos biológicos; o por otro lado, asimilar éstos a sistemas de conocimientos o creencias, es el principal obstáculo de la teoría cultural. Y mi opinión es muy semejante.

Si bien, el abarcar en su totalidad un fenómeno social, y encima, analizarlo y hasta explicarlo, resulta una empresa un tanto pretenciosa, por no mencionar casi imposible. Y es que es bien sabida la imposibilidad de llegar a conocer todo sobre algo, por muy pequeño que éste sea. Y lo es aún más, tratándose de fenómenos sociales. Sin embargo, el relegarnos únicamente a tomar en cuenta un elemento para la explicación de los fenómenos sociales, tampoco logra resultados que puedan

considerarse muy fructíferos. Es decir, el abordar el estudio de la música, por ejemplo, desde una perspectiva cultural, seguramente aportará conocimientos importantes en general; pero aún así, la sola perspectiva cultural no bastará para dar cuenta de lo vasto del hecho musical. Son necesarios, de esta manera, abordar el campo social –estructura y relaciones sociales–, el campo económico, el religioso, el político, el académico, etcétera, ya que sólo de esta forma se logrará tener un acercamiento más completo del fenómeno musical y su contexto. Afrontar de esta manera, cualquier fenómeno social, sin duda alguna implica un trabajo más arduo y complicado; abordarlo interdisciplinariamente bien valdrá los esfuerzos.

En este sentido, el empleo del concepto de cultura como herramienta teórica sin duda resultó de gran utilidad; pero deberá tenerse en cuenta que dicho concepto no se convierte, como Kuper menciona, en un concepto “hiperreferencial” o explicativo por sí mismo; ya que de esta forma, toda la utilidad que pudiera tener se pierde irremediablemente. Desde esta perspectiva, las culturas musicales y en sus diversas maneras de abordarlas se encuentran ancladas en una serie de procesos innegables y dinámicos que les permiten subsistencia y legitimación contextual. Hablar de una invención a partir de una tradición da muestra clara de éstos nuevos procesos.

1.2.- LA INVENCION DE LA TRADICION DE LA MUSICA YOKO T'AN

Uno de los conceptos más recurrentes a partir de su pertinente naturaleza para esta investigación es el de INVENCION, tal como lo plantea Eric Hobsbawm, para las tradiciones inventadas, es decir, como aquellas tradiciones “realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas” así como las que emergen en un periodo breve y se establecen rápidamente:

“La ‘tradición inventada’ implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (Hobsbawm, 2002: 8).

En esta idea, la tradición musical de los tamborileros se “inventa” desde las

intituciones tabasqueñas con la finalidad de convertirse en un elemento para la construcción de una “identidad tabasqueña”. Siendo éste postulado el principal hilo conductor del trabajo, dicha idea se retomará constantemente a lo largo del cuerpo de la tesis siempre que sea requerido.

Desde ese discurso, se busca anclar a la población (mestiza) con su pasado (indígena), fin último del proyecto nacionalista de la primera mitad del siglo XX, donde se buscaba la exaltación del indígena socialmente aceptado, dotándolos de una serie de ideas y valores particulares con intenciones meramente políticas y de homogenización de la cultura y la población nacional. Por otro lado, la exaltación del pasado indígena que vemos en la actualidad, obedece a otros mecanismos que competen a las conveniencias del contexto socio político cultural y que responden más que a esa homogenización a marcar la diferencia que los hace “únicos”. Es entonces, -siguiendo el hilo discursivo- importante aclarar que el concepto de invención es imprescindible para entender este proceso en particular y su transformación a través de la historia, no obstante dicho concepto es una herramienta para el análisis de la cultura misma y no su sustituto.

Siguiendo a Reynoso:

“Aunque en una lectura opuesta hablar de invención pueda parecer solo una metáfora inofensiva, una invención involucra primordialmente agencia, y por ende actos en los que cabe establecer actores, propósitos, responsables. No es tanto la música lo que se inventa, sino los modelos del discurso que le conciernen, sus prácticas de promoción y conservación, las políticas culturales en torno suyo, las disciplinas que la indagan, la postulan como tema o simplemente la parasitan” (Reynoso, 2008:14).

Al hablar de la reinención de la tradición de la música de tamborileros que es retomada por las instituciones, las cuales forman a los denominados aquí tamboriurbanos; concuerdo con lo expuesto por Reynoso, pues como se pretende trabajar en esta investigación, la música es el vehículo que propicia los nuevos modelos del discurso que le conciernen a la práctica musical. Es decir, la música de tamborileros no se inventa, pero si se reconfigura y se adapta, lo que se inventa es el contexto de dicha música, los músicos, los espacios, los discursos y hasta los

elementos que obedecen a los modelos y políticas culturales que hacen no solo posible, sino necesaria esa reinvencción. La agencia en éste caso no sólo se introyecta por parte del contexto, sino por parte de todos los actores sociales que confluyen en los procesos participantes.

1.2.1.- LAS POLÍTICAS CULTURALES FAVORECEDORAS DE UNA INVENCIÓN DE LA TRADICIÓN

Las políticas culturales son imprescindibles para que todo este proceso expuesto anteriormente se lleve a cabo en cuanto a las prácticas culturales en el contexto contemporáneo y su adaptación al mismo, para ello, Carreño expone una serie de postulados donde expone que:

Una política cultural, a la vez nacionalista y pluralista tendería a superar la discusión tradicional entre quienes ven en el tránsito a la modernidad y menoscabo a la cultura nacional, y quienes pretenden imponer una idea de la modernidad a expensas de los rasgos propios de las culturas populares que tienden a integrar la cultura nacional. (Carreño, 1995: 27-28).

En el análisis de esta investigación se hacen referencias importantes a lo largo de toda la tesis de los procesos que enmarcan a los denominados aquí tamboriurbanos para entender su creación y reproducción dentro de las exigencias que marca el Estado en cuanto a una idea de modernidad. Aunado a esto y en contraparte, la situación demeritoria hacia los tamborileros de la tradición por considerar –a un nivel muy por encima- que no se encuentran convenientes para el nuevo contexto que los circunda, entonces:

El punto radicaría en enfrentar la sistemática expropiación de las capacidades de creación y de los instrumentos de reproducción cultural que se realiza en perjuicio tanto de los grupos sociales subordinados como de la nación, a través de instrumentos como el control comercial de los medios audiovisuales. (*Ibíd.*, 1995 :28).

Las políticas culturales son entonces el medio primigenio donde se gestan los modelos que corresponden a las instituciones que se sirven de la invención de la tradición para generar imaginarios sociales que correspondan y se adapten a las realidades contextuales. La reinvencción de la tradición de los tamboriurbanos no

tendría cabida si no estuviera inmersa a partir de sus funciones específicas dentro de las políticas generales en un nivel regional. Esto se puede demostrar a partir del trabajo etnográfico realizado para esta investigación.

1.3.- LA CULTURA URBANA DEL TAMBORILERO INVENTADO

No podríamos entender la lógica de las políticas culturales sin tener nociones del concepto de cultura urbana, pues es en éste campo donde nacen dichas políticas. La cultura urbana es el espacio de acción de los tamboriurbanos, por lo tanto es necesario que quede claro a lo que nos referimos.

Como plantea (Pérez Negrete; Bueno, 2006), la ciudad -de México en su caso particular- es una sociedad global atravesada por lo local, situación que la vuelve una ciudad dinámica, diversa y heterogénea. Es un espacio también de dinamismo, movilidad social y fragmentación. Todo esto enmarcado por el contexto de la modernidad y la globalización, así como prácticas y formas de pensar y actuar. No es diferente para la Ciudad de Villahermosa, Tabasco, pues tanto la lógica de la planeación de distribución urbana, como las formas *urbanistas* de socialización de los habitantes son similares y muchas veces son retomadas de las que se gestan en la capital del país. Es decir, la ciudad de México y la vida urbana en esta ciudad, muchas veces sirven como “modelo aspiracional” para algunas ciudades importantes dentro del interior de la República Mexicana.

Lefebvre menciona que “la ciudad es la proyección de la sociedad global sobre el terreno” (Lefebvre, 1978:10). Así, una de las características fundamentales de las ciudades globales y de la ciudad de México en particular, es la globalización y el auge de cibertecnologías que permiten una difusión masiva de información, pensamientos y prácticas que permiten una desfronterización cultural tanto a nivel local como global. Esta situación nos permite entender que un proceso local como el de la práctica de los tamborileros trascienda a niveles urbanos nacionales e internacionales pero ahora como una práctica cultural construida desde las necesidades del contexto urbano. Es así como se va conformando una cultura

urbana particular que comparte características globales que se entienden desde diversos ámbitos y tiempos cronológicos.

Carlos Monsiváis (1995) realizó un artículo llamado La Cultura Urbana: Notas sobre su desarrollo mexicano, como colaboración en el libro Culturas Populares y Política Cultural, coordinado por Guillermo Bonfil Batalla, donde al lado de científicos sociales prestigiados de la década de los noventa pretenden dar explicación a ciertos procesos de crecimiento nacional. Si bien este texto no es actual y el autor está considerado como creador de textos de divulgación, aunado a una retórica romántica, me pareció importante retomar algunas de sus reflexiones pues aún en la actualidad podemos contrastarlas con ciertas situaciones contemporáneas que se plantean aquí.

A la cultura urbana se le define, *grosso modo* como el espacio generado entre los modos operativos de la ciudad capitalista (la única existente) y la variedad de respuestas a tal sujeción. Es el resultado del choque entre la industrialización y las costumbres, entre la modernización y la capacidad para adecuarse a su ritmo, entre la oferta (las apetencias) y la demanda (las carencias). Es una cultura, en el sentido de modos de vida, que emerge a partir de la conversión de la sociedad tradicional en sociedades de masas y que, por lo mismo, implica el sometimiento y la reducción de las clases populares, la ofensiva ideológica de los medios masivos, el muy rentable caos del crecimiento capitalista. (Monsiváis, 1995: 98).

Lo cual obedece a las siguientes características propuestas por el mismo autor y las cuáles interrelacionamos con el tema en cuestión:

1).- *Sensaciones de impotencia o insignificancia que traducen la experiencia personal al idioma de la fatalidad universal.* Los procesos de aculturación obligada que viven las comunidades *yoko t'an* de tradición tamborilera al tener que cambiar sus discursos originales con fines de adaptación al medio urbano.

2).- *Visiones lineales de orden y progreso.* Son las impartidas por las instituciones y el modelo cultural y son recibidas y legitimadas por el sector social que se adscribe a ellas.

3).- *Actualización del machismo y la represión sexual que ya admite y requiere zonas de liberación.* Las prácticas de tamboriurbanos correspondientes a la cultura urbana contienen en general fuerte presencia femenina, contrariamente a la tradición indígena ubicada en la comunidad, donde la figura femenina no tiene cabida.

4).- *Visiones jerárquicas y autoritarias del conocimiento que se inician en la institución.* Dentro de la cultura urbana y la práctica musical de los tamborileros se mantiene una lógica de jerarquización tanto con las instituciones como entre los mismos grupos. En el caso contrario, en la práctica musical *yoko t'an* a la usanza ritual, éstos no se supeditan a ningún organismo que no sea tradicional.

5).- *Interiorización programada de las mayorías que acude a elementos tradicionales y ordenamientos tecnológicos, (Imágenes subliminales, orientación de la publicidad, etcétera).* La apropiación por parte de la sociedad urbana tabasqueña de una serie de elementos considerados tradicionales, para la reapropiación del signo y el significado de acuerdo al contexto que corresponde a la modernidad contemporánea.

6).- *Obediencia internalizada ante la autoridad y sus excesos.* Internalización de la idea de estar al servicio del estado a partir de ser un producto generado por el mismo (tamboriurbanos) y sujetarse a las necesidades y requerimientos de este.

Es dentro de la cultura urbana donde la comercialización de la práctica musical se lleva a cabo en su máxima expresión como consecuencia también de las características mismas del contexto de la urbe.

1.4.- LA MERCANTILIZACIÓN DE LA CULTURA MUSICAL

En cuanto a la categoría de la mercantilización he decidido utilizar las propuestas de John y Jeane Comaroff, (2011) y de A. Appadurai (2015) utilizando conceptos

pertinentes para mi investigación, como lo son: la etnomercancía, acuñado por los mismos autores, donde proponen que la categoría de lo étnico responde a la lógica comercial que vende el sistema o la institución, como es el caso de la práctica musical de los *yoko t'an*.

El concepto de etnomercancía referido arriba fue muy importante para los fines convenientes de la investigación, pues lo pudimos aplicar no sólo en la práctica musical por sí misma, sino en una serie de elementos relacionados con los tamborileros *yoko t'an* que son parte de su proceso de representación. Productos mercantiles (gráficos, materiales y hasta simbólicos) se ofertan y se demandan haciendo alusión a la importancia de una tradición étnica y de lo deseable que se torna poder consumir un bien con estas características. Las nociones de etnomercancía de los Comaroff, se basan en uno de sus conceptos teóricos: la etnicidad.

Etnicidad se entiende como el contrapunto entre: por un lado, la constitución de la identidad como persona jurídica o ideal y por otro, la transformación de la cultura en mercancía... (Cfr., 2011: 216). Es así como se propone entonces que la cultura se convierte en una mercancía que está al servicio del mercado. Y es que según estos postulados no se pueden pensar la una sin la otra, porque la "etnomercancía" deviene del proceso que configura la "etnicidad".

Basado en estas concepciones propuestas por John Y Jeane Comaroff, Escalona engloba el concepto de la siguiente manera.

En general, se puede definir a la etnomercancía como un objeto que tiene la apariencia de ser producto de una perspectiva cultural específica, resultado de trabajo que se supone implica un conocimiento especializado y que expresa formas de entendimiento del mundo que son también específicas de un grupo social (al que se atribuye una especificidad y una antigüedad cultural inconmensurables). (Escalona, 2016: 261).

Llevándolo a lo concreto, a partir de lo propuesto por Escalona, en este trabajo se han podido relacionar algunas nociones concernientes a la definición que se ensima a la realidad de los grupos de tamborileros y tamboriurbanos, que utilizan sus elementos culturales como medios con fines de mercantilización. Entonces siguiendo esta lógica, los tamborileros y los tamboriurbanos son una etnomercancía

en si mismos para las instituciones estatales, principalmente para el sector turístico, porque alude a la práctica y a la representación.

Para fines del presente trabajo es preciso decir que además de los propios actores sociales, también se consideran etnomercancías sus elementos indispensables para su venta y compra en el mercado que lo solicita; ejemplo de ellos son sus instrumentos musicales, sus reproducciones discográficas y las autorepresentaciones en artesanías.

1.4.1.- CAPACIDAD DE ASPIRACIÓN Y EL DESEO DEL TAMBORILERO IDEAL

La capacidad de aspiración, categoría retomada de A. Appadurai sienta las bases para entender una serie de dinámicas sociales y contextuales de la sociedad tabasqueña donde se instaura la representación tamborilera y el imaginario social de lo ideal (étnico-contemporáneo). Dicha capacidad de aspiración se encontró en una multiplicidad de veces al analizar a los actores sociales, tanto por separado como en las interrelaciones que entablan. Al respecto Appadurai (2015) menciona que:

Al fortalecer la capacidad de aspiración concebida como una capacidad cultural, en especial entre los pobres, la lógica del desarrollo orientada hacia el futuro podría encontrar un aliado natural y los pobres podrían encontrar los recursos requeridos para cuestionar y alterar las condiciones de su propia pobreza (Appadurai: 2015: 237).

Pretendo aquí que quede claro que la capacidad de aspiración no sólo está conferida para lo que el autor llama “los pobres”, sino para cualquier contexto subalterno a otro con una idea de aspiración social, que se apropia de los elementos necesarios para escalar en ascendentes clases sociales. En esta investigación se hace referencia constante a la necesidad de capacidad de aspiración social que tiene cierto sector de la población tabasqueña de la urbana para ser pertenecientes a la llamada élite cultural tabasqueña. Caso específico de esto son los “tamboriurbanos” que generalmente pertenecen a dicho contexto urbano, quienes como se ve a lo largo del texto, se apoyan de una serie de herramientas y estrategias para ir logrando reconocimiento a partir de su práctica y la representación. Esta situación es común a una constante competencia derivada de la oferta y demanda de los

grupos musicales creados en las instituciones y de la representatividad alcanzada. Aunado a esta necesidad de aspirar socialmente, se encuentran ahí depositados los valores económicos, sociales, de estatus y de prestigio que encuentran dentro de la misma competencia.

Es entonces apreciable el supuesto de Appadurai (2015), donde menciona que la cultura no es una isla en sí misma, sino que característicamente es interactiva, lo cual le permite seguir posicionándose dentro de la escala institucional permitida. Es decir que los tamborileros se sirven de la institución, así como la institución se sirve de ellos, sosteniendo una intrínseca y no siempre igualitaria relación social. Lo anterior se encuentra implícito en la categoría conceptual de la mercantilización, dentro de ésta categoría pretendo abordar también el sector turismo, económico, político y cultural enfocandome particularmente en la música de tamborileros y tamboriurbanos.

1.5.- TRADICIÓN, IDENTIDAD, IDENTIDADES COLECTIVAS Y REPRESENTACIÓN

Existen algunos conceptos indiscutibles para la realización del presente trabajo, conceptos que por sus características propias no pudimos encasillar en sólo una de las categorías planteadas, sino que hay un constante flujo entre todas ellas, y que incluyen conceptos explícitos e implícitos, tales como: Tradición, Identidad, e identidades colectivas y representación.

Estos conceptos fueron muy necesarios a lo largo del texto para poder identificar, explicar y analizar la práctica musical a partir de la reconfiguración planteada como objetivo general. Son también inherentes al entendimiento de todos los campos donde se inserta la representación que se estudia, si no es que la poseen en si misma.

No podemos hablar de la tradición de los tamborileros *yoko t'an* sin anclarla en un concepto teórico. Para fines convenientes a este trabajo se decidió trabajar con el postulado de Balandier (1989) que en cuanto al concepto de tradición se refiere a lo siguiente.

[...] La tradición se traduce continuamente en prácticas; es aquello por lo cual la comunidad se identifica (se parece a sí misma), se mantiene en una relativa continuidad, se hace permanentemente produciendo las apariencias de ser ya lo que quiere ser. Porque es viviente y activa, la tradición llega a nutrirse de lo imprevisto y de la novedad [...] Porque es practicada, descubre sus límites: todo no puede ser mantenimiento según su orden, nada puede ser mantenido por puro inmovilísimo; el movimiento y el desorden son aquello de lo que ella alimenta su propio dinamismo y aquello a lo que finalmente debe subordinarse. (Balandier: 1975: 88).

En esta propuesta nos permite ver claramente, no sólo una idea desde lo teórico, sino cómo interactúa el concepto de tradición desde la comunidad misma, en este caso en particular cómo entienden los *yoko t'an* sus propias tradiciones a nivel local. Esto, llevado a un plano más general, lo podemos ubicar en la construcción de una identidad tabasqueña formulada a partir de proyectos de Estado-Nación que retoman las tradiciones como eje del mismo proyecto. Tabasco entra entonces en la lógica de construir una cultura regionalista a través de manifestaciones culturales como la música y la danza, y específicamente que el gobierno tabasqueño retoma de la ideología nacionalista que lleva a la necesidad de construir un proyecto económico, político y cultural, valiéndose de las expresiones culturales autóctonas del estado incorporando al municipio Nacajuca, por lo que instaura políticas culturales e institucionales con el discurso de incentivar la vitalidad de las tradiciones tabasqueñas, específicamente la música de tamborileros, elegida por el estado tabasqueño como representativa de su población.

Aunado a esto, el concepto de la “La voz” propuesto por Appadurai (2015) nos interesa por la importancia que se le da al discurso legitimador. El propone que dentro de este discurso, existe como un elemento recurrente que se encuentra presente y hace posible la legitimidad del discurso mismo, lo que Appadurai define como “La voz”, y dice de ella que es una capacidad cultural que tienen los individuos para reproducir ese discurso tanto afuera como adentro de la comunidad. No podemos pensar la tradición de los tamborileros ni las propuestas tradiciones inventadas, sin el sustento de un discurso legitimador que comparten las instituciones y que es fabricado entre el modelo cultural regional y las políticas culturales.

Ambos actores sociales, tanto tamborileros como tamboriurbanos, son portadores de una “voz”, esta no sólo se legitima desde afuera, sino que tiene que ser introyectada en los individuos para que el discurso se entienda verdadero, sin el discurso, la tradición carece de sentido y la práctica en si misma pierde representatividad. La voz de los tamborileros activa la ritualidad de sus tradiciones, mientras que la de los tamboriurbanos exalta nuevas formas de identidad cultural.

Las tradiciones inventadas que se describen aquí continuamente, por lo general surgen más que de la tradición, de un tradicionalismo, producto de las modificaciones y adaptaciones contextuales que va sufriendo una tradición primigenia.

[...] sólo actúa en parte sobre las apariencias de estabilidad; debe transigir con lo que la corroe y tratar de sometérsele [...] Está disociada de la pura conformidad, de la simple continuidad por invarianza o reproducción estricta de las formas sociales y culturales; actúa sólo siendo portadora de un dinamismo que le permite la adaptación, le da la capacidad de abordar el acontecimiento y aprovechar algunas de las potencialidades alternativas. El tradicionalismo se presenta bajo varias figuras, y no bajo el único aspecto de una herencia de obligaciones, que imponen el encierro en el pasado (Balandier, 1989: 36).

Si tomamos en cuenta las tres modalidades de tradicionalismo propuestas por el autor: Tradicionalismo fundamental, tradicionalismo formal y pseudo-tradicionalismo, podríamos adaptarlas al tema que nos concierne de la siguiente manera:

1).- *Tradicionalismo fundamental*. El que está al servicio de una permanencia. Refiriéndonos a la tradición tamborilera *yoko t'an* y a los esfuerzos por su reproducción y permanencia con fines diversos.

2).- *Tradicionalismo formal*. El que emplea formas conservadas, cuyo contenido ha sido modificado. Aquí se conserva el núcleo duro desde la perspectiva de López Austin (2001) simbólico para dar pauta a diversas modificaciones que pide la reproducción misma del contexto específico. Ejemplificando podemos apelar

al discurso indígena que busca legitimar el ideal del tabasqueño actual.

3).- *Pseudotradicionalismo*. Corresponde a una tradición reformada, permitiendo dar sentido a lo nuevo, al cambio, imponiéndoles un aspecto denominado “tradición”. La lógica de la tradición inventada de los tamboriurbanos por excelencia. La reinención de sus símbolos y significados y la misma ejecución de la práctica musical avalados por el discurso.

Es entonces el tradicionalismo es un vehículo para las distintas etapas de la tradición y el pseudotradicionalismo un potencializador para que se instauren cómodamente ciertas “tradiciones inventadas” y adquieran sentido y vigencia, como es el caso de los tamboriurbanos. Ciertamente no podríamos destacar el tradicionalismo ni la tradición misma sin hablar de la identidad. Uno de los puntos nodales para la reproducción de la tradición autóctona y para la reinención de esta.

Entendemos por identidad, siguiendo a Giménez.

...la representación que tienen los agentes (individuos o grupos) de su posición en el espacio social y de sus relaciones con otros agentes (individuos o grupos) que ocupan la misma posición o posiciones diferenciadas en el mismo espacio. En cuanto representación de un *sí mismo* o de un *nosotros* socialmente situados, la identidad es esencialmente *distintiva*, relativamente *duradera* y tiene que ser socialmente *reconocida*. (Giménez, 1995: 42; Cursiva en el original).

Esta definición podemos complementarla con la elaborada por Stuart Hall (2010), quién la cataloga como:

[...] siempre a través de la memoria, de la fantasía, de la narrativa y del mito. Las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura. No son una esencia sino un posicionamiento. Así, hay políticas de identidad, políticas de posicionamiento (Hall, 2010: 359).

Al complementar a partir de las dos definiciones, podemos posicionar la identidad a un nivel teórico para sustentar el análisis de los capítulos siguientes,

donde la identidad tabasqueña (la descrita y la adscripta) juega un papel imprescindible dentro de las dinámicas sociales y las representaciones que se estudian, básicamente práctica musical de los tamborileros y tamboriurbanos, dentro o no de las instituciones.

Dentro del tema en cuestión, no podemos dejar de lado el entendimiento de la identidad a un nivel más general, colectivamente. El entender un proceso a un nivel macro nos genera ciertas preguntas que no pueden ser resueltas desde la particularidad. Es necesario entender las identidades, -en este caso- colectivas, para poder analizar la identidad y de cómo los tabasqueños se apropian de los símbolos y signos indígenas como si fueran propios de Tabasco. Con el afán de entender dichas identidades colectivas retomamos la postura de Moises Guitart quién evoca lo siguiente.

[...] por identidad colectiva aquella parte de la historia de vida o relato de un individuo (la definición que uno o una hace sobre quién es) que se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo cultural, institucional e históricamente situado, juntamente con el significado valorativo y emocional asociado a esta pertenencia. (Guitart, 2009: 45).

Es así como el conocimiento o el autoconocimiento de una identidad propia forjada en la colectividad se legitima en el colectivo mismo, pues es necesario para que los sujetos se adscriban a un grupo cultural determinado, a nivel institución y desde sus raíces históricas. Las identidades colectivas que se estudian en esta investigación derivan fervientemente en las representaciones que engloban toda la identidad cultural tabasqueña a la que hacemos alusión.

La representación, -en este caso, la representación del tamborilero- es el producto final de toda una serie de procesos y entendimientos donde confluyen las ideas generadas por las instituciones, respecto a un ideal buscado constantemente y percibido desde el contexto y su cotidianidad. Para entender el concepto de *representación* se trabajó una compilación de las ideas al respecto de Michel Foucault (2010), Teresa De Lauretis (1991) y Zandra Pedraza (2010) para llegar a la siguiente disertación.

Por una parte, De Lauretis (1991), no puede concebir la idea de representación si no es a partir de un discurso generado por los agentes sociales y

los medios de información o comunicación a los que llama tecnologías, mismas que tienen la función de legitimación del discurso de algo sobre lo específico y concreto. Es decir, el discurso sobre la práctica tamborilera es específico y concreto. Los contextos pueden variar, pero la significación de lo concreto es permanente. Se materializa ayudada constantemente por las tecnologías visuales y auditivas que caracterizan a la representación.

Siguiendo la misma lógica y según los planteamientos de Foucault (2010), “el discurso” que se emite sobre esta manifestación cultural-tradicional tiene muchas coyunturas y líneas de anclaje, sin embargo, todas ellas obedecen a la representación esperada, este discurso social se produce de manera compleja más que de modo dialéctico, apuesta a una condición de modernidad, mantiene la legitimidad que lo sustenta, forma parte de la episteme y se enmarca materialmente en una serie de discursos de organización, buenas costumbres y exaltación del indio muerto que se materializa en el cuerpo del tamborilero actuando como un dispositivo. Es el cuerpo del tamborilero un vehículo de la tradición, y de la identificación de un pueblo entero, -el tabasqueño- encapsulado en la representación.

Por su parte Pedraza (2010), afirma que lo importante del discurso es que sea social y colectivo, pues es en un nivel macro que se legitiman dichas representaciones que aunque se generen desde la subjetividad de un imaginario, es en el nivel social donde se materializan y en la práctica tradicional donde finalmente se encarnan.

1.6.- LA VIOLENCIA SIMBÓLICA

A partir del estudio de estas representaciones y su materialización, se encontraron casos muy particulares que a mi parecer considero se tornaban violentos por su misma naturaleza de creación, si bien estos casos son referidos en el capítulo cuatro quiero ahora asentar las nociones teóricas de lo que particularmente se entiende aquí como VIOLENCIA SIMBÓLICA, para lo cual me concentraré en las propuestas de Bourdieu y Wacquant, quienes postulan qué:

“La violencia simbólica es, para expresarme de la manera más sencilla posible, aquella forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con la anuencia de éste. Dicho esto, semejante formulación resulta peligrosa porque puede dar pie a discusiones escolásticas con respecto a si el poder viene desde abajo y si el dominado desea la condición que le es impuesta, etc. En términos más estrictos, los agentes sociales son agentes conscientes que, aunque estén sometidos a determinismos, contribuyen a producir la eficacia de aquello que los determina, en la medida en que ellos estructuran lo que los determina. El efecto de dominación casi siempre surge durante los ajustes entre los determinantes y las categorías de percepción que los constituyen como tales (Esto demuestra, por cierto, que si intentamos concebir la dominación según la alternativa escolar de libertad o determinismo, libre elección o coerción, nunca habrá de terminar la discusión)” (Bourdieu y Wacquant, 2001: 120).

En el postulado anterior podemos analizar y entender cómo es que se dan estas dimensiones de violencia, sobre todo dentro de la comunidad. Esto lo podemos constatar después de los datos encontrados en campo. Es necesario explicar que por implicados nos referimos a todos los ejes coyunturales del problema social que aquí se expone, es decir: en primer lugar los tamborileros *yoko t'an* que se encuentran en el margen de la tradición y los tamboriurbanos que son conformados a partir de un proceso de creación. Por otro lado, las instituciones a las que les compete el tema, ya sea por una u otra razón de conveniencia o como simple capital simbólico, como la política estatal, la educación y las instancias culturales. Todos estos entendidos como componentes de interrelación social dentro de un sistema estructural. Importante también es, analizar la legitimación de dicha violencia por ambas partes, es decir, quién la aplica y quién la recibe y soslayar las razones que les llevan a esta situación llevándola constantemente de violencia simbólica a relaciones de poder y viceversa.

Este capítulo ha tenido por objetivo el plantear los postulados teóricos y conceptos necesarios para poder entender una problemática tan particular como lo es la reconfiguración y mercantilización de la música *yoko t'an* desde su contexto social y las categorías conceptuales que dan sustento a la parte etnográfica y metodológica de la investigación, -capítulo dos y capítulo tres- Ya con un contexto teórico las referencias etnográficas y analíticas cobran sentido y significación para quien lo escribe y para el lector mismo.

CAPÍTULO DOS

AJ JATS'JOBENO (LOS TAMBORILEROS)

En este capítulo se tiene por objetivo presentar y conocer las características propias del grupo indígena denominado *yoko tán* y su práctica musical de tamborileros, Aquí se puede observarse la ocupación y el rol que juegan dentro de esta práctica musical que no sólo incluye a los músicos, sino todo el contexto social donde se encuentran inmersos. También se abordan los géneros musicales que los tamborileros interpretan con la flauta y el tambor. Esto con el fin de otorgarle al lector un panorama amplio sobre las diferencias y semejanzas entre dos prácticas musicales, la de los tamborileros y los que denomino en esta investigación como “tamboriurbanos” y que serán descritos en el siguiente capítulo. Dichas semejanzas y diferencias son un punto nodal en la argumentación del presente trabajo, pues no sólo están sujetas a categorizar ambos modelos como culturas musicales –definidas y explicadas en el capítulo anterior-, sino que son indispensables para entender procesos de socialización entre individuos, instituciones y políticas culturales. Es preciso destacar que el presente capítulo es ampliamente descriptivo y etnográfico dejando el análisis de dichos datos para el capítulo cuatro. Lo decidí así por fines metodológicos convenientes.

2.1.- LOS TAMBORILEROS

Los tamborileros son un grupo musical conformado por una cantidad variable de integrantes, como mínimo tres. Los grupos de tamborileros con los que se trabajó para fines del presente trabajo son, como ya se mencionó pertenecientes al grupo étnico *yoko t'an* o chontales de Tabasco devenientes de la familia lingüística Maya, que viven en las comunidades del corredor *biji yoko t'an* visitadas durante el periodo de trabajo de campo y donde la presencia de la práctica musical se encuentra efervescente en el municipio de Nacajuca.

Sobre la calle Ignacio Ramírez perteneciente a dicho municipio, cruzando la calle de libramiento, a los primeros 4 kilómetros se encuentra el poblado de Tucta, en seguida Mazateupa, Tapotzingo y Guaytalpa a 4.2 kilómetros, San Marcos a 4.3 kilómetros, San Isidro 1ro., San Isidro 2do., San Simón 1ro., San Simón 2do., Pajonal a 4.4 kilómetros, Tecoluta 1ro. Y Tecoluta 2do., últimos poblados que se encuentra a 4.5 kilómetros de la cabecera municipal.



Mapa 2. Biji yoko t'an

La música de tamborileros es una de las tradiciones más arraigadas tanto en su cotidianidad como en los principales acontecimientos rituales de la vida de los *yoko t'an*. Dicha tradición alude directamente a la ritualidad, pues la práctica musical está basada específicamente en uno de sus mitos de origen. A su vez, su presencia es indispensable dentro de la comunidad, pues no sólo son los generadores de la música ritual, sino que encarnan símbolos de identidad, estatus y cohesión social en la estructura y dinámica interna.



"Tamborileros de Tucta". Foto: Manuel Alejandro López. Julio, 2015.



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.



"TAMBORILEROS DE SAN ISIDRO". FOTO: MANUEL ALEJANDRO LÓPEZ. JULIO, 2015.

2.1.1.- LOS INSTRUMENTOS

Los tamborileros ejecutan dos tipos de instrumentos: un aerófono de viento al que llaman "pito" o "flauta de carrizo", de siete orificios, con tapón de cera de abeja en la boquilla en forma plana y dos tambores bимembranófonos (de dos parches) de distintos tamaños, a los que llaman "macho" (bajo) y "hembra" (requinto), anteriormente construidos de cedro (*Cedrela odorata Linnaeus*) y sauce (*Salix humboldtiana*). Los tambores son tocados por palos o baquetas fabricados principalmente con ramas de distintos tipos de árbol. En la actualidad, la deforestación en Tabasco ha orillado a los constructores, lauderos o artesanos —como los constructores de tambores se definen a sí mismos— a utilizar distintas maderas, como el chinín (*Persea schiedeana Nees*) y el aguacate criollo (*Persea Americana*), por ejemplo. El parche para los tambores se hacía de piel de venado, ahora es sustituido por piel de chivo. Estos tambores son sujetados con un aro de bejuco —que no se ha sido modificado en ningún sentido— tensado con henequén, el cual fue reemplazado con cuerda o hilo encerado. El tambor bajo llega a medir de 50 cm. de alto y un diámetro de 35 cm. de boca de donde se encuentra el parche, y el tambor requinto que mide 24 cm. de alto y 15 cm. de diámetro.



Izq. "Tambor hembra o requinto" Der. "Tambor macho o bajo". Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2013.

Para profundizar en la parte de la dualidad de los tambores denominados "hembra" y "macho" se ha tomado en consideración que esto puede hacer alusión a una dualidad cosmogónica mesoamericana, es decir, dentro de dicha cosmovisión hay una concepción dual del mundo, ya que es impensable concebirlo desde un sólo ser (López Austin, 2001). En el caso de lo postulado por Broda, entendemos que la concepción de dualidad es inherente a la necesidad de movimiento, es entonces imposible una cosmovisión no dualista que no haga referencia a lo femenino y lo masculino que se integran y relacionan el uno con el otro. Lo cual se muestra evidente en el caso de los tambores *yoko t'an*, que como dice la autora "la posición teórica que permite abordar este tipo de estudios, implica concebir las manifestaciones culturales indígenas, no como la continuidad directa e interrumpida del pasado prehispánico, ni como arcaísmos, sino visualizarlas en un proceso creativo de reelaboración constante, sustentado a la vez en raíces muy remotas". (2001: 167).

Hay diversas interpretaciones sobre el origen de los tambores *yoko t'an* que derivan en tres diferentes discursos que lo tratan de explicar. Uno de ellos afirma que el tambor proviene desde épocas prehispánicas. Dicho discurso se encuentra enunciado en los libros de texto desde la educación básica a nivel primaria, esta información es avalada por la Secretaría de Educación Pública (SEP) en el tomo "Tabasco. La entidad donde vivo". Tercer Grado. Este texto fue realizado por Olivia Azcona Priego en el año 2012 y pertenece a una serie de libros con fines para la

construcción de una identidad estatal y como parte del paquete de libros de texto gratuitos que se distribuyen dentro de su entidad.

Es así como este discurso se plasma en las nuevas generaciones como históricamente legítimo. Desde esta afirmación podemos observar cómo los *yoko t'an* lo retoman para mantener una relación de su presente con el pasado poniendo énfasis en el mito. Ejemplo de ello podemos encontrarlo en una entrevista realizada con Julián Hernández, constructor de tambor, quien afirma que: “ ...Yo de niño escuché a unos ancianos que decían que un rayo cayó y ahuecó el árbol, y así nació el tambor...” Al preguntarle si sabía acerca del origen del tambor, el contesta que nadie lo sabe, pues es algo muy antiguo. El ahuecamiento natural del árbol por el rayo que se enuncia miticamente es retomado de los elementos prehispánicos que tienen a la mano. Es por eso la aún actual y permanente representación del rayo en los tambores mayas prehispánicos, así como en los tambores *yoko t'an* representado en la forma de los nudos. “En la manera en que se tensa la piel y se va amarrando con la cuerda encerada se van anudando para que todos los tambores queden amarrados en forma de rayo” (Entrevista a Fausto Hernández, tamborilero *yoko t'an*, Abril, 2017).



Instrumentos musicales como el caracol, el tambor, la concha de tortuga, el tunkul y el chichin son una herencia prehispánica.

“Tabasco. La entidad donde vivo”. Imagen extraída del libro de texto. Pág. 65

Las otras dos aseveraciones sobre el origen de este instrumento versan sobre el resultado de la autoridad colonial, por un lado. Éste discurso no cuenta con referencias teóricas específicas que lo sustenten, resolución a la que se llegó después de la revisión de textos en un trabajo archivo, sin embargo, su relevancia y continuidad la observamos permanentemente como parte de una lógica versión del dominio popular transmitida oralmente de generación en generación, lo cual legitima el discurso como una construcción social de la realidad. Éste discurso es generalmente retomado por publicaciones impresas o digitales que tienen como fin único la propaganda del lugar como sitio turístico, (Sitios de Internet, revistas periódicos, folletos turísticos, etcétera). El mismo discurso genera un aire de exotividad que sirve a los fines de quién lo utiliza. Un ejemplo claro puede observarse en un sitio que brinda información básica y que es altamente consultada con fines no académicos. El portal digital Wikipedia da una explicación del origen de la tradición tamborilera desde el discurso colonialista y la influencia africana en la instrumentación. Ésta información es la que el cibernauta tiene más a la mano y por tanto considerada como fidedigna.

En un nivel local, el portal de Internet denominado “Raíces Tabasco. La Comunidad de Tamborileros”. Éste mismo discurso es legitimado a manera de explicaciones de origen de la tradición. El portal fue creado por Omar Escamilla, quien es considerado por ciertos sectores uno de los conocedores más famosos sobre el tema en la región. Cómo a continuación se observa.

Remontarnos a los orígenes es hablar de los tiempos de la conquista cuando como esclavos llegaron a Tabasco personas de raza africana los cuales nos ofrecieron el sonido del tambor; en la región chontal de principalmente en Nacuja, ya existía la flauta de carrizo a pito como algunas otras personas lo conocen, pero era acompañado con instrumentos de percusión, como el “Tunkul” un tronco hueco el cual se golpea con baquetas, conchas de tortuga y posteriormente llegó el tambor, en primera instancia de Tres tipo, el mas grande “Bajo” el sonido mas grave del acompañamiento, el medio, un sonido neutro, y el tambor mas pequeño o “requinto” el mas pequeño.



Imagen extraída de la página “Raíces Tabasco” en: www.RaicesTabasco.tk.

Y por el otro, como resultado de una probable influencia africana según los nuevos discursos de la reivindicación de la africanidad en territorio nacional, así también como los postulados de Arturo Chamorro en su texto *“Los instrumentos de percusión en México”*, (1984).

El uso de estos tambores en baterías de tres básicos, dos de sonido grave y un agudo que tiende improvisar, nos hace pensar en una posible influencia africana que pudieron captar los músicos indígenas en territorio tabasqueño. Aún actualmente no se sabe de la presencia de población negra en esta región, así la hubo en la Colonia; lo mismo podemos decir del uso de la conga en poblaciones negras de Actopan y Alto Lucero en Veracruz, en donde es un poco más clara la presencia de la música africana por el uso del tambor y también por la población afroestiza, sí como en el acompañamiento en la danza de “negros”; sin embargo el modo de tocar los tambores tabasqueños nos hacen pensar en la presencia de una polirritmia, como aportación africana más evidente dentro de una cultura musical indígena, de la que tan sólo queda como testimonio el uso del Tumkul en ciertas ocasiones ceremoniales, integrado a los “piteros y tamborileros” (Chamorro, 1984: 194).

Dentro del mismo discurso, Hiram Dordelly (1982: 10) asegura que los tambores que ejecutan los tamborileros son de “origen africano”, dadas sus características de construcción y ejecución. Siguiendo el mismo tenor, en la gaceta Tiempo Libre, Febrero, 2005, en la sección de espectáculos populares, se hace referencia a los tamborileros y su ejecución como pertenecientes al movimiento de la africanidad y sus festivales y carnavales, así mismo se enuncia su participación en el evento llamado “fiesta del tambor y la africanía” que se llevó a cabo del 6 al 13 de Febrero del mismo año en el zócalo de la Ciudad de México. Actualmente dicho discurso es el más utilizado y legitimado, lo cual no es de extrañar pues el movimiento de la africanidad y la tercera raíz se encuentran en un momento importante en cuanto a estudios académicos.

Considero que a partir de los datos recolectados sobre dichos discursos, actualmente existe la necesidad de buscar el origen de los instrumentos desde un contexto mítico- cronológico. Los discursos trabajados aquí muestran desde sus diferencias el elemento común del mito presente en las tres versiones donde el fin último radica en la búsqueda de una identidad, indígena en primera instancia y la identidad tabasqueña como consecuencia. Son entonces los instrumentos musicales *yoko t’an*, -particularmente los tambores- herramientas materiales, simbólicas y

actuales que otorgan identidad y “cultura” a la sociedad tabasqueña contemporánea.

Resulta infructuoso rastrear los orígenes del tambor *yoko t’an* dada la complejidad de los procesos históricos en que se encuentra inmerso. Por ello, no puede afirmarse prehispánico, colonial o totalmente africano. Mi postura parte de considerar al tambor como una síntesis de estas tres influencias, con lo cual solo harían falta estudios más profundos que propongan en qué medida se dan éstas. Sin embargo, como he recalado y retomando las palabras de Rafael A. Ruíz Torres, no debemos estar buscando “rasgos específicos” de una cultura o sociedad, sin tener conocimiento previo de los procesos culturales o sociales que generaron las músicas y danzas. “...Existe una diferencia entre buscar el origen de una música particular a plantear su historia en términos de procesos” (2011: 93).

Es así entonces como a partir de estos tres discursos podemos rescatar la idea de un núcleo duro, partiendo de la propuesta de López Austin como:

Esa estructura o matriz de pensamiento y el conjunto de reguladores de las concepciones son los que constituyen el núcleo duro de la cosmovisión. Pueden descubrirse, precisamente, entre las similitudes.

En efecto, si hacemos un estudio comparativo del pensamiento mesoamericano, encontraremos que la mayor parte de las similitudes aparecen en los centros fundamentales en los distintos sistemas de pensamiento que integran la cosmovisión. (2001: 58).

El origen de los tambores *yoko t’an* obedece a una construcción mítica que evoca a la cosmovisión, dándole al instrumento no sólo una funcionalidad musical, sino una función ritual que se sostiene en su episteme y en el ethos social. Esta construcción responde a las necesidades sociales de la comunidad misma, haciendo pertinente su aparición y relegando la única idea de que dicho tambor fue incorporado por una cultura que se inserta a otra con fines de mestizaje, sino que complementariamente entre las distintas sociedades humanas, por distintas que sean y lejanas que se encuentren existen, elementos que hacen humano al “ser”, como es la música y la fabricación de instrumentos, -en este caso los tambores-.

Como afirma López Austin:

[...] la cosmovisión puede definirse como un hecho histórico de producción de pensamiento social inmerso en decursos de larga duración; hecho complejo integrado como un conjunto estructurado y relativamente congruente por los diversos sistemas ideológicos con los que una entidad social en un tiempo histórico dado, pretende aprehender el universo.

Como hecho histórico es un producto humano que debe ser estudiado en su devenir temporal y en el contexto de las sociedades que lo producen y actúan con base en él. Su carácter histórico implica su vinculación dialéctica con el todo social y por lo tanto, implica también su permanente transformación (1996: 472).

Entonces sería congruente entender los tambores *yoko t'an*, su origen y fabricación desde una perspectiva de tiempo histórico, entendiendo su surgimiento como una necesidad humana que responde a las transformaciones contextuales de la sociedad misma, y no sólo como una inserción cultural ajena. Utilizando la misma lógica en cuanto al rastreo de la originalidad de los discursos, a mi parecer sucede similar con la construcción de los instrumentos y su fuente cosmogónica o mitológica. Es evidente que a partir de la oralidad y de su transmisión generacional se han quedado en el tiempo muchos elementos que resultan ahora imperceptibles o que han cambiado de significación. Lo que no podemos negar es la subsistencia de la idea mitológica y la necesidad de seguirlo entendiendo y reproduciendo desde la lógica mítica, como se observó anteriormente en los comentarios de Julián y Fausto Hernández, lo cual hace legítima y plausible su realidad.

El proceso de la construcción de los tambores,³ difiere en cada uno de los constructores de la zona, a la hora de elaborar un instrumento. Cada *laudero* que esté especializado, llega a determinar su propia técnica, incluso hasta fabrica su propia herramienta, también expresan un terminado o acabado particular en los instrumentos que construyen, para que, de esa manera, los puedan identificar. Estos constructores o *lauderos* se encuentran inmersos en una serie de procesos y dinámicas en cuanto a las relaciones del constructor como actor social y el tambor mismo como mecanismo de reproducción de dichas dinámicas sociales, de la cuales

³ Véase la tesis de Manuel Alejandro López, "Los Tamborileros de Tucta, *Aj jats'joben tä tsäk t'sit*", ENAH, 2015, para poder leer el proceso de construcción de los tambores a detalle.

menciono tres:

1.- La fabricación del tambor tiene gran importancia a nivel familiar, ya que en el objeto mismo y en la labor de su fabricación es un complemento en la economía de la familia, razón por la cual ellos se favorecen, así que procuran los medios adecuados para que se realice la actividad, como el “espacio de trabajo” que no sólo se reduce a un lugar físico, sino que cumple con funciones como la socialización de sus integrantes y la interacción con gente ajena al núcleo familiar. Este espacio proporciona al laudero, también jefe de familia, una condición de estatus e importancia en el cumplimiento de sus roles, además de una condición identitaria favorecedora para él y para su familia.

2.- Estas dinámicas sociales también tienen lugar de laudero a laudero. Las relaciones que podemos encontrar en este nicho son claras. Por una lado, existe una situación de competencia (sana, como ellos mencionan), por la calidad de los instrumentos realizados, esto conlleva a relaciones de reconocimiento de habilidades por parte de los otros lauderos, dotándolos de prestigio entre ellos mismos. Aunado a esto, me parece importante mencionar que el poblado de Tucta específicamente es considerado como el lugar predilecto para la fabricación del tambor. Así mismo, estos lauderos se posicionan en una situación de prestigio, no sólo entre ellos mismos y los pobladores de su localidad, sino también en los pueblos circunvecinos y hasta en el mismo estado.

3.- No menos importante encontramos la dinámica que se establece entre el constructor de tambores y las instituciones principalmente culturales, académicas y gubernamentales, de donde se generan, por un lado, los ingresos debido a grandes pedidos de tambores y que aportan en cierta medida estabilidad económica al oficio del laudero. Y por el otro, son estas instituciones las que le otorgan ciertas características calificativas por medio de las cuales son insertados “positivamente” por su significado en el sistema gubernamental y permiten la reproducción del mismo sistema.

A partir de lo anterior, se encontró que dentro del proceso de construcción de estos instrumentos confluyen un sin número de relaciones de los lauderos con otros oficios que permiten facilidad en la construcción misma, con la comunidad propia, al momento del ritual y con las otras comunidades en cuanto a intercambios materiales y de apreciación por parte de los otros lauderos, así como de los otros oficios implicados.

Actualmente solo en el poblado de Tucta se encuentran dos instrumentos de herencia prehispánica, uno al que llaman *tunkul* y que es un idiófono por percusión de golpe directo (Rivera, 1980:11), junto con un idiofono al que llaman *pochó*, estos se tocan cuando los *yoko t'an* realizan su ritual de la Danza del Baila Viejo. El *tunkul* es custodiado por todo el pueblo, se encuentra resguardado en la iglesia de Santiago Apóstol, su protección está a cargo del *patrón*, (Persona encargada de toda la gestión de los actos religiosos. Éste puesto se elige mediante la elección del consejo del pueblo y lo puede ostentar cualquier poblador que sea postulado bajo los requerimientos del mismo consejo). Muchos mencionan que fue elaborado de un tronco de árbol llamado caracolillo mientras que otros afirman que fue construido con otras variedades de árbol como el amargoso. Tiene una forma cilíndrica, su largo es de 105 centímetros, mientras que su alto es de 38.5 centímetros y su ancho de 34 centímetros, está ahuecado en su interior, la parte superior cuenta dos lengüetas marcando una H, que al igual que los tambores las nombran macho y hembra, esto haciendo nuevamente referencia a la importante dualidad cosmogónica. Este instrumento da dos tonos en afinación de una quinta en do y sol, uno más grave que el otro y es percutido por dos baquetas de madera cubiertas con hule en la parte superior.

Para estos dos instrumentos solo hay tres piezas que se pueden tocar, llamadas *puts'en tsimin*, *puts'en bek'et* 1, 2 y 3, que traducidos al español significan, que huya la bestia, que huya el ganado 1, 2, y 3. El pitero de Tucta Fausto Hernández, solo recuerda dos de estas piezas mientras que el finado *don Lucas* (Leocadio Hernández Hernández 1932-2017) residente del poblado de Guatacalca conocía las tres piezas. Es importante mencionar que en el ritual del Baila Viejo que se realizó el 22 de julio del 2016 para la fiesta patronal en Tucta, se contó con la

presencia de don Lucas para que interpretara las tres piezas musicales.



"Flauta del pochó" Foto: Manuel Alejandro López Jiménez.



"Tunkul del poblado de Tucta" Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Diciembre, 2016.

El aerófono que se toca en esta región y principal instrumento de los tamborileros es llamado pito o flauta de carrizo, esta elaborado de carrizo (*Arundo Donax L.*), de la familia de las gramineae (*Poaceae*). "Es una planta de uno a cinco metros, sus tallos son huecos. Con las hojas largas como listones anchos, envolventes en el tallo y con pelitos finos (*tricomas*). Tiene las flores colocadas en espigas verdes después moradas, son numerosas" (Cfr. Argueta, 1994). Esta planta es recolectada en los popales y pantanos, para después venderla, su forma tubular y su embocadura es plana y contiene cera negra o amarilla de abeja. Posee siete agujeros, seis frontales y uno en la parte posterior para el dedo pulgar. Las flautas son de distintos tamaños, tanto de grosor como de largo, con lo que caracteriza los registros del instrumento, es decir, más graves o agudas de acuerdo con el tamaño del carrizo. No hay una afinación específica para las flautas, sino recae al gusto y oído de quién las fabrica, aunque sus registros se encuentran en una tonalidad de tres octavas.

Cuando el carrizo se encuentra seco, se corta en distintos tamaños a partir de los "nudos", a la postre se le realizan los agujeros, ya sea quemándolos con una varilla de metal caliente, o cortándolos con navaja; enseguida se corta con machete o navaja la punta del carrizo, formando así la boquilla plana. Se prosigue colocando la cera de abeja en la boquilla empujándola con un pedazo de madera, hasta

encontrar la afinación adecuada. Existen muchos artesanos por toda la región, no obstante, uno de los más reconocidos en la elaboración de este instrumento fue don Lucas de quien se hace mención unos párrafos atrás, que junto a sus hijos fabricaba estas bien logradas flautas de carrizo y la flauta del *pochó*. La flauta está elaborada del mismo carrizo que los pitos, tiene siete agujeros –seis frontales y uno posterior–, su boquilla esta cubierta de cera negra formando una masa en donde se le inserta un cañón o cálamo de pluma de pavo.



“Boquilla plana con cera de abeja negra” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez.



“Flautas o pitos de carrizo en dos medidas” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez.

En el municipio de Tenosique Tabasco se practica una danza llamada Danza del *pochó* o el Juego maya del *pochó*, que al igual que la danza del Baila Viejo data presuntamente desde los tiempos antiguos precortesianos. Las danzas tienen una gran importancia en las actividades de los mayas dentro de sus rituales, y la música juega un papel importante. Mientras que el Baila Viejo forma parte de los rituales ligados al campo y la naturaleza, la Danza del *pochó* está relacionada con el inframundo, un inframundo que se encuentra dividido en nueve capas (Quiroz, 2010).

2.1.2.- ORIGEN DE LOS TAMBORILEROS

Sobre el origen de los tamborileros no se tiene un registro de fechas exactas de su

aparición, ni por las mismas comunidades, lo que es un hecho es que ésta práctica se desarrolla y sigue vigente hasta el día de hoy, remitiendo las primeras ejecuciones en el ritual del Baila Viejo. Se tiene conocimiento que este ritual data desde épocas inmemoriales según el discurso que emiten los chontales, y se llevaba a cabo con una instrumentación específica ad hoc con la realidad tiempo espacial a la que pertenecía, como el *tunkul* y la flauta de *pochó*, sin embargo, en algún momento se implementaron en dicho ritual tanto los nuevos instrumentos como una noción general de lo que ahora conocemos como los tamborileros. Dentro de las comunidades, nadie manifiesta tener recuerdo del porqué y el cuándo se dio éste cambio de instrumentación, sin embargo, se entiende a los tamborileros como imprescindibles para la práctica ritual, y por ende, como fieles protagonistas de la reproducción de su cosmovisión.



“Olcuatitlán: un pueblo Yokotán” Foto: D. Carolina Samberino y E. Alejandra Aguilar. Fuente: Mediateca del INAH. Disponible en: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/guia%3A329. Fecha de publicación, 2002.

2.1.3.- SITUACIÓN ACTUAL DE LOS TAMBORILEROS

Estatus, prestigio y respeto son los adjetivos con que se les dota a los músicos tamborileros, por parte de los habitantes de las diversas comunidades, no sólo de palabra, sino también de acción, pues es evidente que el cargo que desempeñan tanto en la función ritual como en la social, es decir, al ser tamborilero se es

indispensable dentro del ritual por ser el vehículo de la tradición y a nivel social son constantemente consultados para la toma de decisiones en cuanto al beneficio comunal y dentro del campo eclesiástico. Situación que los dota ante los demás de dichas categorías incuestionables, por lo tanto, son sujetos activos en voz y voto dentro de sus comunidades propias y vecinas. Estas consultas no tienen un espacio o tiempo específico, algunas pueden ser dentro de una asamblea, pero también es constante que sean visitados en sus propias casas para tratar alguna cuestión.

Son sujetos activos en la búsqueda de la conformación de nuevos integrantes, y sobre todo, en el interés de que prevalezca la práctica. Son ellos mismos entonces los responsables del mantenimiento de la tradición, a través de la impartición de talleres dentro de la comunidad que se refieren a esta práctica musical, así como la búsqueda de obtención de proyectos que favorezcan la misma reproducción del sistema tradicional que resguardan a partir de ciertas vinculaciones tanto como comunitarias como estatales, algunas de ellas referentes a diversas política culturales.

Por lo que se pudo detectar en campo, se argumenta que la tradición se ha continuado en una estructura familiar a lo largo de tres generaciones, además de que las agrupaciones actuales están conformadas principalmente por una o dos personas de edad avanzada y los demás integrantes oscilan entre los quince a treinta y cinco años de edad aproximadamente.

La transmisión de conocimiento está dirigida mayoritariamente a niños, quienes toman las clases para apropiarse de la práctica y a una edad mayor ser ejecutantes de la tradición. En esta etapa del aprendizaje, los niños pueden ser receptores, sin embargo, ya para la etapa de la conformación de la agrupación musical, son sólo jóvenes y hombres adultos los que pueden pertenecer a ella. Es necesario mencionar que aunque actualmente la enseñanza no les está prohibida a las niñas, ellas no asisten a dichos talleres, ya que la mujer cumple con roles sociales distintos, situación que se expresa en la siguiente cita: “Yo quisiera ir a aprender al grupo, pero mi marido (músico tamborilero) no me deja porque dice que nada mas quiero ir para estarlo checando. Dice que a qué voy si lo que tengo que hacer es cuidar al niño” (Entrevista a Mari Cruz Jiménez. Diciembre, 2016).



De izquierda a derecha Fausto Hernández, Eutimio Hernández y Alfonso Pérez, maestros tamborileros de Tucta. Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2015.

2.1.4.- REPERTORIO MUSICAL

En los rituales más importantes para los *yoko t'an*, la música de tamborileros es sin duda una de las expresiones más importantes. Generalmente son *danzas* y *sones* lo que distingue su repertorio. Estos dos géneros se encuentran asociados con las actividades del campo, o en alusión a la tierra, es decir, a las relaciones mantenidas entre humanos y naturaleza, por lo tanto, aluden a las especies de flora y fauna que se encuentran en la región. Estas piezas son interpretadas durante los rituales de la danza del Baila Viejo, en sus ofrendas a la tierra, a los muertos, y en honor a los santos católicos, en sus vísperas. Antes de tocar cualquier son o danza en los eventos mencionados, comienzan con una pieza llamada "*La guerra*", la más importante para los *yoko t'an*, marca el carácter cíclico de los rituales, ya que cuando concluyen, ésta se vuelve a tocar anunciando el final de la práctica.

Las danzas mantienen un aspecto importante para su interpretación, y es esta, la manera en que ejecutan el pito, es decir, en la flauta de carrizo se utilizan todos sus orificios. Como ellos mencionan, cuando identifican a la danza es: "cuando tocamos con la música hacia arriba" es decir, cuando manejan todas las notas de la flauta. Mientras que los sones los distinguen ejecutando la flauta solo

con tres dedos. Ellos mencionan que los sones surgieron después de las danzas y que son creaciones de los piteros de la zona.

El zapateado tabasqueño es un género musical que actualmente mantiene una estructura ligada al folklor del estado. Se le reconoce por ser el baile típico de la entidad. Su estructura musical según Baqueiro Foster:

“...Se presenta generalmente en una tonalidad mayor, compás binario de 6/8 o 3/4, aire alegre y movido. Como típico ejemplo de éste alternar rítmico, podemos señalar el zapateado, Mañanas tabasqueñas de don Ramón Guzmán. En cuanto a la estructura de ésta forma musical, podemos establecer la siguiente: Se inicia con una introducción, casi siempre anacrústica, de cuatro compases repetidos, u ocho que sirven como preparación, tanto para el canto como para el baile, y ésta misma introducción sirve en varios de ellos como final. Su organización es simétrica y sus frases son binarias, constituidas en periodos de 8 a 16 compases; sus tiempos son marcados, principalmente los comienzos de cada inicio y los cambios de ritmo en su nota inicial.

Por lo que toca a los cambios tonales, éstos se realizan generalmente sobre los acordes de tónica, dominante y subdominante (Baqueiro, citado en Priego, 1989: 27).

El género del zapateado tabasqueño en un inicio se ejecutaba con instrumentos de cuerda como guitarras y violines, según Martínez Assad como una herencia de la jarana yucateca. Después de los años veinte del siglo pasado se introdujeron al contexto tabasqueño las bandas de viento, las cuales retoman el género y se adscriben en él (2004). A la par, la marimba tabasqueña se apropia del género y con base en la popularidad de sus ritmos en el contexto histórico de su surgimiento posiciona el zapateado en un nivel de identidad socio-cultural en la entidad. Por su parte los tamborileros retoman dichas ideas identitarias que promueve el zapateado y se apropian del género haciendo las adecuaciones musicales y la adaptación a sus instrumentos (la flauta y los tambores). Fausto Hernández Isidro, nieto de Don Fernando Hernández afirma que fue su abuelo quien introdujo el zapateado tabasqueño a la tradición tamborilera de los *yoko t'an*.

Dentro de una lógica propia, los tamborileros catalogaron éste género desde dos vertientes, el zapateado toreado y el zapateado folklórico. El *zapateado toreado* se refiere en sus propios términos a la ejecución de un zapateado con ritmos y tiempos semejantes a los de las bandas de viento, que ellos consideran es lo tradicional. Por otro lado, el *zapateado folklórico* se refiere a un ritmo que “es más

para bailable” y se vincula directamente a las adaptaciones que se realizan para una participación conjunta con las compañías de danza folklórica. Los tamborileros ajustan la melodía de las piezas de acuerdo a lo que la compañía de danza requiera para así sincronizarse con los bailables. A partir de lo anterior puedo discernir que los tamborileros realizan esta catalogación desde de la idea de que el zapateado toreado responde a fines tradicionales y eclesiásticos de la comunidad y que actualmente no es para bailar. En cambio el zapateado folklórico corresponde a la función específica de la técnica dancística en un escenario y actualmente está ligado a la música representativa del estado tabasqueño en sus festivales.

Es para los propios tamborileros de igual importancia ejecutar sonos y danzas como zapateados, pues cada una tiene una función específica, cómo menciona Fausto Hernández a continuación:

El zapateado es ya un poquito más mestizo, ya es más folklórico. Éstos zapateados fueron, salieron por la música de viento, es más de folklor. Nosotros estamos buscando la forma de que se esté escuchando más música, la idea es preservar la música de flauta y tambor, o sea le puedes meter valseado, cumbia, lo que tu quieras pues, es alegre, música alegre, en el aspecto de que cada quién pueda interpretar su melodía como la quiera ejecutar. Para nosotros, para la zona indígena chontal, son las danzas y los sonos, son lo básico y lo que nos representa en todo nivel, la danza del Baila Viejo, a nosotros pues, es lo que conservamos, la música indígena (Entrevista a Fausto Hernández Román, Julio 2013).

Una de las características para definir los géneros, es decir, si se trata de un son, una danza o un zapateado, se muestra con la ejecución de la flauta, con sus semblanzas. Ellos llaman semblanza a la declaración melódica que emite la flauta y que les indica el principio y final de cada melodía. Es decir, cada uno de estos géneros poseen una “semblanza” particular para distinguir qué ritmo o toque –como ellos lo definen– es para que los que ejecutan el tambor hembra y macho puedan distinguir de qué género se trata y puedan estar al pendiente de qué es lo que se pretende interpretar en ese preciso momento y cuándo terminar. Como lo menciona Fausto Hernández en la siguiente entrevista.

Tocamos las danzas del Baila Viejo para poder danzarlo. Tenemos lo que son danzas y sonos de lo más tradicional y autóctonos que podemos encontrar en nuestra región, en la región chontal. En una semblanza los músicos saben que es una danza, la música tiene su

semblanza, es para que estén atentos los músicos, es la forma que saben que voy a ejecutar la siguiente pieza. Es una diferencia para que estén atentos los músicos, el zapateado, sones, las danzas, tienen su propia semblanza. No tenemos únicamente una pieza que se toque especialmente para el Baila Viejo, son sones y danzas, cualquiera de los dos, no se toca cumbia ni zapateado por respeto (Entrevista a Fausto Hernández Román, Julio 2013).

Los tamborileros llaman “toques” a los distintos ritmos que manejan en su repertorio y uno de ellos es el “valseado”. Este se caracteriza por tener un tiempo de 3/4, con este toque logran adaptar la música popular tabasqueña como el zapateado *tabscoop* en ritmo de valseado, ya que como ellos mencionan, es un ritmo “másailable”. Este toque, no es tocado para ninguna práctica ritual -ni para el Baila Viejo, ni para los santos patronos- ya que se faltaría el respeto a sus deidades como menciona Fausto en la entrevista.

Ellos han entrado en una lógica global contemporánea, la cual se entiende desde el ámbito comercial, los jóvenes tamborileros no se han quedado atrás y también tocan piezas modernas, ya que muchas veces para obtener un sustento económico, tocan en todo tipo de eventos. Entonces es así que tienen que cumplir las exigencias del escucha, y agregar a su repertorio distintos géneros en los instrumentos como la cumbia, ellos se adaptan a los procesos hegemónicos para su subsistencia, sin descartar que pueden definir bien lo que es ser un tamborilero *yoko t’an* y todo lo que conlleva.

2.1.5.- COSMOVISIÓN

A pesar de que los *yoko t’an* se encuentran dentro de los procesos hegemónicos/nacionales referentes a una ideología particular y contextual, aún siguen conservando sus tradiciones y creencias a partir de llevar a cabo la reproducción de su cosmovisión, tal es el caso del mito de los chaneques: duendes, señores de la tierra y del agua. Por otra parte, la música refiere a una de sus tradiciones más arraigadas que es la *ak ot tuba noxib*, danza del Baila Viejo y que rinde homenaje a aquel viejo que llegó a sus tierras y les enseñó a cultivar y sembrar, el mismo viejo que es el punto mítico central de la reproducción y práctica de los tamborileros.

Para ejemplificar el mito, retomo los siguientes testimonios:

“Cuando la mujer está embarazada la sigue mucho el chaneque y la sigue más en los sueños. Yo los soñé, eran unos niños que estaban alrededor de mi cama, me daba mucho miedo, comencé a rezar el padre nuestro, pero solo los niños se reían. En el sueño venía mi esposo a ver cómo me encontraba, pero yo sabía que no era él, sino uno de ellos, yo veía el espejo y los miraba reír. Mi marido unos días antes había visto una sombra, pero no me quiso decir nada para que no me asustara. Tuvimos que poner ajo por toda la casa y quemar yerba de monte para ahuyentarlos, ya ves que se encuentran en los árboles, el ajo se pone entre martes, jueves y viernes. La abuelita de mi esposo los vió y dice que tienen los pies al revés, ya sabes que los antiguos podían ver todo eso. Al chaneque siempre se le deja un maíz hasta antes de bautizar al niño. Nosotras las mujeres embarazadas no podemos ir a las velaciones de un muerto porque el cuerpo está frío y nosotras estamos calientes. Cuando mi hermanita era chiquita y la dejaban solita se ponía a jugar debajo de la mesa, también se ponía a jugar frente al espejo, y le preguntábamos con quien jugaba y ella contestaba que con su amiguita. También cuando despertaba lloraba mucho”. (Entrevista a Maricruz Jiménez, Mayo 2016).

“Cuando unos van a pescar a la laguna se llevan zorrillo y se lo dan a *noxib bo'k* vieja duende o señora del monte para que les den bastante pescado, cuando no le llevan nada no les da pescado, por eso, siempre hay que llevarle su bebida, antes los antiguos le llevaban su puro también. Cuando el duende no te conoce te voltea la cabeza y tienes que ir con el hierbero o brujo para que te cure”. (Entrevista a Julián Hernández, Diciembre 2015).

Como podemos observar en estas narraciones, no sólo se venera a una imagen del *bo'k* como figura masculina, sino que también se le hace referencia a la presencia femenina, que refiere a una cosmovisión mesoamericana que menciona un creador padre y una creadora madre, como sugiere López Austin en los textos citados. Una de las fechas más importantes para los *yoko t'an* es el mes de noviembre, tradición en la que celebran a todos sus difuntos o como ellos mencionan la “llegada de las ánimas”.

En la danza de la *ak ot tuba noxib* los tamborileros forman parte esencial de esta práctica, de acuerdo con su cosmovisión la música hace honor a este viejo con toques de danza y sonos. Esta celebración se realiza dentro de los novenarios de los santos patronos, en algunas poblaciones se realiza dos días antes de la fecha del santo patrón. Una de las pocas investigaciones existentes sobre el origen del Baila Viejo es la de la doctora Miriam Judit Gallegos, en su artículo recopila datos de Gil y Sáenz y fotografías de Elías Ibáñez, y menciona que:

Los asentamientos no indígenas eran pocos y se encontraban distanciados en general. Esta situación favoreció la conservación de rasgos culturales de la comunidad local, incluyendo “la costumbre” —descrita por el pirata inglés William Dampier en el siglo XVII— y aquella redactada por el presbítero Manuel Gil y Sáenz en 1872, quien decía que los indígenas yokot’an no estaban evangelizados, eran paganos y apegados a sus tradiciones. Sin embargo, lo más interesante es que describe la vieja tradición del popol nah, insertada en la iglesia de entonces. Gil y Sáenz observó que los indígenas yokot’anoob de Macuspana hacían un gran banquete en honor de su santo patrono para lograr buena pesca, cosechas o gozar de salud, y que además le rezaban en su lengua materna. Una vez que el santo ingería la sustancia de los alimentos, la gente se los comía; para enmarcar el rito, grupos de indígenas bailaban y tocaban música en la nave de la iglesia (Gil y Saézn, 1978 [1872]: 214- 218). Los instrumentos utilizados entonces eran el tambor vertical grande, tambor pequeño y una flauta, como aquéllos retratados por Elías Ibáñez y Sora en el municipio de Nacajuca en 1904, donde además se ejecutaba la danza del “Baila Viejo” con motivo de un bautizo indígena. (Gallegos, 2007: 44-45).

La autora hace un pasaje por los instrumentos prehispánicos mayas desde siglo XVI hasta los instrumentos ejecutados actualmente por los *yoko t’an*, sin embargo, se ha confundido su lectura tanto que, el discurso del origen de los tamborileros o de la misma Danza del Baila Viejo la asumen con el discurso de que su origen data desde la época de la conquista, tratando de prehispanizar el ritual para adaptarse a los discursos que lo legitiman actualmente.



“Danza del Baila Viejo poblado de Tucta” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2013.

2.1.6.- LOS ESPACIOS Y SU CONTEXTO RELIGIOSO

La música de los tamborileros es sumamente importante en la vida de los *yoko t'an*, al escuchar sus sones y danzas ellos dicen recordar las jornadas en el campo, las cosechas, la veneración de sus difuntos, la conexión humano-naturaleza. Vinculan su pasado con el presente, como en el caso el *ak ot tuba noxib*, en el que la presencia de la música de tamborileros es indispensable. En todos los poblados de la *biji yoko t'an* ésta danza se realiza dentro del marco de las fiestas patronales, como ya mencioné, en Tucta dicho ritual se realiza dos días antes de la celebración de su santo patrono, en otros poblados sugieren que sea el mero día de la fiesta del santo, esto depende del acuerdo de los consejos eclesiásticos. Para el caso de Tucta se encontro la siguiente información.

Es otra cosa, que no tiene que mezclarse, esta danza se celebra dos días antes del 24 julio, el 22 de julio, porque no es para celebrar a Santiago apóstol, es para dar gracias al Baila Viejo que nos vino a enseñar cómo sembrar y cultivar estas tierras, la gente confunde, pero no hay que confundir que el Baila Viejo es una cosa y Santiago otra (Plática con don Eutimio Hernández; 2015).



“Danzantes del Baila Viejo de Tucta, Mazateupa y Tecoluta” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez.

En cada poblado en donde se presenta este ritual mantienen similitudes y diferencias en su indumentaria, música y el cómo se danza. Es decir, la diferencia en la indumentaria son las máscaras, todas representan al viejo, pero en cada

comunidad estas máscaras son de distinto color, algunas son pintadas de rojo y negro, mientras que otras se encuentran con o sin barniz. La representación de la figura de la cara del viejo también es distinta en cada poblado, algunos manejan la imagen de la vieja (su antónimo femenino). La forma de danzar en cada poblado y de cada integrante en los movimientos de pies es distinta y responde a las particularidades de cada comunidad, cada danzante tiene su ritmo y movimiento, aunque todos lo danzan en forma cíclica alrededor de un cirio dando gritos, como ellos mencionan, “de alegría”.



“Diversidad de mascararas del Baila Viejo de los poblados yoko t’an de Nacajuca” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2015.

Los sones y las danzas de cada grupo de tamborileros son distintos, como menciona el pitero de Tucta, Fausto Hernández en la siguiente entrevista:

Nosotros comenzamos, no son muchas vueltas, son dos vueltas, cada estrofa tiene dos vueltas. Si yo digo “viene una estrofa, vienen dos vueltas”, así completas la música, nada más viene de que primera y segunda. O sea, ¿cómo te puedo decir? ¡El coro nada más es una vuelta y se junta! Una estrofa de la música y la segunda vuelta es la segunda estrofa, y vuelve a comenzar la primera y así se va. No tenemos así como la música, que cantan y cantan, que en medio le meten una cosa y al final otra cosa ¡no! Las danzas no son así, la primera estrofa es la primera y la segunda es la segunda ¡pues! Así es la música de nosotros pues. Es poquito, nada más tenemos dos golpecitos, no tenemos ma’, como te decía, nosotros la tocamos así aquí, en otros si es como en Guaytalpa, ahí la ejecutan, ahí es como que la primera estrofa, después de la primera estrofa le meten un pedacito ahí, un intermedio y luego le meten la segunda estrofa y así se van. Después le meten un pequeño adorno ahí para comenzar la primera otra vez. Es diferente a como nosotros lo tocamos, nosotros lo tocamos un poquito mas cíclico, luego, luego se ve en el sentir de la música pues, así es la diferencia de nosotros con la de ellos. Cada comunidad tiene un ritmo diferente, bueno aquí en la comunidad la música la entienden así, si yo toco la música en otra parte no me entenderán, que...están acostumbrados a tocarlo con muchos adornos, con una cosa que le meten. Si se traen a un músico de Guaytalpa aquí la gente no lo va entender, no lo van a ver o escuchar, porque, porque nadie lo va entender, aquí la gente ya sabe como es (Entrevista a Fausto Hernández Román, Julio 2013).



“Rezo en *yoko t’an* antes de la danza del Baila Viejo” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2013.

En las similitudes, los tamborileros cuando comienza el ritual del Baila Viejo tocan una pieza llamada “la guerra”, mientras que los danzantes rezan junto con un rezandero en lengua *yoko t’an*, todos hincados frente a un altar. Después del rezo, el rezandero los guía hasta el espacio donde será dicho ritual colocando un sirio. Cuando llega el sirio – que según ellos es la presencia de Dios- a su lugar central que comúnmente es dentro de la nave de una iglesia, los tamborileros comienzan a tocar sones y danzas en seguida de terminar la pieza llamada la guerra. En su cabeza colocan la máscara de madera de cedro en forma de viejo o vieja con cabello de *jolotzín*, ya sea de color negro, roja, natural o barnizada. En la mano cargan una sonaja de guaje con diferentes piedras o semillas, en su mano izquierda un *pech* (abanico). La máscara la colocan en la cabeza poniendo los ojos de ella en dirección al cielo “para que mire a Dios”, comienzan a bailar en círculos alrededor del sirio encendido, actualmente lo adornan con cayucos llenos de fruta. Otra de las tradiciones que se hace presente en específico en el poblado de Tecoluta es la *danza*

del caballito blanco, una danza de conquista que actualmente los pobladores se encuentran retomándola ya que dejaron de practicarla, esta danza también es acompañada por música de tamborileros.

Una de las tradiciones de los *yoko t'an* y en donde la música de tamborileros se encuentra presente en un determinado espacio sacro, es en la veneración de sus muertos. Cuando una persona muere, se le prepara una ofrenda, se vela toda la noche y al siguiente día en la hora que murió, se le entierra, y después continúan con una novena de rezos. La ofrenda consiste en ofrecer al difunto comida de tradición *yoko t'an*, como: *uliche* de res o pollo criollo; dulce de papaya, ciruela, plátano o toronja, pozol en jícara ahumada, bolas de pozol envueltas en hoja de popal y tamal de frijol o pollo, toda esta comida encima de un tapete de guano elaborado por artesanos de la región. También se le adorna con flores, imágenes de santos y fotos de la persona fallecida. La danza del Baila Viejo junto con los tamborileros se encuentra presente en esta ceremonia, únicamente cuando los familiares lo solicitan. En los poblados es costumbre que los familiares e invitados a los rezos lleven café, galletas, vasos, servilletas y pan.

Ya en un contexto de celebración, por tradición, el 31 de octubre se limpian los panteones, algunas veces se pintan; las casas también son limpiadas para que el primero de noviembre se celebre a los “fieles”, es decir, se lleva a cabo la veneración de muertos. Este día los *yoko t'an* hacen sus altares, ya sea en el panteón o en su casa. Normalmente en las ofrendas se les coloca la comida tradicional ya mencionada, donde incluyen una bebida llamada guarapo (fermentado de maíz), flores, tamal de dulce, adornos de guano y la comida o bebida favorita del difunto. En algunos poblados cuando son solicitados la música y danza del Baila Viejo salen a festejar a los muertos en los altares de las casas con sones, danzas y uno que otro zapateado, aunque siempre depende de los recursos económicos que la familia tenga. En este caso existe muestra de la importancia de la participación de los tamborileros para fechas rituales específicas como lo es ésta celebración.

El día dos de noviembre los *yoko t'an* visitan el panteón para honrar a su fallecido, esto ocurre después de una misa que se hace para todos aquellos que ya no están, en esta celebración se hacen presentes los nombres de todos los difuntos.

Ahí, en el panteón, se les colocan unas velas que están elaboradas de cebo de ganado, las cuáles son colocadas en forma de cruz,. Esta visita se extiende toda la noche, la gente platica, toma bebidas alcohólicas, algunas veces hay música de tamborileros, para que la gente se ponga contenta de estar entre su o sus difuntos, aunque en la actualidad, los dispositivos móviles como los teléfonos celulares con música han sustituido la opción de la música de tamborileros.

Ellos comentan que en el panteón no se debe comer, pues lo más posible es que te pongas mal (enfermo), el primero y el dos de noviembre también es mal augurio para ellos, ya que tienen la creencia de que al salir de viaje puede pasar algún accidente por no estar acompañando a su muerto que se encuentra de visita. Si eres egoísta con la comida, la ofrenda que sólo es colocada durante una o dos horas se echa a perder y le salen gusanos. Los rezos y las ofrendas son ofrecidas a sus muertos y si no se les cumple, cabe la posibilidad de accidentes y enfermedades. Esta celebración dura todo el mes de noviembre, el día treinta, se vuelve a colocar alimentos durante una o dos horas para despedirlos, ya que a lo largo de todo ese mes están presentes en la tierra.

Los tamborileros tocan también para los santos patronos de la iglesia católica, donde se hacen presentes las novenas, enramas, ofrendas, eventos culturales y concursos de las embajadoras o flores que por su naturaleza se insertan también dentro del campo religioso. Los fondos económicos que se generan con todas estas actividades son destinados a la iglesia del poblado con el fin del mantenimiento y conservación de ésta. Por otro lado, los recursos obtenidos para la representación de estas fiestas es financiada por los pobladores dando una cuota por familia y por comités (maestros, camelloneros⁴, ejidatarios, etcétera), estas cuotas son recolectadas por el patrón de la iglesia ya que con estos recursos también se les otorga un incentivo a los músicos como los tamborileros y la música de viento que son imprescindibles en todos estos eventos.

⁴ Los Camelloneros son los pobladores de la comunidad de Tucta que son poseedores de un camellón. Los camellones son un tipo de disposición del suelo para el cultivo, que se usó extensamente en tiempos precolombinos en zonas inundables. Ahí ellos pueden acceder a la pesca y a la crianza del pez, específicamente de la especie tilapia, así como la recolección de algunos frutos endémicos del lugar.



“Tamborileros de Tucta tocando para San Tiago Apóstol” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2015.

Aunado a esto, se forman grupos de familias que representan a cada una de las candidatas del concurso de embajadoras del poblado, vendiendo distintos tipos de comida afuera de la iglesia. Esta venta es auspiciada por las mujeres de casa de los poblados, ellas compran y hacen los alimentos para posteriormente venderlos y de las ganancias volver a invertir para poder generar más, así el grupo que genere más ingresos a la iglesia por la venta de estos alimentos, será la ganadora de ese año. En estas presentaciones suelen tocar grupos de tamborileros y de música de viento, esto depende de cada familia de una de las concursantes, ya los que los contratan para “hacer bulla”.

En la *biji yoko t’an*, la estructura en cuanto a los cargos religiosos de cada poblado comienza con un patrón, cada tres años se elige mediante una asamblea general organizada por la misma iglesia, donde todo el pueblo tiene la libertad de optar por un miembro de la comunidad que se quiera hacer cargo del puesto. Su labor como patrón junto con todas las responsabilidades, comienza cuando recibe las llaves del templo, obviamente el será el encargado de abrirlo y cerrarlo. Después, se elige un coordinador; él es el que se va a encargar de todos los grupos, es decir de organizarlos, su trabajo requiere siempre resolver cualquier situación junto con el patrón. Las propuestas pensadas por algún grupo llegan primero con el coordinador, para que después las consense con el patrón que será la voz final para

aprobar o no alguna petición. Es así entonces el coordinador el intermediario entre el patrón y los grupos que se forman dentro de la estructura de la iglesia.

Cuando se hacen las famosas *enramas*⁵, en la *biji yoko t'an* los patrones están obligados a recibirlas en cada una de las casas de su poblado, esto con el fin de volverlas a vender a un precio módico. Lo recaudado sirve para seguir manteniendo la iglesia, estas son ofrendas para el santo patrón de cada iglesia son efectuadas con la intención de que se les regresara al doble. Las ofrendas que se otorgan van desde una especie de animal como, patos, gallinas, pollos, caballos, vacas, toros, cerdos, hasta bultos de maíz, café, papaya, calabaza, caña, piña, y toda clase de fruta de la región. También se entregan globos, estos son, para otorgarle salud a una persona que se encuentra enferma, o para que una mujer pueda tener hijos, dichas ofrendas se acompañan por música de tamboriles y bandas de viento según la economía de la familia, o a veces son ambos.



"Enrama, poblado de Tucta" Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2013.

⁵ Las *enramas* son ofrendas que las familias o grupos de familias ofrecen a la iglesia, éstas incluyen distintos productos dependiendo de su actividad económica y sus posibilidades. Esta ofrenda tiene un sentido muy importante para los *yoko t'an*, pues están convencidos de que esto se les devolverá en mayor cantidad: "se da para que se regrese más".

Los músicos esperan junto con la familia al patrón, cuando él llega comienza la música de tamborileros o de banda de viento, los familiares e invitados recogen la enrama para llevarla cargando hacia la iglesia junto con la música en forma de procesión, después la colocan junto al altar de su santo patrón, el tesorero de la iglesia apunta todo lo que se recibe para tener un control. Los temas de la música de tamborileros son sones danzas o zapateados, mientras que las bandas de viento tocan puros zapateados.

El cargo del tesorero tiene la función de administrar todo el dinero que entre y salga de la iglesia. Tiene también la obligación de informar de todos los movimientos económicos a la asamblea cada que hay alguna reunión. Estos tres puestos son los más importantes dentro de la organización social de cada iglesia de la *biji yoko t'an*. El patrón, el coordinador y el tesorero siempre se encontraran juntos para resolver todas las actividades necesarias, para mantener un orden dentro de la institución, como lo son todos los eventos eclesiásticos y principalmente las fiestas patronales.

Entrando en el contexto de tales fiestas patronales, se llevan a cabo los novenarios. Nueve días antes de las fiestas los santos de cada poblado son vestidos con ropajes nuevos, distintivos de las fechas, al finalizar la novena se les regresa nuevamente su ordinario ropaje y se les coloca en sus nichos de la iglesia. Esta práctica está acompañada por la música de tamborileros; mientras se visten o se desvisten estos santos, los músicos comienzan interpretando “la guerra”, para continuar con sones, danzas y zapateados. Si se llegara a tocar otro género, esto sería una falta de respeto al santo patrón, los encargados de esta práctica ritual son el patrón, el coordinador, tesorero y un rezandero que humea al santo mientras va rezando en lengua *yoko t'an*.

Los grupos eclesiásticos más importantes son los de la liturgia (coros, salmistas, celebradores, lectores, ministros y monaguillos), ellos siempre se van encontrar presentes dentro de las iglesias apoyando en todas las actividades, su participación siempre se hace notar en cualquier celebración y sobre todo en las misas. Siempre se les encontrará ensayando o preparándose para cualquier eventualidad relacionada con la iglesia. Hay una diferencia entre prestar un servicio

y participar en un grupo, los que se localizan en un servicio se encuentran haciendo un apostolado, ellos tienen que servir a la iglesia por obligación y deben considerar tener mucho tiempo, al igual que los catequistas que también se encuentran dando servicio.

Como ya vimos, el grupo de liturgia se divide en subgrupos; los lectores, leen las lecturas en las misas y en algunas celebraciones, los salmistas cantan los salmos, a los celebradores se les llama ministros de la palabra, cuando el padre no asiste a una misa ellos hacen “la celebración”, es decir, son los encargados de dirigir la ceremonia, obviamente con ciertas limitaciones, como consagrar la ostia, ellos solo hacen el “rito de entrada”. También se encuentran los ministros de comunión, ellos son los encargados de dar la comunión fuera y dentro de la iglesia, como en el caso de los enfermos, y así también ayudan a repartir la comunión en las misas.

En el caso de los acólitos suelen ser las niñas, niños y jóvenes que se prestan al servicio de la iglesia a la hora de un acto litúrgico, su labor es que todo se encuentre en orden antes de que comience “la celebración” de la misa, pasan los ornamentos, el cáliz, patena, custodia y los contenedores al padre. Ellos son laicos, es decir, no son sacerdotes.

Como podemos observar, todos los cargos de la estructura eclesiástica son sumamente importantes para el funcionamiento de la unidad religiosa, si bien están en distintos peldaños y categorías, cumplen su función a partir de las relaciones entre ellos. Los tamborileros son igual de importantes en dicha estructura, pues en cada una de las actividades religiosas que se realizan por estos cargos, la música siempre debe estar presente, y es así como se lleva a cabo su intrínseca relación. Al tener música de tamborileros en las festividades religiosas más representativas de los *yoko t'an*, les significa “alegría”, y es por eso, como dice Fausto Hernández tamborilero de Tucta, “Se toca para dar alegría”.

Cuando los tamborileros tocan para los santos patronos, los grupos de liturgia les corresponden con comida tradicional como el uliche –especie de caldo de maíz, acompañado de un tamal de masa y plátano envuelto con hoja de popal llamado “menea”, junto con una presa de gallina criolla- que ellos ayudan a preparar, mientras los músicos tocan, los alimentos siempre se les hace llegar por estos

grupos, pozol y dulce de papaya, ciruela o plátano, para que después se les invite a sentarse a comer. Al finalizar se les entrega una bola de pozol y dulce.

En el corredor *biji yoko t'an*, se pueden observar ciertos templos religiosos que corresponden a otras denominaciones del cristianismo como lo son los Adventistas del Séptimo Día y algunos grupos Pentecosteces, estos se encuentran ubicados en el poblado de Tucta. En este poblado sólo una familia pertenece a los adventistas y otra familia a los Pentecosteces, la mayoría de los creyentes de estos templos son de otros lugares aledaños y viajan a Tucta para sus rituales correspondientes. Está por demás decir que la población *yoko t'an* en su mayoría es católica, y que la música de tamborileros forma parte de esta estructura como ya se mencionó.

“La mayoría de las familias son católicas, bueno antes todos eran católicos, ahora con el tiempo todos se van por aquí por acá, hay gente que era católica y se cambió, últimamente ha sido por el tipo de manejo que se ha dado y el concepto que se tiene. He platicado con mucha gente por la idea de que tienen de la iglesia, juzgan lo que hay, a veces me dicen, entonces para que voy, piensan que el dinero es para el Vaticano, así dicen, por ejemplo: lo que comparan es, que las iglesias tardan años en construir las y que un templo lo construyen así rapidísimo, entonces esa es la comparación que hacen, de que porque tardan tanto aquí y en los templos no se tardan lo hacen rápido, pero es, porque hay un sistema también.

Los gastos que se manejan de la iglesia católica; cuando hay una cooperación, es para las fiestas, todos esos gastos son para las fiestas y no todos cooperan, pueden ser mil gentes, pero de esas mil te van a cooperar doscientos, entonces esos gastos son para comprar cosas que hacen falta para la iglesia, para la fiesta por ejemplo patronal. Se compran velas, cirios, flores, todo lo que haga falta.

Cuando se hace lo de la enrama, todo es para vender y recaudar fondos para la iglesia, ese dinero que se obtiene ahí es para gastos de construcción, pero no se obtiene mucho, así como entra también sale, entonces esa es la diferencia. En los otros templos, ese dinero allá, ellos tienen un diezmo, a ellos se les exige tal cantidad, creo que les exigen del diez al quince por ciento de su sueldo, quincenal. Entonces esa es la diferencia, que se les exige ese porcentaje de su sueldo y ese dinero no tiene gastos de fiestas, no tienen gastos de encuentros, si ellos tienen un encuentro, un retiro, una fiesta, tienen que poner aparte. Una cosa es el diezmo y otra cosa es para los gastos que ellos tengan, esa es la diferencia entre la iglesia católica y las demás”. (Entrevista a Martha Montero 5 de Mayo 2016).

Las pequeñas Iglesias del corredor son ermitas y obedecen a la iglesia de Guaytalpa, donde solo hay un sacerdote, él es quien dirige todas las misas de la *biji yoko t'an*. Cuando se llevan a cabo las ofrendas, es decir, pedir a un santo para tenerlo en una casa por tres días, el patrón de la iglesia es quien tiene la decisión. Estas ofrendas pueden ser solicitadas por cualquier familia, a esta práctica los *yoko*

t'an le llaman “promesas”. El santo es custodiado por el patrón y el comité de la iglesia, él junto con el comité, están encargados de llevarlo a la casa que lo pidió, después de tres días los mismos recogen el santo. Este es adornado con flores, se le hace una ofrenda de comida sobre un tapete de guano donde se le coloca uliche, pozol y dulce. Las familias que tienen dinero contratan Baila Viejo y música de tamborileros para que en toda esta ofrenda acompañen al santo en una celebración de agradecimiento, o para pedirle alguna petición que se deseé.

Tabla 1. Días de las celebraciones de los santos patronos de la *biji yoko t'an*, con presencia de la música de tamborileros.

COMUNIDAD	CELEBRACIÓN	FECHA DE CELEBRACIÓN
POB. TUCTA	SANTIAGO APÓSTOL	24 DE JULIO
POB. MAZATEUPA	SAN LÁZARO	5TO. VIERNES
POB. TAPOTZINGO	VIRGEN DEL CARMEN	16 DE JULIO
POB. GUAYTALPA	SAN PEDRO Y SAN PABLO	29 DE JUNIO
POB. SAN MARCOS	SAN MARCOS	25 DE ABRIL
POB. SAN ISIDRO	SAN ISIDRO	15 DE MAYO
POB. SAN ISIDRO 2DA.	SAN JUAN DE LOS LAGOS	1ER VIERNES DE OCTUBRE
POB. SAN SIMON	SEÑOR DE LA MISERICORDIA	1ER DOMINGO DE PASCUA
POB. SAN SIMON 2DA.	“ “ “ “ “ “	“ “ “ “ “ “
POB. PAJONAL	SAN JOSÉ PAJONAL	19 DE MARZO
TECOLUTA 1RA.	VIRGEN DE LA ASUNCIÓN	15 DE AGOSTO
TECOLUTA 2DA.	LA SANTA CRUZ	3 DE MAYO

El cuadro anterior hace alusión a la gran diversidad en cuanto a festividades religiosas y de carácter ritual con carácter importante para las poblaciones *yoko t'an*. Estas fiestas patronales, además de tener un significado simbólico sacro, son también para la oportuna socialización entre los pobladores de las diferentes comunidades, aludiendo a las alianzas que descansan siempre en el sentido práctico y el simbólico de la celebración.

En las comidas que se ofrecen para las novenas, fiestas particulares, fiestas patronales y promesas, la mujer cumple un papel muy importante, pues si bien su espacio de trabajo con el tiempo ha cambiado, ya que anteriormente existían las famosas casas mayas de guano o palma real que en los años ochenta del siglo pasado tenían mayor presencia a las actuales casas que se encuentran construidas con materiales de construcción moderna, en donde actualmente se pueden ver con

una arquitectura muy característica del sureste mexicano, construcciones actuales en colores pastel. En algunas casas donde se hacen presente las construcciones de guano ahora son la cocina, en donde se encuentra el fogón lugar preferido para que las mujeres cocinen y mucho más importante se convierte en un espacio de socialización para ellas, ya que en cualquier evento por tradición, las mujeres invitan a otras para preparar alimentos, como tamales, *uliche*, pozol, así como moler maíz, matar las gallinas criollas. Cuando son las fiestas patronales, a ellas se les hace un lugar a un costado de la iglesia para así poder preparar los alimentos.

Otra fecha importante para los tamborileros es el 12 de diciembre donde los tamborileros son contratados para tocar las mañanitas, sones, danzas y zapateados a la virgen de Guadalupe, cuando uno camina en estas fechas por los poblados se pueden escuchar los tambores y la flauta, como ellos mencionan “dando alegría a la virgen venerada”.

En otros momentos, cuando no son días de fiesta se le puede ver ensayando en casa de algún pitero, ya que el que toca la flauta de carrizo, es quien lleva la batuta. También se les puede escuchar a un costado de la iglesia. En el poblado de Tucta el pitero Fausto Hernández Román es quien lleva la tradición de esta música y les enseña a los niños, jóvenes y hasta adultos los miércoles, jueves y viernes en el quiosco de dicho poblado. Mientras que en San Isidro, el maestro Arias, pitero de ese poblado, les enseña a los niños y jóvenes en su casa, al igual que Eleuterio Esteban Magaña del poblado de Mazateupa.

No hay una formación única de integrantes en cada grupo de tamborileros de la *biji yoko t'an*, sólo se caracterizan por pertenecer al poblado. Cada grupo puede tener distintos miembros, ya que ésta ha sido una tradición por generaciones y casi la mayoría de los *yoko t'an* han aprendido, mucho o poco, el ejecutar un tambor, lo contrario con la flauta donde siempre se presenta un líder por cada poblado. Por otra parte, los tamborileros pueden llegar a tocar en cualquier comunidad en donde se les invite dentro y fuera de la *biji yoko t'an*, en cualquiera de las eventualidades pasadas, obviamente cuando son invitados por cualquiera que desee hacerlo. Es importante mencionar que la ropa utilizada en todas estas prácticas es ropa de calle, -o como se dice comúnmente “de civil”, es decir, no hay ninguna indumentaria

específica. Es así entonces como los tamborileros traslapan las prácticas musicales con la vida cotidiana y las festividades o eventos religiosos, pues no son cosas aisladas, sino un proceso que vincula ambas categorías.

2.1.7.- EL TAMBORILERO *YOKO T'AN* FRENTE A LA ECONOMÍA

Los tamborileros no se dedican sólo a la práctica musical ya que algunos se encuentran dentro del gremio comerciante vendiendo alimentos y bebidas, otros son artesanos, algunos cuentan con una plaza de maestros, otros más venden tortilla, pescado, o trabajan en el transporte público y en el ayuntamiento de Nacajuca, ya que en la actualidad la economía mayoritaria del *yoko t'an*, al menos en dicho municipio, ya no es tan abundante dentro del sector campesino como lo fue en los años ochenta. En la época de la colonia aún se intercambiaban productos de origen agrícola, pero la ganadería cobró una importante función económica para la corona española, la cual se introdujo al continente y fue adoptada en dicho territorio. A partir de este suceso fue cobrando fuerza, hasta el día de hoy, y se ha ido sustituyendo la agricultura con la introducción de pasto estrella. La ganadería en el estado de Tabasco ha sido una de las principales fuentes económicas, al igual que Petróleos Mexicanos, (PEMEX).

Los *yoko t'an* hacen referencia a los ganaderos como “gente de billete”, algunos de ellos trabajan cuidando y limpiando terrenos y ganado, otros, se dedican a la pesca, sobre todo en el poblado de Tucta, en donde en los ochentas se crea el proyecto de los camellones chontales, proyecto parecido a los canales de Xochimilco y donde hubo una amplia introducción de la especie de pescado llamado tilapia, así algunos pobladores en la actualidad se dedican a su crianza y venta. Cerca de los poblados de Mazateupa, Tecoluta y Tucta se encuentra el lago de Olcuatitán, ahí, algunos pobladores se dedican a la pesca sin estar incorporados a algún grupo como el de los camelloneros. Esta práctica ocurre a partir de la madrugada, van de dos a más pescadores con una red que rodea a los peces dentro del agua, sigilosamente cada uno se va quedando en un punto hasta lograr el círculo, los chiflidos son la única comunicación para no espantar a los peces.

Después de la pesca, ellos hacen un recorrido por su poblado correspondiente para vender el producto por docena o media docena, a partir de las ocho de la mañana con costo aproximado a ochenta pesos la docena. “Antes pescábamos mucho, había mucho pescado y nos íbamos a vender al mercado de Nacajuca, aquí la gente no se moría de hambre por donde quiera había”. (Entrevista a Rosalino Hernández, 2015).

Uno de los empleos más recurrentes para los jóvenes y adultos es el de la albañilería, pareciera que es el oficio por excelencia de los *yoko t'an*, la mayoría de ellos ha hecho posible la construcción de sus propias casas o ayuda en la construcción de la misma. Me atrevería a decir que los *yoko t'an* se pueden reconocer por su excelente condición para la construcción de casas, la mayoría de ellos pueden ser reconocidos como maestros dentro de este oficio. Cuando un *yoko t'an* comienza a construir una casa moderna, acude a conocidos y familiares donde se hacen visibles las relaciones sociales que ellos mantienen, pues para ellos también es una oportunidad de tener dinero para distintos fines. Muchos de ellos son jóvenes y este dinero les es útil para comprar artículos personales, también es una oportunidad para ir ahorrando para el evento más importante que es el festejo del santo patrón de su comunidad, donde se hacen resaltar por la compra de prendas nuevas y poder acceder a los círculos sociales donde se hace presente el consumo de alcohol. “Ya va caer un sencillo para la fiesta, ya vamos a comprar unas caguamas”. No solo será el consumo de alcohol en la fiesta, muchos de estos jóvenes esperan terminar la jornada de la semana para poder comprar bebidas alcohólicas, como alguna vez escuché. “¡Uy! No vino, seguro está bien crudo, ayer lo mire que se fue a beber, así siempre pasa cuando no viene alguien, es porque se fue tomar”.

La hora de trabajo de este oficio comienza muchas veces a las seis de la mañana y finaliza hasta las cuatro o cinco de la tarde, ya que el calor es muy fuerte, pasando el medio día como indumentaria se ponen sombreros chontales tipo charros para que el sol no los deshidrate y queme. El cobro de un ayudante albañil es de ciento cincuenta pesos al día, mientras que, un maestro cobra alrededor de doscientos cincuenta a trescientos pesos el día.



“Algunos tamborileros trabajando en el oficio de albañilería” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Mayo, 2013.

Actualmente los jóvenes *yoko t’an* como ellos mismos dicen “no se quieren matar al sol” es decir, ya no quieren trabajar en la construcción de casas y mucho menos en el campo, entonces recurren a otras alternativas de trabajo en las ciudades más cercanas como Villahermosa y Comalcalco, trabajando en centros comerciales o en tiendas de autoservicio. Algunos cuentan con alguna profesión, esto permite que tengan cierto prestigio en sus comunidades, pero en su pensar particular, el prestigio lo gana quien tenga mayor economía, por ejemplo, para las mujeres jóvenes el hombre que tenga carro es sinónimo de dinero y una oportunidad de casarse con uno de ellos. Es importante entonces aquí mencionar que todos los tamborileros que se conocieron durante el trabajo de campo cumplen con alguno o varios de los roles laborales que se describen aquí para el sustento de su familia.

Los maestros de tamborileros ya son personas de avanzada edad, dedicaron su vida al campo. En los años setenta cuando el Partido Revolucionario Institucional (PRI) gobernaba Tabasco, las políticas culturales se acercaron a estos poblados *yoko t’an*, algunos maestros recurrieron a los proyectos generados en torno a la enseñanza de la tradición, junto con la construcción de tambores. Con el paso del tiempo, fueron menos los proyectos otorgados a los tamborileros de la *biji yoko t’an*.

En Tucta los tres maestros de tamborileros, cuentan con una plaza otorgada por el Instituto Estatal de Cultura (IEC), para la enseñanza de esta tradición, mientras que los demás no cuentan con una intervención institucional. Esta distinción se hace evidente en los poblados, ya que en Tucta se siente más viva esta práctica, mientras que en otras partes corre el riesgo de que la tradición se pierda a falta de apoyo institucional. Tanto es el caso que muchos de los interesados en esta práctica de la *biji yoko t'an* se acercan a aprender al poblado de Tucta con los maestros Fausto Hernández Román, Eutimio Hernández Román y Alfonso Pérez Román.

Si bien estos tres maestros generan economía a partir de sus conocimientos de la tradición y enseñanza de la misma, los tamborileros en general no viven de la práctica musical como tal, sino que se desempeñan laboralmente en distintos ámbitos pues el ingreso que llegan a adquirir en las contrataciones no alcanza a cubrir sus necesidades básicas de subsistencia. Todos los tamborileros de la región atienden entonces tanto sus actividades laborales, dentro y fuera de su comunidad, como lo relacionado a la práctica musical tamborilera y así mismo a ciertas actividades económicas dentro de su población, como la pesca, la agricultura a pequeña escala, el cuidado del ganado y los animales de granja.

2.1.8.- EL ESTATUS POLITICO DE LOS TAMBORILEROS EN SU COMUNIDAD

La estructura política en las comunidades *yoko t'an* que se visitaron en trabajo de campo corresponden a una misma lógica de organización. La jerarquía deriva en un delegado comunal, el cual tiene por función la toma de decisiones internas y la representación de su comunidad con las instituciones municipales y estatales. A su vez, es quien gestiona los programas de servicios para beneficio comunal. Este cargo es de elección popular al interior de la comunidad y generalmente los postulados al puesto gozan de un alto estatus, y estima por parte de los pobladores, pero también hay quien se postula con fines de obtener un ingreso extra.

Un peldaño abajo, en la estructura, se encuentra el subdelegado o, como ellos le llaman “el segundo”, quien es la persona encargada de la toma de decisiones

cuando el delegado no se encuentra en funciones. Estos dos cargos tienen a su servicio a un secretario, un tesorero y dos o tres auxiliares, quienes se encargan de cuestiones meramente administrativas y son el equipo de trabajo de la autoridad máxima comunal, aunque no reciben un salario por dicho puesto.

Jerárquicamente les siguen los grupos de particulares que también ostentan cargo político dentro de una organización interna, como los grupos de camelloneros, los ejidatarios y los que pertenecen a movimientos religiosos, pues cada uno de estos grupos tienen injerencia en las decisiones políticas generales de la comunidad, pues se le considera como autoridades a partir del cargo que ostentan. Todos estos grupos se organizan a su vez por un representante general y sus subalternos, y son muy importantes pues ellos informan o ratifican a la autoridad máxima las necesidades de la comunidad en todas sus dimensiones.

“Para la gente la autoridad es el delegado y es a quien le hacen toda la presión, anteriormente se les llamaba cabos a sus ayudantes, que son los que van a visitar a una persona por algún problema o algún apoyo que les llegaba mandaban al cabo, por ejemplo y que hoy en su día le llaman auxiliar, esa es su función de un delegado, sobre todo para velar por la paz y la tranquilidad de su comunidad. ¡Que así debería de ser el trabajo de un delegado, bueno yo así lo entiendo pues que así debe de ser! Hay agrupaciones del grupo religioso por ejemplo, ellos se encargan de sus fiestas de sus tradiciones, para que se mantengan, que igual también interviene el delegado, para pedir permiso y pues siempre el delegado va estar en todo sí. Debería de ver un representante de los artesanos y músicos o artistas porque no lo hay para que se organicen y se pida apoyo mi hermanito. Cada representante tiene su cabecilla. Hasta donde yo sé con unas conocidas, que les pregunto ¿Por qué se pelea tanto el puesto de delegado? Porque pensé que era por el dinerito, si les pagan por que, sí sé que si les pagan, pero les pagan cinco mil pesos, pero aun así es un dinerito que algunos les hace falta”. (Entrevista a Rafaela Montero Bernardo; 2016)

Como vemos en la entrevista en algún momento se tendría que valorar, si es pertinente tener un representante de músicos tamborileros. A primera instancia sería un poco complicado, ya que muchos de los grupos de tamborileros de la zona no mantienen una relación estable los unos con los otros por lo que cuentan ellos mismos, es que hay mucho recelo entre los grupos, por otra parte, se encuentran muy enojados con las personas ajenas que llegan con proyectos para los músicos, porque jamás son correspondidos por los gestores del proyecto. Es decir, no se les entrega lo que se les promete. “Muchos proyectos son elaborados por la misma gente de la comunidad, pero ese dinero se lo gastan en otras cosas y sólo hacen que

nosotros firmemos y mucho del dinero se lo quedan ellos". (Entrevista a Fausto Hernández Román; 2016).

La música ha ido poco a poco recobrando este sentido de rescate, revalorización, tanto en las poblaciones como en los individuos, hablando de jóvenes y niños, porque desgraciadamente estamos en un mundo tan global y tan penetrante, en toda la cuestión externa y que la juventud y la niñez se le hace más factible todo un sistema de medios, Internet, televisión, radio, prensa, como que les llama mucho la atención el colorido de todo lo que pasa. Lo que te bombardea, lo que te meten, y que esto bueno, lo demás no; y atrás de eso hay un montón, toda una historia, trayectoria de repercusiones, de enajenaciones, de fusiones culturales, implementación de programas, lejos de ayudar ha perjudicado mucho. A tal grado de que hoy un grupo dice "yo voy a una fiesta si me pagan, si no, no voy" o "mi presentación cuesta tanto", ya hemos prostituido hasta la cultura. Desde un sentido, de que ya no lo ves como parte de, si no como un negocio, muy poca gente se dedica a la cuestión cultural por amor, porque es parte de. Unos de ellos es Fausto, un chavo que independientemente trabaja en la UJAT, que tiene un sueldo, el chavo se ha dedicado de lleno a trabajar en el pueblo, si has visto sus clases con niños, mis hijos llegan ahí. Aparte en las fiestas de la comunidad él siempre está ahí con el grupo, inclusive en fiestas particulares de casa, y yo digo que es uno de los pocos jóvenes –porque es joven–, que no te cobra, no te dice "vale tanto", mas bien te dice "cómo no, sí vamos, ¿cuántos días son?" porque las fiestas son de días, no de horas, son dos, tres días; son tres días meramente cuando son promesas, y a ellos se les atiende como parte de un elemento sustancial en el proceso; su comida, se le manda a su casa, tienen una invitación especial por la música, muy ligada a la cuestión religiosa cultural en los pueblos, pero es de los pocos grupos que no cobra, inclusive fuera de la comunidad, porque yo tengo mucha relación con ellos, platico con ellos. Vamos a Tapotzingo, "oye vamos a Mazateupa, nos invitaron a una ofrenda, a una promesa", yo les digo pero allá hay grupo –en todas las comunidades hay grupos–, pero si te vas con ellos por tres días te cobro tanto, y los tres días les tienes que dar de comer, entonces ya ahí el sentido, el recado se pierde. Ya es más negocio, es más comercializable esta cuestión. Hay que orientar a los grupos y a la gente que la música y la danza es parte de la cultura, que tiene que estar vivo, y que tenemos que pasarla de una mano a la otra, de una generación a otra, porque es la única forma que existe para que prevalezca, para que permanezca, y que son rasgos muy importantes y distintivos de una cuestión cultural de un pueblo, y más de pueblos originarios en este caso la *yoko t'an* (Entrevista a Bernardino Montero Bernardo, 2013).

Cada grupo de tamborileros mantiene características particulares de acuerdo a su contexto, en cuanto a estructuras musicales y dancísticas, estatus y procesos de transmisión y aprendizaje. Es decir, no son lo mismo los tamborileros de Tucta que los de San Isidro. Mientras que Fausto, Eutimio y Alfonso, se amparan por tener una plaza y eso genera un estatus en su comunidad y en los poblados, ya que muchas veces no cobran, Alfonso Arias de San Isidro para poder seguir el mantenimiento, recurre a proyectos para la realización de tambores y la enseñanza de la práctica

musical. Solo los flauteros y maestros de esta tradición en los poblados mantienen un estatus, ya que son a los que se dirigen para invitarlos a una fiesta, mientras los demás tamborileros sólo son parte de la agrupación por gusto a la práctica, aunque a la hora de una contratación, dentro o fuera de la comunidad, el pago se reparte entre todos.

Los tamborileros por el solo hecho de serlo poseen cierto estatus comunal que aunque no se mencione constantemente está en el entendido de todos. Además de sus funciones político-religiosas, son siempre considerados para ostentar cargos de mayor responsabilidad como los mencionados en párrafos anteriores. Su opinión siempre es consultada y son base de decisiones específicas en cuanto a asuntos públicos y privados, para ejemplificar tenemos qué: “A mí ya me dijeron varias veces que participe para el cargo de delegado, la gente dice que yo podría ser delegado por el lugar que me he ganado en la comunidad porque a la gente le gusta mucho lo que hago” (Entrevista a Fausto Hernández, Abril 2017). Son una tradición musical que se encuentra viva, en continuidad, a partir de varias generaciones. Para ellos, el cambio no impide mantener su tradición, por el contrario, el movimiento es lo que permite que ésta continúe vigente: Dominando distintos ritmos apropiados por ellos, mostrando que no existen límites dentro de su música yoko t’an, que ésta puede vivir con los procesos hegemónicos, adaptarse a ellos sin perder, sin olvidar y sin descartar todo lo que es ser yoko t’an, su forma de organizar el mundo y su manera de percibir el sonido: Su particular manera de ser tamborilero.

CAPÍTULO TRES

LOS TAMBORIURBANOS

A partir del trabajo realizado en campo y la información obtenida me he propuesto designar a un sector de músicos que se autodenominan tamborileros, como “tamboriurbanos”, con el único propósito de distinguir las diferencias que existen entre su práctica enseñada en las instituciones de cara con la práctica *yoko t’an*. Estas agrupaciones están conformadas por una cantidad variable de integrantes, como mínimo tres, donde comúnmente se puede ver reflejada la participación de la mujer, están creadas mayoritariamente desde las instituciones mismas, como casas de cultura y escuelas. Una de sus características más relevantes es que son formadas por integrantes hispanohablantes y algunos indígenas *yoko t’an* de algunas comunidades del territorio tabasqueño. La función principal de los “tamboriurbanos” es la de recrear la práctica musical a nivel público, con fines económicos y de representación de la cultura tabasqueña.



Grupo: "Tamborileros de Villahermosa" Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Abril, 2017.

Creo en este momento pertinente aclarar el porqué de la palabra “tamboriurbano”. Desde una disertación particular y auxiliado por una realidad observable se hizo la unión de dos palabras “tamborilero” y “urbano”, entonces, me

refiero por tamboriurbanos a los jóvenes de ciudad que se reapropian la práctica musical *yoko t'an* y la llevan a cabo en sus términos contextuales particulares. La palabra “tamboriurbano” en este trabajo tiene el fin metodológico de visualizar y describir. No se ha pensado nunca como una palabra peyorativa o insultante, pues entiendo estas dos prácticas como culturas musicales diferentes que como plantea Camacho (2009), ninguna es mayor o menor que la otra, solo son alternas.

El en torno de la práctica musical de tamborileros ha funcionado desde la década de los setenta como un núcleo de interrelaciones y dinámicas sociales en ciertas instituciones tabasqueñas. Es decir, tanto la práctica tradicional como la reelaborada son un elemento que juega con las instituciones y las instituciones juegan con ella, donde en dicha estructura se valen unas de otras, en diferentes dimensiones y direcciones con objetivos particulares. Es notable entonces cómo las instituciones tabasqueñas referentes a los ámbitos de la política, cultura y economía se entrelazan con fines comunes que devienen en la configuración y la comercialización tanto simbólica como material de la práctica musical, para crear una identidad regulada y pensada para el tabasqueño ideal.

La cultura se encuentra inmersa entonces en un proceso de globalización que tiene por objetivo afianzarse en un eje nacionalización y por tanto alcanzar dimensiones globales fuera del territorio mexicano, apoyados de la cultura que atiende a las necesidades contextuales de la sociedad en cuestión. Para el caso específico de la sociedad tabasqueña, hay un campo basto para ejemplificar la cuestión, sin embargo, me dirigiré por un caso específico que ha llamado mi atención.

El estereotipo ideal de la mujer y el hombre tabasqueño construido por el gobierno de Tabasco, tiene lugar en la representación visual de “la flor tabasco”-las embajadoras que participan en el concurso de la feria anual del estado- y en el tamborilero, -tamboriurbano-. Éstos estereotipos duales hacen referencia clara a la significación del regionalismo y la exaltación de los símbolos históricos modernizándolos a un contexto contemporáneo. La situación claramente responde a: 1) La necesidad identitaria y de pertenencia al contexto contemporáneo por la sociedad tabasqueña. 2) El arraigo a los símbolos tradicionales y la resignificación

de los mismos por la “élite cultural tabasqueña” y 3) La apertura económica y turística del lugar a partir de dichas representaciones. Éste ejemplo en particular nos muestra una fracción de la función social de la regionalización de la cultura tabasqueña y como consecuencia su inmersión en el ámbito de lo global, a partir de parámetros específicos de justificación ideológica, económica y social.



"Embajadoras del Edén". Extraída del portal 20minutos. Disponible en: <https://listas.20minutos.es/lista/flor-tabasco-2017-oficial-418021/>.

El mundo se globaliza y se nacionaliza simultáneamente. Hay un movimiento contradictorio de fusión y de fisión. La economía se mundializa, los corazones se nacionalizan, y las cabezas no saben lo que hacen. Crece el miedo a perder la identidad, que tradicionalmente se había relacionado con el terruño, el lenguaje y las tradiciones. Los nacionalismos desentierran las viejas hachas de guerra y acabarán cortando cabelleras. El derecho a la soberanía ampara muchas veces las violaciones de los derechos humanos. (Marina J., 2000: 24).

Para el caso de los “tamboriurbanos” encontramos que su proceso de configuración se da a partir de un origen perteneciente a la tradición indígena y que fue resignificada con el catolicismo impuesto, sin embargo, la resignificación que se da a partir de los elementos incorporados, tanto en la práctica como en todo su contexto, nos permite ubicarlos dentro de lo que Hobsbawm menciona como “tradiciones inventadas”.

Incluye tanto las “tradiciones” realmente inventadas, construidas, formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un periodo breve y mesurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez [...] La “tradicción inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertas o tácticamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado [...] Sin embargo, en la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las “tradiciones inventadas” es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia (Hobsbawm, 2002: 7).

Hobsbawm, propone tres tipos de superpuestos de tradiciones inventadas. 1) Que establecen y simbolizan cohesión social o pertenencia a algún grupo; 2) Que legitiman o establecen instituciones, estatus o relaciones de autoridad; y 3) Que tienen como objetivo principal la socialización: inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones sobre el comportamiento. (Ibíd.: 16).

Desde mi punto de vista particular, pienso que la imagen y el discurso instaurada por los tamboriurbanos alcanza las tres dimensiones, ya que como se ve a lo largo del texto, la función de estos “tamboriurbanos” es establecer una cohesión social y pertenencia, legitimar a las instituciones tabasqueñas y la práctica misma dentro de ellas, así como crear y enseñar valores identitarios que ayuden a mantener una imagen del tabasqueño ideal.

3.1.- ESBOZO HISTÓRICO

Nacajuca es considerado por los mismos lugareños como “el lugar de los tamborileros”, en el poblado de Tucta perteneciente a este mismo municipio, se contó con uno de los exponentes más reconocidos en la música de tamborileros don Fernando Hernández Isidro. Él fue reconocido por todo el estado de Tabasco ya que enseñó la tradición de tamborileros a su comunidad y fuera de ella gracias a que el gobierno por parte de la Secretaría de Cultura, le otorgó una plaza para la enseñanza de su tradición dentro de su comunidad. Su enseñanza se extendió a las primarias, secundarias y preparatorias, para después obtener una segunda plaza en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT) dentro de la División Académica de Educación y Artes (DAEA) impartiendo la clase de tamborileros. En 1978 José López Portillo en aquel tiempo presidente de la república realizó un viaje por el

estado de Tabasco; Leandro Rovirosa Wade era el gobernador de Tabasco e invitó a López Portillo a la inauguración del edificio de la Escuela de Derecho en donde conoció por primera vez al gran don Fernando.

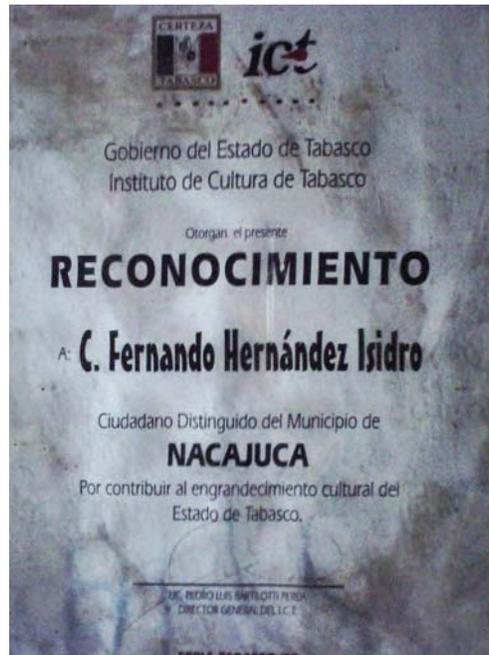


“Don Fernando Hernández Isidro Junto a el presidente José López Portillo Foto: Anónima. Colección: Fausto Hernández Román”.

El gobernador de Tabasco Leandro Rovirosa Wade decidió iniciar un programa extensivo, siguiendo las experiencias de los estudios de San Pedro Balancán y el Espino, empleando toda la ingeniería moderna con que se disponía. La región seleccionada para el sitio de construcción fue la misma donde se localizaba el Instituto Cultural de Nacajuca, en el poblado indígena chontal de Tucta (Gómez- Pompa et al. 1982: 336). El Instituto Nacional Indigenista (INI) se encargó de la ejecución del proyecto a través del Centro Coordinador Indigenista Chontal de Nacajuca que dirigía, en aquel entonces, el Lic. Andrés Manuel López Obrador (Pérez Sánchez; 2007: 6).

Don Fernando fue quien difundió la práctica musical de tamborileros casi por todo México y el mundo, como Japón, New York, Francia y otros países. Él hizo adaptaciones dentro de la música *yoko t'an*. Aumentó el repertorio, ya que incluyó piezas del folklore musical tabasqueño a los instrumentos de la flauta y el tambor

chontal, como los zapateados, danzones y algunas obras referentes a otros géneros musicales, posteriormente deduzco que las instituciones le pedían que realizara ciertas piezas específicas para montarlas en eventos públicos, teniendo participaciones conjuntas con las escuelas de danza.



"Reconocimiento a don Fernando Hernández Isidro". Colección: Fausto Hernández Román.

A partir de estos dos distinguidos personajes se crean generaciones de músicos tamborileros quienes optan también por enseñar la música que aprendieron, para así poder adquirir plazas otorgadas por el IEC (Instituto Estatal de Cultura) del gobierno de Tabasco e impartir clases. De esta manera, una cadena masiva de grupos fueron formándose por todo el Estado de Tabasco. El tabasqueño comenzó a identificarse con esta música, ya que la mayoría de estos grupos comienzan a innovar interpretando las canciones más representativas de Tabasco, las cuales muchas de ellas don Fernando ya interpretaba, como ya mencioné algunos zapateados, tales como, "El mercado de Villahermosa", "El tigre", "A Tabasco voy", "Mis blancas mariposas". En la actualidad podemos escuchar temas interpretados por los tamboriurbanos como los del famoso cantautor tabasqueño Chicoché, y otros géneros como: reggaeton, pop, cumbia, entre otras, pues como ya vimos no sólo se interpretan la música nacional, sino también la internacional.

3.2.- IDEOLOGÍA DEL TAMBORIURBANO DESDE LA REPRESENTACIÓN

Es preciso decir que el tamboriurbano carece de una cosmovisión a simple vista, pero enaltece un sistema de ideas específicas que responde a su proceso de construcción entre lo tradicional y lo urbano. Surge del simbolismo resignificado, adopta y se adapta a los estereotipos ideales que enmarca su representación. El discurso planteado dentro de dicha ideología se resume en resaltar, promover y difundir una cultura tabasqueña a través de las prácticas “autóctonas”, indígenas como la música de tamborileros *yoko t'an* a través de los tamboriurbanos.

La ideología del tamboriurbano hace constantemente alusión a la identificación con las instituciones y las políticas culturales, lo cual los dota de una representación errónea folclorizada, legitimada y correcta. Esta situación es parte del discurso estipulado y le da legitimidad y sustento a la práctica ya no del ritual, pero sí a su función social e identitaria. Lo cual da paso a los siguientes ejemplos:

Casa de la Cultura, Promueve y participa en eventos culturales y recreativos en el municipio; además, imparte en sus instalaciones, cursos y talleres de danza folclórica y clásica, tamborileros, artesanías y actividades recreativas. Se encuentra ubicada en Pino Suárez, esq. Régulo Torpe y Andrade.⁶

Este grupo representativo de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, se fundó desde hace más de veinte años por el profesor del taller de Tamborileros en aquella temporada, el maestro Fernando Hernández Isidro; con el único propósito de conservar y difundir las costumbres y tradiciones del estado, a los jóvenes universitarios y público espectador, así como *fomentar la identidad tabasqueña*.⁷

Esperamos muy pronto poder conformar todo lo planeado y que esta sea una pequeña página mas en la historia de 5 personas que han luchado por permanecer a través de los años estamos seguros de no solo seremos 5 en este nuevo proyecto si no que posiblemente se sumen nuevos compañeros dispuestos a defender la camisa tabasqueña y dejar muy en alto el estilo como el nombre de Tabasco a través de la música de tamborileros.⁸

⁶ Ayuntamiento de Jalapa, cultura y tradiciones. Disponible en línea en: https://www.jalapatabasco.gob.mx/pdf/Jalapa,Tabasco_cultura_tradiciones.pdf. Última visita el 5 de Agosto 2017.

⁷ Página de la UJAT, disponible en: <http://www.ujat.mx/ceda/22971>. Última visita el 20 de Agosto 2017.

⁸ Jesus Admín del grupo “*Tamborileros Son Chontales*” en su página disponible en <http://raicestabasco.el-foro.net/t58-tamborileros-son-chontales-municipio-centro>. Última visita el 29 de Agosto 2017.

3.3.- LOS ESPACIOS DE LA PRÁCTICA DE LOS TAMBORIURBANOS

Los aquí llamados tamboriurbanos han atravesado las fronteras, ya que algunas instituciones educativas y culturales del estado de Tabasco cuentan con su propio grupo de tamborileros, por otro lado, la presencia de estas agrupaciones podemos encontrarlas claramente más allá de las fronteras del estado tabasqueño, como Chiapas, Veracruz, Campeche y también en la Ciudad de México. Ejemplo de ello son los “tamborileros de Agua Dulce” en el estado de Veracruz “los tamborileros de Tuxtla”, de la Escuela Normal de Balancán, en el municipio de San Andrés Tuxtla y “los tamborileros de Tushisal” en la Ciudad de México. También dentro del espectáculo turístico del parque recreativo *Xcaret* en Cancún Quintana Roo, se les encuentra representando al estado de Tabasco con música de tamborileros” formando una agrupación de más de treinta músicos.



“Xcaret.- La fiesta la traían los tabasqueños, hicieron bailar a los asistentes con sus tradicionales Tamborileros”. Foto: Ariel Ojeda/EL UNIVERSAL.

La música de tamboriurbanos también tiene gran presencia en los ballets folklóricos del estado de Tabasco y en eventos culturales de otros estados, con la intención de representar su “identidad tabasqueña” a partir de una supuesta “música de tamborileros”, sin embargo, lo que se presenta son estas agrupaciones de tamboriurbanos con su rítmica particular que corresponde a cierta música folklórica tabasqueña con zapateados que son por distinción representativos en sus actos

culturales. Por otro lado, en el caso de que se tratara de música de tamborileros de tradición *yoko t'an* y que no se toca, sería más factible el acompañamiento de danzas y sones pertenecientes a su tradición. Misma situación que se aborda ya a manera de análisis en el capítulo siguiente. A continuación se describirán los diferentes contextos y espacios donde se ejecuta y presenta la cultura musical de los llamados tamboriurbanos.



“Tamborileros de Villahermosa junto con el ballet folklórico de la casa cultural de palenque” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Mayo, 2017.

3.3.1.- LA PRÁCTICA EN EL ESPACIO EDUCATIVO

Dentro del sistema educativo tabasqueño, las agrupaciones pertenecientes al movimiento de tamboriurbanos se pueden localizar en las escuelas secundarias, preparatorias, universidades públicas y privadas de Tabasco, ya que la mayoría de ellas cuentan con clases de “tamborileros”, con el discurso de promover la cultura a través de la “música tabasqueña” no sólo va dirigida a los hombres, ya que también las mujeres manifiestan el interés de aprender y participar en la agrupación escolar.

Lo que pude visualizar dentro del trabajo de campo es que éste proyecto educativo no está interesado en mostrar una cultura indígena *yoko t'an* de su práctica y música tamborilera, en cambio, pretende únicamente generar una pertenencia formando musicalmente a los alumnos del contesto tabasqueño a partir de los instrumentos autóctonos que utilizan los tamborileros *yoko t'an*, enseñando sones y danzas a quienes ellos consideran tienen más nivel, sin embargo, la enseñanza se

encuentra enfocada a los temas de la región como ya mencioné con los zapateados, pero también su repertorio se expande con la cumbia y otros géneros. Situación que no es de sorprender, pues este proyecto educativo/musical deriva de la lógica de las políticas culturales que tienen por objetivo enaltecer lo que considera el gobierno la música tabasqueña, -no la *yoko t'an*- a partir de lo que ellos consideran la educación artística.

Los tamboriurbanos que se forman en las secundarias, se presentan en los eventos de su misma escuela, como ceremonias y en días festivos de acuerdo con sus programas, con la intención de valorar cómo el grupo ha logrado sus alcances en la interpretación ajuste con el profesor. Hay jóvenes que prefieren ensayar fuera de los horarios de clase y así poder obtener más repertorio y más habilidad para tocar el instrumento seleccionado, como la flauta, un tambor grande o chico, dependiendo de los instrumentos que tenga cada escuela o si bien muchos de ellos prefieren comprar el propio. Desde el 2009 hasta la fecha se han realizado distintos encuentros de tamborileros en Villahermosa donde algunas secundarias han tenido cierta participación tal como la Escuela Técnica Número 47.

Dentro de las escuelas preparatorias se imparten clases de tamborileros como: los Centro de Estudios Tecnológicos Industrial y de Servicios (CETIS), y el Colegio de Bachilleres de Tabasco (COBATAB). Los grupos formados por estas instituciones tienen presencia no sólo en sus escuelas; sino que se pueden observar en encuentros de tamborileros, participan en exposiciones, en algún festival de alguna primaria, en las calles "haciendo bulla" -dicho popular de los tabasqueños, donde se refieren a hacer ruido para animar, en desfiles, algún certamen de belleza de su escuela o de un municipio, en alguna fiesta de jóvenes.

Estos grupos aprenden en los cursos impartidos por las escuelas, algunos llegan ya con conocimientos que adquirieron en la secundaria. De estos grupos se arman otros independientes a las instituciones, donde llegan a tocar estilos diferentes de interpretación, es decir, pueden hacer arreglos a la música que se encuentren tocando, como en las cumbias. Cada grupo de tamboriurbanos de cualquier nivel tiene su particularidad al interpretar las canciones, cada uno de ellos mantienen un estilo propio, y modifican a lo que su creatividad y sentimiento les

permita. En cuanto los sones y danzas, tratan de interpretarlos lo más parecido a los tamborileros *yoko t'an*, pero aún así, cada tamborilero de los distintos poblados de Nacajuca mantienen su propio estilo al interpretarlos y que se pueden diferenciar a partir de la estructura musical, como se explico en el capitulo anterior.

Las universidades cuentan con clases más especializadas de tamborileros, la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT) principalmente. Aquí se encontraba la Casa de Cultura fundada el 12 de enero de 1979 por el Lic. José López Portillo y el rector de aquel entonces Dr. Juan José Beauregard Cruz. En esta fecha surgen distintos talleres dirigidos a los estudiantes y al público en general, unos de estos talleres era el de tamborileros. El encargado de la enseñanza de esta materia sería nada menos que don Fernando Hernández Isidro el reconocido pitero al que hicimos alusión, para después heredar su puesto y plaza a su nieto Fausto Hernández Román que actualmente continua como único profesor de la materia.

Para 1991 se crea la División de Educación y Artes (DAEA), en donde se ofrecen las carreras de Ciencias de la Comunicación e Idiomas, adscritas a la división de talleres culturales. Así en 1995 se crean nuevas instalaciones en la universidad para formar el Centro de Desarrollo de las Artes (CEDA). Los cursos de tamborileros, ahora solo dirigidos para los estudiantes, donde los alumnos pasan por seis niveles para su aprendizaje y especialización, es decir, tamborileros I, II, III, IV, V y VI.

La misión del CEDA es “Contribuir al desarrollo y extensión de la cultura y las artes en la sociedad y el país, con particular interés en el estado de Tabasco, a través de la estimulación de la sensibilidad creativa del individuo y su acercamiento a las distintas formas de manifestación artísticas”⁹. Y tienen como visión: “Ser el máximo organismo a nivel estatal y de gran influencia nacional en el que se desarrollen y difundan la cultura y las artes en sus diversas expresiones, con fórmulas innovadoras para el contexto globalizado de nuestra sociedad”¹⁰.

Han sido múltiples generaciones las que han aprendido en la UJAT por los maestros Fernando y Fausto. Los que han adquirido esta enseñanza han formado distintos grupos de tamboriurbanos, otros se han dedicado a la enseñanza de la

⁹ Véase la página de la UJAT en <http://www.ujat.mx/ceda/22965>

¹⁰ *Ibíd.*

flauta y el tambor por medio de talleres. Lo que es importante recalcar es que no hay una revisión histórica y cultural de una tradición *yoko t'an* con sus prácticas y costumbres respecto al tema, se enseña solamente la ejecución y el repertorio de la flauta y el tambor, como zapateados, cumbias, etcétera, pero para los que se interesan en profundizar más esta práctica aprenden sones y danzas. Nuevamente reitero que estas clases son tanto para mujeres como para hombres, destacando la participación femenina por lo que ésta representa para la contemporaneidad.

Por otra parte el Instituto Tecnológico Superior de los Ríos (ITSR), universidad privada del municipio de Balancán cuenta con su grupo de tamborileros, donde aprendieron en los cursos impartidos en dicha universidad, al igual que los tamborileros de la UJAT cuenta con mujeres integrantes para promover la música de tamborileros. De las actividades más recurrentes es acompañar su ballet folklórico formado por la misma escuela, donde hacen muestra de la cultura tabasqueña con su famoso zapateado acompañado de los tamboriurbanos.



“Profesor y alumnas en la clase de tamborileros de la UJAT” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Junio, 2016

Algunos grupos de tamboriurbanos de las universidades, preparatorias y secundarias, se pueden observar y escuchar en distintos “encuentros culturales” no

sólo en el estado de Tabasco, sino en los encuentros de otros estados de la república. Existe una marcada cohesión social cuando se presentan en concursos, en presentaciones con otras escuelas, certámenes de belleza, encuentros políticos, culturales. Cuando llegan a formar su grupo fuera de las escuelas, suelen tocar en fiestas de todo tipo bajo un costo; en algún bar, restaurante, también por las calles de Villahermosa se les puede observar pidiendo dinero a los mismos tabasqueños y al sector turístico que visita la zona. Todo lo anterior se analiza más profundamente en un capítulo subsiguiente.

3.3.2.- LA PRÁCTICA EN LOS ESPACIOS CULTURALES

La mayoría de los municipios de Tabasco cuenta con una casa de cultura, estas se han extendido en algunos de sus poblados; en estas casas se imparten clases de tamborileros, donde se le entrega una plaza al instructor por parte del Instituto Estatal Cultural (IEC). Los únicos maestros con tradición *yoko t'an* son los de Nacajuca, como ya mencioné Fausto Hernández Román de Tucta que imparte talleres en su comunidad, cuenta con una plaza del IEC además de la plaza de la UJAT y Crisóstomo Román del mismo poblado, él mantiene su plaza de la misma institución y es el encargado de impartir clases de tamborilero en la casa de cultura de Nacajuca. A estos talleres tienen acceso niños y jóvenes de ambos sexos. La clases que imparte Crisóstomo van desde lo más básico hasta lo más avanzado pues de aquí suelen salir cantidades de grupos. Estos integrantes suelen ser de distintos poblados de su municipio, por ejemplo, los de Nacajuca están compuestos por músicos de Tucta, Guaytalpa, Tapotzingo y del mismo municipio.

Los músicos más avanzados integrados en las casas de cultura, son encargados de dar presentaciones en donde los municipios los requieran, ya que es el municipio quien los subsidia, como las presentaciones de los gobernadores dentro de sus campañas políticas, en las ferias de los municipios, presentaciones de personajes distinguidos, certámenes de belleza. Esto grupos generalmente tocan junto con los ballets folklóricos que dependen también de dichas casas.

Son estos grupos los encargados de representar dentro de la práctica musical a cada uno de sus municipios. Por ejemplo en los encuentros de tamborileros que año con año se realizan en distintos municipios o algún concurso que haya ocurrido de improviso, tal es el caso de la feria turística de Villahermosa 2016, donde se realizó el concurso estatal de tamborileros con dos categorías infantil y estatal. Los organizadores fueron los integrantes del grupo de dirección del Centro de estudios e investigación de las bellas artes CEIBA, donde en la presentación una colaboradora sin dar nombre anuncia a los participantes que:

“Para nosotros, los tamborileros significan las raíces, el origen, en el pensar del desarrollo cultural y le damos mucha importancia en ese sentido. Lo tomamos como asignatura, cada grupo debe de tener su participación, tienen que presentarse en las muestras pedagógicas y también en los eventos que el Instituto Estatal de Cultura los convoque”. (Participación anónima del IEC, Marzo; 2016).

Los participantes en la feria fueron: “Los tamborileros de K’ay Kin” (Canto del sol en *yoko t’an*) del municipio de Centro, fundados en 2005; Tamborileros Sangre Tabasqueña del municipio de Tenosique fundados en 1998, Tamborileros Sangre choca del municipio de Emiliano Zapata, fundados en el año 2000, Tamborileros de Balancán” del mismo municipio, fundado en 1999, “Tamborileros de Cardenas” del mismo municipio, fundado en 2011, “Tamborileros de Guaytalpa” del municipio de Nacajuca, fundado en el 2003, “Tamborileros Chontales del Instituto Tecnológico Superior de Comalcalco” del mismo municipio, fundados en el 2009, “Tamborileros leyendas del sureste” del municipio de Centla, fundado en el 2004, “Tamborileros de Yunik Cumalti” del municipio de Cunduacán, fundado en el 2001 y los “Tamborileros Ka’nab” (tierra de lagunas), del municipio de Macuspana, fundado en el 2007. Los tamborileros K’ay kin era un grupo mixto al igual que los de sangre choca, Cárdenas, Nacajuca y leyendas del sureste mientras que las otras agrupaciones sólo eran hombres. Cada grupo tocó dos piezas de su elección entre sones, danzas y zapateados, donde el jurado escogió sólo a cuatro grupos que son los que pasaron a la final, posteriormente estos cuatro grupos ejecutaron un sólo tema, donde se eligió un primer lugar que fue para Macuspana y dos menciones honoríficas, una para Nacajuca y la otra para Cunduacán.



“Encuentro estatal de tamborileros 2016” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Junio, 2016.

Del encuentro infantil de tamborileros los participantes fueron el grupo de “tamborileros K’ay Kin” del municipio de Centro, “tamborileros Pilzintli” del municipio de Comalcalco y los “tamborileros Kay’Belja” del municipio de Centla. Las edades de estos pequeños músicos, calculo que eran entre 9 a 14 años, los integrantes de tamborileros Pilizintli tenían solo dos niñas que tocaban el tambor bajo, mientras que en los otros dos grupos los participantes eran niños. Los ganadores Kay’belja de Centla, mientras que los otros dos grupos participantes obtuvieron su mención honorífica.

Algunos músicos tamboriurbanos rumoraron sobre un premio al primer lugar de diez mil pesos, y que los de la etapa infantil al parecer no obtuvieron ningún premio, que algunos jóvenes obtuvieron apoyo por las mismas casas de cultura, viáticos que correspondían al pasaje, hospedaje y comidas, mientras que la participación de algunos jóvenes y los del certamen infantil los recursos obtenidos para poder ir a participar fueron aportados por ellos mismos.

A estos tamboriurbanos podemos escucharlos en algún encuentro de la república difundiendo la cultura tabasqueña a través de su música, junto con otras expresiones de todo el país, ya que estos mismos músicos han tenido innumerables participaciones en Oaxaca, Chiapas, Zacatecas, Guerrero etcétera, los proyectos con los que se encuentran relacionados son con el IEC, pues esta institución es la que muchas de las veces es la encargada de autorizar las salidas y apoyar

económicamente a estos grupos. Incluso algunos grupos ya mencionados han tenidos encuentros culturales en el extranjero.

Si observamos con claridad la raíz de la enseñanza volvemos a don Fernando quien fue el que inició en la flauta y el tambor a muchos de los maestros que ahora imparten clases en las casas de cultura, ya que ofreció clases por muchos municipios. Pero cada uno de los estudiantes de don Fernando fue proponiendo y ejecutando su propio estilo, sin olvidar su origen *yoko t'an* en muchas ocasiones, ya que en el encuentro de tamborileros no se dejaron de escuchar temas creados por este gran pitero del poblado Tucta.

No sólo se pueden rastrear estos grupos en la academia o en los eventos culturales, dentro de los sindicatos también se forman grupos de tamboriurbanos como el caso del Sindicato de Trabajadores Administrativos y de Intendencia de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (STAIUJAT). Ellos participan en cualquier acto que la universidad indique; como en actos políticos acompañando al rector o al mismo director del sindicato, fiestas de fin de año, aniversario del sindicato, también pueden entrar a concursos pero hasta la fecha no han participado en alguno. Lo mismo pasa con el Sindicato de Trabajadores Petroleros de la Republica Mexicana (STPRM) de la Sección 44 que se encuentra en Villahermosa, este grupo tiene como integrantes de cincuenta a cien músicos tocando una flauta y tambores, al igual que los de la UJAT sus eventos son similares. Al igual que los dos ejemplos de los tamboriurbanos anteriores el IEC cuanta también con su grupo, llamado “Tamborileros del IEC” cumpliendo las mismas funciones que los demás.



“Tamborileros de la sección 44” Foto: Liliana Denisse Cureño Porter/EL ÁGUILA.

Estos tres grupos no suelen tener un taller más que para ensayo, ya que están compuestos por gente que ya contaba con el conocimiento. Muchos de ellos aprendieron en las casas de cultura, en su secundaria, preparatoria, universidad, o hasta en su propia comunidad ya que la UJAT cuenta con algunos tamborileros *yoko t'an* del poblado de Tucta. Estos sindicatos también cuentan con distintas actividades tanto artísticas como ballets y deportivas.

Todos los músicos pueden formar parte de dos o más grupos, muchas veces invitan a integrantes de un grupo a otro y así sucesivamente, donde es evidente que la música cohesiona y es eminentemente social, en este caso particular referente a los tamboriurbanos no importa si eres de tradición *yoko t'an*, tabasqueño o que provengas de otro estado, mientras tengas la capacidad necesaria para tocar la flauta o el tambor eres aceptado.

Por otro lado, dejando fuera lo académico, comienzan a formarse grupos de tamboriurbanos, para tener una presencia más amplia en los escenarios. Hay grupos que ya cuentan con alguna producción discográfica, resultado del apoyo por parte de las instituciones, como el IEC o Apoyo de las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), de donde sacan proyectos para poder realizar sus discos. Hay investigadores que por estos mismos proyectos producen fonogramas, como Hydée Quiroz Malca de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Con el disco de difusión *“El Baila Viejo expresión de la cultura yoko t'an. Danza y música tradiciones de Tabasco”*, bajo el proyecto que obtuvo del IEC en el 2010, una recopilación de quince sonos y danzas, y una adaptación, del municipio de Nacajuca en los poblados de Tucta, Tecoluta, Mazateupa y Olcuatitlán, estos pueblos *yoko t'an*.

Son pocos los discos de los tamborileros *yoko t'an*, son más las producciones que se han generado con los tamboriurbanos. Ya que por ellos mismo han buscado infinidad de proyectos para la realización de sus producciones. Estos músicos se han apropiado de esta música, y la han adaptado de acuerdo a su creatividad, donde ha logrado incorporar los instrumentos *yoko t'an* en cualquier tipo de género musical actual en espacios turísticos.

3.4.- EL REPERTORIO MUSICAL

Los tamboriurbanos llegan a tocar algunas danzas, zapateados, cumbias, y más, hasta la creación de nuevos estilos populares como la arritmia¹¹, se dice que unos tamboriurbanos de Nacajuca lograron crear este estilo, y que logra tener un ritmo más rápido yailable, con este estilo pueden incluir piezas como “la siembra, el canelete”.

A diferencia de los tamborileros, los tamboriurbanos le llaman sonos, a los “sonos de zapateado”, mientras que los tamborileros -al menos de Tucta- distinguen lo que es un son, -sin que éste sea un zapateado- como las piezas creadas del gran pitero don Fernando y que se caracterizan por ejecutar la flauta con solo tres dedos, y que se encuentran referidos al campo y la naturaleza según su propio discurso. Los tamboriurbanos solo le llaman son a los zapateados. Es decir, no es muy frecuente escuchar de un tamboriurbano alguna pieza de Fernando sólo en ocasiones en algunos de los concursos o encuentros.

Para los tamboriurbanos, el tocar las danzas, es tener un nivel alto como pitero, por su dificultad, ya que lograr ejecutar una danza del Baila Viejo los dota de prestigio. Sin embargo, hay que recordar que muchos miembros de los grupos de tamboriurbanos son *yoko t'an* y logran tener desde niños un conocimiento de las danzas comunitarias. Éstas son más escuchadas en los concursos o encuentros ya que se califica a detalle su brete.

De las más escuchadas son: las danzas de los comales, de las rosas, del cocodrilo, de los pájaros, el tecolote, punta de hachas, entre otras. Como ya vimos anteriormente, las danzas al igual que los sonos de tamborileros se encuentran asociados a nociones de campo y a la naturaleza. También son interpretados cuando acompañan alguna danza recreada por alguna institución, por lo general primarias, mostrando las danzas del Baila Viejo o el caballito, ya que muchos de estos tamboriurbanos llegan a participar en eventos de nivel básico acompañando a

¹¹ La arritmia es un estilo que muchos aseguran, se originó en el municipio de Nacajuca, Tabasco. Los jóvenes tamboriurbanos actualmente lo interpretan para dar un “ritmo vivo y se pueda bailar”, pues este toque en el repertorio actual en realidad es muy reciente. De igual forma que el toque *valseado*, cualquier melodía y cualquier género puede adaptarse a un estilo de arritmia.

los niños en alguna presentación. Como ya sabemos, los zapateados son la música representativa por excelencia del estado de Tabasco, y se encuentra ligada al folklor vinculado a los proyectos nacionalistas.

Para entender más el zapateado tabasqueño, Baqueiro Foster, citado en el libro de Priego, explica la estructura musical de este género.

El zapateado tabasqueño se presenta generalmente en una tonalidad mayor, compás binario de 6/8 o 3/4, aire alegre y movido. Como típico ejemplo de este alternar rítmico, podemos señalar el zapateado Mañanas Tabasqueñas de don Ramón Guzmán. En cuanto a la estructura de esta forma musical, podemos establecer la siguiente: se inicia con una introducción, casi siempre anacrústica, de cuatro compases repetidos, u ocho que sirven como preparación tanto para el canto como para el baile, y esta misma introducción sirve en varios de ellos como final. Su organización es simétrica y sus frases son binarias, constituidas en periodos de 8 a 16 compases; sus tiempos son marcados, principalmente los comienzos de cada inicio y los cambios de ritmo en su nota inicial. Por lo que toca a los cambios tonales, éstos se realizan generalmente sobre los acordes de tónica, dominante y subdominante (Baqueiro citado en Priego, 1989: 27)

Anteriormente, esta música era interpretada por orquestas muy pequeñas, las cuales tocaban el violín, la guitarra y la jarana, después solo solían ser solistas tocando solamente la jarana o jaranita como también se le conocía, hasta que estos instrumentos fueron sustituidos por los instrumentos de viento, con las bandas de viento que aparecieron en toda la región después de 1920. (cfr. Martínez A., 2004). Después pasa a ser un género tocado por tamboriurbanos y tamborileros.

Con este género se acompañan constantemente a los ballets folklóricos de las escuelas o instituciones, ya que lo que pretenden demostrar es una nueva identidad tabasqueña. De los más conocidos son “el tigre”, “El asis toy”, “el rojo y el azul”, “El pochitoque jahuacteco”, “Comalcalco”, “La flor de maíz”, “Amanecer de mi tierra” “El mercado de Villahermosa”, “La gallina” “El hombre del sureste”, “Musas tabasqueñas”, “Tabscoop”, entre muchas más.

Las cumbias pertenecen al repertorio actual de los tamboriurbanos, ya que para poder tocar en una fiesta o en un evento, la música mantiene un sentido ligado al ocio para que la gente se lo apropie a través de la práctica. La creatividad del manejo de este género depende de cada grupo al poner sus arreglos. Con las

cumbias se puede entender la diferencia de un tamborilero a un tamboriurbano, ya que se caracteriza por lo “jocoso” de este género y que no tiene nada que ver con la cosmovisión *yoko t’an* en tanto a sus rituales. Los tamborileros también hacen esta adaptación siempre y cuando no se toque en sus danzas o para los santos patronos, pues esto sería una falta de respeto.

Al adaptar las cumbias o el género tropical a la flauta y el tambor ha orillado a interpretarlas no sólo con instrumentos, sino que también suelen cantar fragmentos de las letras en muchas de estas canciones como: “a Tabasco” cantando el fragmento “*Ven, ven, ven, vamos a tabasco que tabasco es un edén*”; “*suavecito*” de “Laura León” cantando el fragmento “*suavecito, suavecito*”, “Carmen” de “la sonora dinamita” cantando “*Carmen se te perdió la cadenita*”, “mango manila” de Karmito y los supremos” cantando “*mango manila, mango sabroso, mango maduro, mango sazón, el mango con limón*”, “el sapo” de “Chicoché y la crisis” cantando “*que culpa tiene la estaca si el sapo salta y se ensarta*”, “*sabes a chocolate*” de “los kumbia Kings” y un sin número de canciones adaptadas. Esta situación se considera importante para el análisis, pues el género tropical se ha considerado por los tabasqueños como un ícono de identidad a partir de la música¹².

Con la mayoría de las canciones de este género, dentro de sus presentaciones, logran hacer música altamente difundida por los medios masivos de comunicación como los popurrís de música tropical con las canciones de “Chicoché y la crisis” o de Karmito y los supremos”, cumbias en general y mezclas entre la cumbia y el tropical. Otra adaptación es la coreografía al interpretar este género, movimiento de paso con el pie derecho a un movimiento de paso con el pie izquierdo, consecutivamente.

Los tamboriurbanos innovan con nuevos temas y géneros, algunos mambos como lo hacen los “tamborileros Jut Balam” con un toque al que llaman “ritmo caliente”. El pop rock también se escucha en las interpretaciones de los tamboriurbanos como lo hacia el separado grupo “la voz de los chontales” con el tema “así es la vida” del “grupo elefante” y así algunas otras canciones que se han

¹² Revisar “*Ajjats’joben tä t säk t’sit. Los tamborileros de Tucta*. De Manuel Alejandro López Jiménez, 2015, Pág. 109.

integrado al repertorio de los tamboriurbanos como “las mañanitas” y la “Guadalupana”.

En Tabasco se pueden apreciar fusiones musicales con la música de tamboriurbanos como el grupo “tson-pantli” con su disco “sones jarochos y cantares tabasqueños”. Su disco comienza con una danza llamada “la paloma azul” con instrumentos de los tamborileros con flauta y tambor, encima del son una copla tabasqueña, enseguida se mezcla con un son jarocho llamado “El siquisirí”. Las demás canciones de este disco se encuentran con la misma fórmula ya descrita.

Otros de los grupos que ha logrado esta fusión, es la del grupo de rock de Tabasco “Concordia”. Ellos interpretan tres temas de zapateado como los son “a Tabasco”, “el tigre” y “la siembra”. La flauta de carrizo acompaña a la guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. Comenzaron tocando en bares y fiestas entre covers y canciones originales, en el 2013, sacan su primer EP y para 2015 su primer disco presenta la fusión de estos tres temas.

En los años setentas el grupo tabasqueño “Karmito y los supremos” hace una fusión con la flauta de carrizo presentando “la siembra”. Esta canción comienza entonando la melodía de la flauta de carrizo y tambor *yoko t’an* para que enseguida se convierta en un género que es conocido en Tabasco como tropical. Otra fusión que logra este grupo, es el “pájaro campana”, una polka paraguaya con un éxito inusitado en el estado de Tabasco, tanto que los mismos tamborileros y tamboriurbanos lo integran a su repertorio habitual en ritmo de zapateado pero Karmito hizo esta adaptación en estilo tropical.

La tecnología ha abierto otras formas de hacer música como el género de la “música electrónica”, donde muchos ingeniosos han logrado hacer la fusión del género zapateado con instrumentos como la flauta de carrizo y el tambor, mezclándolo con los tiempos ó como mencionan ellos “bits” de la música electrónica. Por los mercados, donde se venden discos piratas se pueden escuchar estas fusiones o en presentaciones visuales, como en el certamen de la flor de Tabasco 2016 dentro de su feria anual. Los temas que pude apreciar dentro de esta fusión musical, son: “la siembra”, “a tabasco” y “el tigre”. Un alumno de la clase de tamborileros de la UJAT de nombre Luis García me mostró una de estas fusiones que

él realizó, así como otras creaciones de su autoría, como la llamada el “perrito volteado”.

Una vez fui a ver al maestro Fausto a su poblado para seguir aprendiendo. En su taller con los niños había un perrito enseñando la panza y unos de los niños le dijo al profesor que si se sabía la del “perrito volteado”, el profe le contestó que esa no existía, pero yo decidí hacerla para después regresar y enseñársela. (Plática con Luis Gracia, diciembre 2015).

Los tamboriurbanos no sólo interpretan los géneros musicales de la mass media, sino que también logran hacer creaciones propias, sobre todo en el género del zapateado. Habrá que esperar para seguir observando las nuevas creaciones o los nuevos géneros que seguirán adaptándose a la flauta y el tambor que en un futuro seguramente estaremos escuchando, pues no cesan los nuevos grupos, mucho menos la creatividad del músico, esta puede ser encaminada desde la institución o desde una lógica personal y particular.

3.5.- LA VESTIMENTA

Los tamboriurbanos se ajustan a las necesidades de los programas que el gobierno tabasqueño implementa en eventos dedicados al turismo como lo son: las ferias, concursos, exposiciones culturales y eventos académicos. Ellos se presentan como parte integral de una identidad tabasqueña, no sólo con la música sino también con el traje típico tabasqueño que portan la mayoría de estos grupos y que es un elemento sustancial para estudiar la representación inventada. Los músicos usan pantalón y camisa de manta, paliacate rojo, sombrero denominado chontal, morral de guano, *bush* (recipiente de guaje). En algunas ocasiones utilizan huaraches de piel o en otras suelen estar descalzos. Este atuendo también se le integró a las danzas tradicionales cuando se presentan en los escenarios. Este vestuario es el que anteriormente usaban los *yoko t'an* para las faenas, mientras las mujeres solo utilizaban la falda teniendo los pechos descubiertos. Actualmente muchos de los tamboriurbanos crean sus propios uniformes que mandan hacer, otros simplemente se presentan con ropa de civil, solamente se ponen de acuerdo en la forma y color en la que se deben presentar.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Las compañías de danza han ido moldeando el vestuario para sus presentaciones, retoman la forma de la vestimenta *yoko t'an* con camisas de algodón o poliéster, pantalones y zapatos negros. Algunos tamborileros retoman este vestuario. Anteriormente “Los hombres de Tabasco utilizaban su ropa dominguera o de pasear, de acuerdo con la moda imperante. El tabasqueño gusta de ser lucidor y estrenar en las grandes ocasiones: camisa, sombrero, y de ser posible pantalones y zapatos” (Priego, 1989: 79).

Como menciona Priego:

Por lo que hace al vestuario masculino, éste se compone, según las investigaciones de la maestra Rosa del Carmen Dehesa Rosado, de camisa y pantalón blancos, zapatos o botines negros, con suela y tacón de cuero; cinturón negro, sombrero chontal en la cabeza y pañuelo paliacate rojo al cuello. El pantalón puede ser de gabardina o dril y la camisa de popalina u otra tela afín. Esta indumentaria se basa en el llamado “traje de choco”, que consistía en camisa y calzón de manta, chontal, paliacate y cactes, utilizados para la faena diaria en el campo, complementado por machete y garabato al cinto, bush con agua para el posol y el morral en el que lleva además de la lima de afilar, el itacate, formado por tortillas, chile, alguna otra cosa de comer, la pelota de posol y una jícara para batir éste (Ibíd., 1989: 77).



“Los Tamborileros”. Dibujo: Carlos Magana.

Las mujeres músicas que forman parte de la integración de los tamboriurbanos utilizan la falda amplia de percal o popelina floreada, debajo de esta utilizan un fondo blanco rejillado, con encajes, blusa blanca de cuello redondo y manga corta donde se hace visible la famosa tira bordada de punto de lomillo. Estas tiras son de fondo negro y tienen flores de colores amarillos, rojas, blancas, naranjas azules y rosas y guías verdes que forman las plantas, todos estos representativos icnográficos de colores del estado de Tabasco.

Así como los hombres tienen accesorios, las mujeres se acompañan de paliacate rojo, rebozo de distintos colores, collares y aretes depende el gusto, aunque también se presentan estos accesorios en bordado de punto de lomillo. Su cabello es recogido hacia atrás hacia el lado derecho, para colocarse algunas peinetas de colores o también diseñadas del mismo punto de lomillo, del lado izquierdo se colocan dos flores una roja y la otra amarilla. En algunas ocasiones utilizan zapatos negros con tacón bajo y en otras se presentan descalzas. Esta indumentaria es también utilizada para las mujeres en los ballets folklóricos.



“Representación de la Vestimenta de la mujer tamborilera”. Foto: Extraída de la página del IEC de Tabasco. Disponible en: <http://iec.tabasco.gob.mx/content/tamborileros-de-guaytalpa-representar%3%A1n-tabasco-en-la-ciudad-de-m%3%A9xico>.

Dentro de las instituciones gubernamentales, esta indumentaria se ha retomado por algunas personalidades femeninas dentro de los diversos partidos políticos. Lo que podemos observar actualmente es una combinación de elementos especiales de la indumentaria como las tiras bordadas descritas en el párrafo

anterior pero impuestas en ropa de diseñador. Estas prendas quieren y son altamente demandadas, pues refieren un valor agregado de la combinación de una firma exclusiva y el valor iconográfico del estado. Esta situación también tiene que ver con una lógica de identidad que se sustenta en el pasado deseable y la lógica globalizante actual. Ejemplo de ello son las primeras damas, esposas de gobernadores y ediles y algunas funcionarias públicas como Martha Lilia López Aguilera, esposa del actual gobernador del estado, Arturo Núñez Jiménez, o Gabriela Mari Vázquez, actual directora del Instituto Estatal Cultural de Tabasco. Las cuales aparecen recurrentemente en actos públicos ataviadas con estos elementos.



“Martha Lilia López en vestido amarillo con tira bordada tabasqueña” Foto: Extraída de la página DÍA A DÍA AVANCE. Disponible en: <http://diarioavancetabasco.com/derrochan-glamour-las-17-bellas-embajadoras-en-desfile-de-moda/>.



“Gabriela Mari alado de Martha Lilia López con blusa blanca y tira bordada”. Foto: Extraída de la página TABASCO EN RED. Disponible en: <https://www.revistatabascoenred.com.mx/2017/05/12/preserva-tabasco-legado-hist%C3%B3rico-y-cultural/>.

3.6.- LOS INSTRUMENTOS

Ya se mencionó anteriormente que los tamborileros *yoko t'an* utilizan un aerófono y dos tamaños de tambor al que llaman bajo y requinto. Todos estos grupos de tamboriurbanos a los que hasta el momento nos hemos referido han reinventado o adaptado materiales, tamaños y formas a estos instrumentos o integrando otro tipo. Por ejemplo, aparte de las dos medidas de tambor estándares, los tamboriurbanos han mandando a hacer tambores mucho más grandes y pequeños a diferencia de los tamborileros, esto para poder obtener más variedad de sonidos, tanto agudos como graves. Estos nuevos instrumentos desde la enseñanza educativa.



Izq. "Tambor requinto con dimensión reducida" Der. "Tambor bajo con dimensión ampliada"
Fotos: Manuel Alejandro López Jiménez. Mayo, 2017.

Un instrumento que ha sido introducido por los tamboriurbanos es la concha de tortuga, pero los *yoko t'an* aseveran que este instrumento jamás ha sido incorporado a su práctica. Las instituciones muestran un gran interés en prehispanizar a la cultura de tamborileros *yoko t'an* con el discurso de buscar "el rescate" de esta música incluyendo la concha de este animal en la instrumentación de los tamboriurbanos, como el libro de texto de tercer grado editado por la SEP.¹³

¹³ Este libro de texto se puede descargar de la siguiente liga: http://librosdetexto.sep.gob.mx/libros/primaria/3/Primaria_Tercer_Grado_Tabasco_La_entidad_donde_vivo_Libro_de_texto.pdf.

[...] Los indios se presentaron con la cara enalmagrada, blancas y prietas, rayado el cuerpo con mil incrustados jeroglíficos, con grandes arcos, rodeles y flechas; lanzas y espadas de madera con cortantes pedernales, mazos de á dos manos, tremendas piedras con sus botantes hondas, á bandera desplegada y llevando en sus cabezas levantados penachos de vistosos plumajes; otros con aljabas y escudos de algodón, con caretas que imitaban á fieras salvajes, desnuda la piel, y al son de sus Tunkul es [Jobon] y Tambores guerreros, trompas de caracol marino, trompetillas de largos carrizos, con conchas de hicoteas y tortugas repicadas con el ramoso cuerno de tarro de ciervo, levantaban su gritería hasta el cielo crujiendo la tierra á sus bárbaras pisadas; y al emblemático idioma de Conalá vámonos á dentro iram iram yam ta lá á ellos, ellos son, cruzaron sus penetrantes dardos de flecheras saetas, por las mortíferas balas del bélico cañón[...] (Gil y Sáenz, 1872: 89–90).

Como podemos ver aquí, la concha de tortuga fue utilizada en épocas prehispánicas. Es evidente que el *yoko t'an* actual no es lo mismo que hace 1500 años atrás, como para poder rescatar sus raíces prehispánicas y mucho menos las “raíces” de los tamborileros, ya que ellos no tienen certeza de cuándo nace esta tradición, solo tienen el conocimiento de que las danzas como la del Baila Viejo se tocaba con el *tunkul* y *pochó* y después se sustituyó por tambores y flauta de carrizo, y que jamás han utilizado la concha de tortuga en su instrumentación.



“Concha de tortuga” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2015.

Otro instrumento que se ha integrado actualmente son las cajas o tarolas con un sonido estruendoso y metálico, y los tamboriles con un sonido seco y alto. Esto a causa de que unos de los talleres que hace algunos años se incorporó a las casas de cultura, el de las batucadas. Ya que de la fusión de instrumentos los grupos de tamboriurbanos logran tener un sonido bastante estruendoso, algunos afirman que les agrada como suenan como grupo.

Para los ritmos de la cumbia han llegado a utilizar los raspadores de guaje y metal, para tener un ritmo mucho más característico al sonido de lo tropical. El grupo de “tamborileros de Tuxtla” del municipio de San Andrés Tuxtla en Veracruz, hacen una fusión con la quijada de burro, no solo en el género de la cumbia sino también en los zapateados.

Son también otros materiales con los que se han construido los instrumentos para estas agrupaciones, tambores y flautas creados de PVC (*Policloruro de Vinilo*). Los tambores *yoko t'an* son elaborados de cedro y sauce pero en los últimos años se han ido elaborando con otro tipo de maderas como los de aguacate, esto a petición de algunos de los grupos de tamboriurbanos, ya que mencionan que su sonido es más agradable.

Anteriormente don Fernando, cuando comenzaba a dar sus talleres, no tenía tantos tambores de madera, ni el tiempo para ahuecar varios a la vez, por lo que se propuso a crear tambores de bote leche nido, para que los niños no se quedaran sin aprender, estos tambores de metal pueden llegarse a ver en algunos grupos de tamboriurbanos. La mayoría de los tambores son adquiridos en el poblado de Tucta en Nacajuca con su artesano o laudero de preferencia, sin embargo, muchos han aprendido las técnicas en la creación de estos instrumentos, de igual forma que pasa con las flautas de carrizo.



“Tambor requinto de bote metálico fabricado por don Fernando Hernández Isidro”. Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2013.

El siguiente cuadro comparativo tiene por objetivo dar muestra sistemática de la información recopilada en campo respecto a las semejanzas y diferencias en torno a estas dos culturas musicales, los tamborileros y los tamboriurbanos, con el objetivo de que el lector pueda ubicarlos y diferenciarlos más efectivamente.

CUADRO COMPARATIVO

Tamborileros	Tamboriurbanos
<p><i>Yoko t'an</i> (hombres) integrados por un sin número de integrantes, como mínimo tres.</p>	<p>Mestizos y <i>Yoko t'an</i> (mujeres y hombres) integrados por un sin número de integrantes, como mínimo son cuatro.</p>
Espacios	Espacios
<p>-Dentro de la iglesia -Ritual- Baila Viejo.</p> <p>-Fuera de la iglesia -Ritual- Santos Patronos.</p> <p>-Calles del poblado -Ritual- Peregrinaciones Santos Patronos.</p> <p>-Calles del poblado -Ritual- En las ofrendas.</p> <p>-Casa -Ritual- Ofrenda Santo patrono, umbral de la casa.</p> <p>-Casa -Ritual- Ofrenda para los muertos, sala de la casa.</p> <p>-Casa -Ritual- Velorio Baila Viejo y tamborileros para el difunto.</p> <p>-El campo -Ritual- Para la cosecha y la siembra.</p>	<p>-Plazas cívicas (Concursos, presentaciones, músicos ambulantes).</p> <p>-Parques (Concursos, presentaciones, músicos ambulantes).</p> <p>-Escuelas secundarias, preparatorias y universidades (Cursos de tamborileros).</p> <p>-Palacios municipales (Concursos, presentaciones, músicos ambulantes).</p> <p>-Casas de cultura (Cursos de Tamborileros).</p> <p>-Salones de fiesta (Presentaciones para eventos privados).</p> <p>-Casas (Eventos privados).</p>
Vestimenta	Vestimenta
<p>-Sin sombrero.</p> <p>-Sin paliacate.</p>	<p>-Sombrero cuatro pedradas de guano.</p> <p>-Paliacate rojo.</p>

<ul style="list-style-type: none"> -Camisa de civil. -Pantalón de civil. -Zapatos de civil. -Sin morral. -Sin Bush (recipiente de guaje para beber agua y pozol). 	<ul style="list-style-type: none"> -Camisa de manta. -Pantalón de manta. -Huaraches de cuero o descalzos. -Con morral. -Bush (recipiente de guaje para beber agua y pozol).
<p style="text-align: center;">Instrumentos</p> <ul style="list-style-type: none"> -Pito o flauta de carrizo. -<i>Pochó</i> de siete agujeros. -<i>Tunkul</i>. -Tambor bajo de cedro. -Tambor requinto de cedro. -Tambor requinto en forma de barril de cedro. 	<p style="text-align: center;">Instrumentos</p> <ul style="list-style-type: none"> -Pito o flauta de carrizo y PVC. -Tambor bajo de cedro, aguacate, sauce, PVC y bote de leche metal. -Tambor mediano de cedro, aguacate, sauce, PVC y bote de leche metal. -Tambor requinto de cedro, aguacate, sauce, PVC y bote de leche metal. -Tambores con dimensiones más grandes y anchos que los de tambor bajo y de cedro y aguacate. -Tambores con dimensiones más pequeñas y delgadas que los de tambor requinto. -Conchas de tortuga. -Tarolas de madera de 10" con parches de radiografía.
<p>Repertorio</p> <p>-Danzas. Estas se encuentran asociadas a las actividades del campo, o en alusión a la tierra, es decir, a las relaciones mantenidas entre humanos y naturaleza, por lo tanto, rinden homenaje a las especies de flora y fauna que se encuentran en la región.</p>	<p>Repertorio</p> <p>-Tropical, cumbias, zapateados folklórico con arreglos, zapateado Toreado con arreglos, arritmia, sones, danzas, danzones, es decir, cualquier género que se encuentre en la mass media.</p>

Sólo son interpretadas para el ritual del Baila Viejo y en honor a los santos patronos.

-Sones. De la misma forma que las Danzas, se asocian con las dinámicas del campo, así como con la fauna y flora de la región; ambos géneros (sones y danzas) se caracterizan por su estrecha relación con la religión católica. Sólo son interpretados para el ritual del Baila Viejo y en honor a los santos patronos.

-Zapateado toreado. Es derivado de la jarana yucateca, es un género que los tamborileros adaptaron a los ritmos de la flauta y los tambores que ahora se instaura como uno de los favoritos entre los lugareños, y, por mediación del estado de Tabasco, como la música representativa de la identidad tabasqueña. Son interpretados en las enramas dirigidos en las fiestas patronales.

CAPÍTULO CUATRO

LOS PROCESOS DE RECONFIGURACIÓN Y MERCANTILIZACIÓN DE LA MÚSICA DE TAMBORILEROS HACIA UNA IDENTIDAD TABASQUEÑA

La práctica musical de los tamborileros *yoko t'an* ha tenido un papel fundamental dentro de los procesos institucionales que la reconfiguran con fines de generar una identidad tabasqueña, apropiársela y mercantilizarla en fechas recientes. La historia del estado de Tabasco se caracteriza por la relación que tienen con algunas instituciones y autoridades gubernamentales con varias de sus manifestaciones culturales más arraigadas. Esto podemos aseverarlo pues en los registros tanto materiales como de tradición oral se cuenta con la información que lo sustenta. Un claro ejemplo, es la observable intrínseca relación entre los actos políticos, la explotación de su identidad cultural y las prácticas musicales de la región como es el caso de los tamborileros de Tabasco y otras culturas musicales del territorio mexicano. Tabasco, ha utilizado su vasto bagaje cultural e indígena como un elemento clave para la conformación ideológica e identitaria del estado mismo. Cuestión que resulta muy importante, ya que sienta las bases de las relaciones actuales del estado, la mercantilización identitaria que concierne al sector turismo.

En el contexto actual, dichas manifestaciones culturales se hacen visibles en sus sitios arqueológicos, pueblos mágicos, ecoturismo, etcétera, por un lado, y por el otro, en algunas representaciones artísticas consideradas las más representativas a nivel estado. Una de estas representaciones es la música de tamborileros, práctica musical *yoko t'an* que se ha resignificando para el cumplimiento de funciones sociales diferentes, tanto afuera como adentro de la comunidad. Por lo tanto, la apropiación de la imagen del tamborilero ha sido un punto clave para exaltar la identidad tabasqueña tanto en lo individual/local (a nivel comunidad) como en lo colectivo (a nivel estatal) y en el exterior (a partir de la presencia de la práctica en el interior de la República Mexicana así como en el extranjero).

El presente capítulo tiene por objetivo hacer un análisis antropológico y etnográfico de los distintos procesos de apropiación de la música y su representación para la construcción de una identidad, lo que subsume en una

reconfiguración de los tamborileros, que impacta en la música, la indumentaria, las funciones sociales, así como las instancias e instituciones sociales que se ven favorecidas o favorecen dichos procesos.

4.1.- EL MODELO CULTURAL EN TORNO A LOS TAMBORILEROS

He decidido para fines prácticos de la investigación y de los resultados aquí expuestos, trabajar desde una concepción de sectores (cultural, educativo y turístico). “Por modelo entendemos una simplificación de la realidad compleja que nos facilita conocerla sin perder la riqueza de sus principales contenidos” (Angel Ribes, 2001). A su vez, yo hablo de modelos para referirme a una creación o materialización abstracta idealizada y esquematizada de lo real y concreto que tiene desde su aparición fines específicos convenientes para cada sector del cual se desprende y que generalmente son difundidas y promovidas desde las instituciones mismas, valiéndose de las llamadas políticas culturales, lo cual se observará a lo largo del texto. Por otro lado, metodológicamente, trabajar con modelos ha resultado factible para la organización de la información obtenida.

Para éste punto de la tesis se desarrolla un análisis antropológico donde se plasma lo que he denominado el modelo cultural, en el que no sólo se insertan sino del cual surgen ciertos procesos que interpelan a la “tradición”. Es el sector cultura el que define y legitima lo que aquí llamamos modelo cultural, el cual entiendo como: Ese modelo a seguir a partir de una serie de normas, leyes, especificidades y decretos de lo que un grupo social conoce o entiende como cultura o lo que se legitima como “alta cultura o cultura de las élites. Es decir, el modelo cultural apela a una legitimación social que dice el qué, el cómo y el dónde es reproducida la cultura. Es este modelo el que nos ayuda a describir y analizar el proceso donde se insertan los tamboriurbanos a partir de una representación creada, impuesta y legitimada por el discurso regionalista tabasqueño el cual resalta constantemente el estereotipo de una imagen exaltada por las instituciones y el Estado-Nación.

Para el desarrollo del análisis propuesto y un mejor entendimiento del aquí llamado modelo cultural, se ha echado mano de algunas categorías conceptuales

que permiten entender la totalidad de la idea. Representación (De Lauretis, 2008), tradición inventada desde el discurso (Hobsbawn, 2002), son un importante soporte teórico para el objetivo general de la investigación. Cuando hablamos de dichas categorías es importante decir que aunque las mencionaré a continuación por separado y se les dé su importancia a cada una dentro de sus particularidades, el modo más pertinente de usarlas en el presente trabajo fue a partir de la interrelación de las mismas englobadas por el discurso, es decir, el discurso es el que sustenta la representación pues ésta es creada a partir de él, por el mismo discurso se legitima la imagen que da pie a dicha representación para volverla real y finalmente generar tradiciones inventadas desde el discurso.

Siguiendo a (De Lauretis, 2008) a partir del discurso (institucional) se producen representaciones que son legitimadas por el consenso social, el discurso de algo y sobre algo, es específico y concreto. El discurso institucional de y sobre la música de los tamborileros es específico y concreto. Un tamborilero debe ser como se dice que es, pues de esta manera la representación se materializará correctamente y traerá resultados benéficos para la institución (gubernamental, educativa, turística y cultural) a partir del discurso oficial. Por ejemplo:

Con la finalidad de promover las tradiciones de Tabasco, el Instituto Estatal de Cultura (IEC) organiza el Foro indígena que ofrece una variedad de intervenciones artísticas para el disfrute del público que visita la Feria Tabasco 2016 ¡Lo Mejor del Edén!.

En el foro se han presentado marimbistas, danzoneros, tamborileros, así como agrupaciones y cantantes.

En tanto Gustavo Cruz Ruiz, integrante del grupo de tamborileros Kanab, expresó que el Foro Indígena les da la oportunidad de presentar cosas nuevas año con año y preservar la cultura. “Estos espacios permiten que tanto jóvenes como adultos muestren su talento no solo a las personas del estado sino también de fuera, para que conozcan un poco de lo que es Tabasco”, apuntó.¹⁴

El discurso que se emite sobre esta manifestación cultural -de los o tamboriurbanos- tiene muchas coyunturas y líneas de anclaje, sin embargo, todas ellas obedecen a la representación esperada, este discurso social se produce de

¹⁴ Instituto Estatal de Cultura (IEC). Foro Indígena destaca participación de artistas en el marco de la Feria Tabasco 2016,. Disponible en: <http://iec.tabasco.gob.mx/content/foro-ind%C3%ADgena-destaca-participaci%C3%B3n-de-artistas-en-el-marco-de-la-feria-tabasco-2016>. Última visita Julio 2017.

modo complejo más que de modo dialéctico a manera de Foucault (2010), apuesta a una condición de modernidad, mantiene la legitimidad que lo sustenta, forma parte de la episteme y se enmarca materialmente en una serie de discursos de organización, buenas costumbres y exaltación del campesino indígena que se materializa en la representación (el cuerpo) del tamborilero actuando como un dispositivo de poder.

El discurso institucional en cualquiera de sus manifestaciones crea representaciones e ideales estereotípicos como es la indumentaria del tamboriurbano por ejemplo, sustentándose a un nivel macro en las mismas instituciones que legitiman el dispositivo, la imagen y la representación pertinente. Dicha representación se genera de manera subjetiva, primero en el imaginario personal y social para luego materializarse en la práctica tradicional y así encarnar a la representación (Pedraza, 2010). Quiero destacar la pertinencia del discurso institucional como un eje importante en la socialización para incidir en el sistema de ideas de una sociedad específica.

Para ejemplificar, ya entrando en materia en cuanto a la hipótesis postulada podemos discernir que: Es el discurso regionalista tabasqueño creado histórica e institucionalmente es el que sustenta y se sustenta en una representación creada y argumentada en un proceso de exaltación con fines generadores de identidad social homogénea y regional. Dicha representación corresponde a una imagen (visual y acústica) que encasilla el mencionado regionalismo dentro de características muy específicas que responden a ciertos estereotipos que se materializan en la vida cotidiana, campo fértil para la creación de nuevas estructuras que en el imaginario social corresponden a una tradición que se adapta al contexto actual, es decir, una tradición inventada con fines políticos mas que comunitarios lo que generara nuevos discursos.

Sabemos que a lo largo de la historia la cultura ha sido también categorizada en estratos, muchas veces por gente que no necesariamente es estudiosa del tema o peor aún, que tristemente sí lo es. Se ha denominado *Alta Cultura* a lo que generalmente pertenece o deviene de las bellas artes o “artes cultas”, con el paso del tiempo el concepto de tal se ha ido modificando y se han ido sumando

características que apelen al concepto, relacionándola con la cultura del placer y la cultura de las élites, que intenta justificar privilegios de clase, como menciona Barañano:

La alta cultura se justifica como categoría por el valor incuestionable, único, estereotipado, histórico y elitista de las producciones que abarca y los recintos que las contienen- museos, archivos, bibliotecas-, auténticos templos rituales del patrimonio cultural. Es una alta cultura en la que la parte se apropia del todo y que, pese a ellos, se identifica con el espíritu refinado y los privilegios de clase. (Barañano, 2010: 28).

El modelo cultural va de la mano con la denominada alta cultura, ya que este modelo es creado por personas que pertenecen a dicha el élite social a partir de su posición económica y política o de las llamadas “familias de abolengo regional” y a sus entornos convenientes que les legitiman dicha posición. La llamada alta cultura a partir de sus modificaciones cronológicas contextuales, ha decidido tomar ciertas manifestaciones culturales autóctonas para resignificarlas e insertarlas en la lógica de la élite cultural y el ferviente deseo de patrimonializar dichas manifestaciones, como se ejemplificará más adelante. La representación de los tamborileros instaurados en los tamboriurbano son un claro ejemplo de estas líneas de análisis pues están dentro del abstracto alta cultura que ofrezco a continuación:

1.- Construcción. La representación de los tamborileros de Tabasco en manos de las agrupaciones de los aquí denominados tamboriurbanos, es una construcción social proveniente de una exaltación de la cultura yoko t'an, lo que no representa grandes cambios políticos para ellos, se da con fines de idealismo regionalista y como elementos clave generadores de una identidad para homogenizar.

2.- Legitimación. Primeramente es necesario dar una definición de legitimación desde mi concepción, lo cual entiendo como un proceso histórico/contextual donde una manifestación social es aceptada, utilizada y reivindicada desde ciertos sectores particulares, dándole no solamente pertenencia y pertinencia sino continuidad y una función social específica. Como en esta investigación es el caso de los tamboriurbanos. Las instituciones en las que se basa

el modelo cultural, se apropian entonces de las manifestaciones culturales de pueblos indígenas tradicionales como la práctica ritual de los tamborileros *yoko t'an* y las recrean (con la práctica) y las resignifican, desde un cambio de función de lo meramente ritual con fines específicos convenientes de la misma institución. Ya resignificada la práctica se le otorgan nuevos valores, signos y símbolos acorde a las nuevas funciones que serán cobijados y promovidos por la "alta cultura" que por ende los legitima.

3.- Reproducción. A partir de la resignificación de la práctica, su función social y la legitimación de la misma, la reproducción de dicha manifestación se expande al momento en el que se populariza. La reproducción consta entonces de un proceso donde la expresión es ideológicamente aceptada y retomada por diversos estratos, sectores y grupos que materializan la práctica misma y la representación constantemente con fines específicos y particulares. Es entonces cuando la percepción de lo establecido en una manifestación entra en el campo llamado "de lo cultural", esto le da la característica de reproducción resignificada, lo cual le permite ser objeto de otros fines políticos, culturales y patrimonialización de dicho fenómeno cultural, que como se observó en trabajo de campo es una constante en la identidad referida por las mismas instituciones gubernamentales tabasqueñas que persiguen objetivos económicos y políticos específicos.

4.- Invención de la tradición. Todo lo anterior da paso a una percepción muy diferente por parte de los que no conocen la práctica de la música de tamborileros en su estado ritual y primigenio a profundidad o con base en estudios académicos. Las élites, autoridades e instituciones, valiéndose de los elementos que conocen y tienen a la mano son los encargados de crear y difundir tradiciones a partir de ciertos elementos considerados del pasado indígena, así como de un proceso inventivo que lo acompaña con la intención de generar y crear una identidad conveniente al sistema político, en este caso, la identidad tabasqueña, para ellos a nivel regional y para el resto mundo.

A partir del análisis podemos decir entonces que los tamboriurbanos son una construcción generada por representaciones e imágenes ideales con objetivos específicos (identitario, mercantiles, políticos y mediáticos) que se producen y reproducen a partir de su inserción en la cultura de las élites y la legitimidad institucional que se le brinda desde las nuevas percepciones de exaltación regionalista convenientes para el modelo cultural. Situación que da paso a nuevas tradiciones (inventadas) que se basan en un núcleo primigenio indígena, pero que responden completamente a las necesidades del ideal del tabasqueño. El actor social creador de la construcción es el estado, los tamboriurbanos por su parte pueden ser o no consientes de dicho proceso de creación. Ellos, participan en el proceso, no creando o construyendo sino reproduciendo la identidad, el sentido de apropiación y la tradición en el conglomerado social.

Los tamboriurbanos al llamarse a si mismos tamborileros están firmemente convencidos de que difunden una práctica meramente tabasqueña, y por lo tanto, son los encargados de transmitirla, reproducirla y mostrarla al mundo. Pues esta idea la reafirman constantemente en su discurso. Después de los datos recogidos en campo se puede aquí aseverar que muchas de estas agrupaciones no tienen conocimiento de los tamborileros *yoko t'an* y su música ritual, ni tampoco de la vigencia de los mismos. Por lo tanto muchos de ellos en entrevista aseveran la tradición tamborilera como tabasqueña y refieren haberla aprendido en instituciones de educación media y superior:

“La música de tamborileros es para representar a Tabasco, es música tabasqueña y nos gusta mostrar lo que es en realidad, zapateados tabasqueños con los que acompañamos a los ballet folklóricos que representan nuestra cultura”. (Entrevista a José Binar, miembro del grupo de tamborileros de la UJAT, Abril 2017).

Es el modelo cultural que manejan las instituciones tabasqueñas, principalmente el estado, es una creación conveniente que marca los estereotipos del ideal regional y dicta las normas y las estrategias para la apropiación del mismo socialmente. Éste modelo es avalado y legitimado por la misma sociedad, así como reapropiado y reproducido con firme convencimiento de los valores que expresa.

Es por eso que estas manifestaciones culturales se hacen visibles todo el tiempo en eventos de la vida cotidiana, como: fiestas sociales, eventos políticos y culturales, eventos religiosos, eventos infantiles y mercadotécnicos que siguen fomentando entre la sociedad un fervor regionalista e identitario, es decir: “ponerse la camiseta tabasqueña”.

El modelo cultural indentitario tabasqueño se ha formulado políticamente y a través de la historia se han generado un sin número de cambios y modificaciones que van siendo pertinentes a las renovaciones contextuales, sin embargo, es claro que, gracias a el se han reproducido, inventado o resignificando ciertas tradiciones y manifestaciones culturales que les significan. Éste modelo cultural tabasqueño descansa en las representaciones (visuales y auditivas) que corresponden a los márgenes de legitimidad que dictan las instituciones que generan dicho modelo.

Es así como los tamborileros de tradición aportan el concepto histórico y una nomenclatura de origen, mientras que los tamboriurbanos o nuevos tamborileros tienen amplia participación en el proceso desde la reproducción y significación en cuanto a construcción de identidades legitimadas. Es por eso, que para fines de esta investigación fue necesario retomar el tema de manera general.

4.1.1.- UNA CULTURA PARA LOS TAMBORIURBANOS

Al pensar en el título de ése apartado surgieron algunas interrogantes sobre si se podía hablar de una cultura creada específicamente desde y para los tamboriurbanos. Después de reflexionar en ello, llegué a discernir qué: No es que exista una cultura de los tamboriurbanos entendida como tal, más bien nos referimos a que, desde la manifestación social y cultural de la representación del tamborilero, la imagen (visual) y la acústica se ha reorientado hacia distintos campos que se sirven de ella y a la vez ratifican su importancia simbólica y funcional, lo cual permite una inherente reproducción y legitimación de una cultura nueva, de una construcción de cultura a partir de una representación simbólica y social (los tamboriurbanos), es decir, los sectores político, cultural, educativo, turístico, etcétera, a partir de la representación crean una entramada simbólica que

deriva en un conveniente dispositivo de poder (Giménez, 2005). Y que surge de la cultura del pueblo Chontal y se fusiona para una cultura tabasqueña que alude a lo regional. Es decir, los tamboriurbanos son una cultura musical que se crea a partir de una institucionalización-patrimonialización-por las instituciones gubernamentales con fines de dotar de cohesión e identidad a paersonas que no tienen una identidad comun.

Es entonces importante decir que en esta investigación no me refiero a que haya una cultura específica de los tamboriurbanos creada por ellos mismos, sino que a partir de retomar la práctica musical de los chontales, las instituciones tabasqueñas la reelaboran como elemento fundamental del discurso que presentan y legitiman como una cuestión netamente cultural.

Por otro lado, y no menos importante para esta investigación, fue la incorporación del concepto de culturas musicales propuesto por Camacho (2009), que menciona tres características importantes para que una manifestación sea entendida como tal y que en el caso de los tamboriurbanos encontramos presencia de ellas, es decir, 1) la combinación de cierta sensibilidad, riqueza y creatividad de una práctica musical que 2) funciona como dispositivo de identidad (local y regional) que es 3) transmitido históricamente y re-apropiado por el contexto contemporáneo. Indudablemente, entonces son los tamborileros y los nuevos tamborileros o tamboriurbanos parte importante de las culturas musicales pertenecientes al contexto mexicano, por ser una práctica musical que es eminentemente social.

Fue primordial para este trabajo hablar sobre esa cultura musical creada específicamente para los tamboriurbanos pues el contexto circundante es quien la produce y la usa para las necesidades específicas de cada institución gubernamental que se apropia de la representación y la dota de legitimidad. Todo este proceso está plagado de relaciones y dinámicas sociales que permiten la reproducción del proceso mismo.

4.1.1.1.- DINÁMICAS SOCIALES

En el capítulo dos, se hizo mención para fines etnográficos de las dinámicas sociales que se generan entorno a las prácticas de la laudería tradicional *yoko t'an* encargada de generar los instrumentos musicales que utilizan los tamborileros y los nuevos tamborileros. Para éste momento es importante señalar las dinámicas sociales a nivel de los tamboriurbanos con las instituciones dentro del modelo cultural con fines analíticos, y es que no se podría llegar a comprender en su totalidad las nuevas significaciones y el valor otorgado a estos grupos solo por su contexto circundante pues para llegar a una reflexión más profunda es necesario abordarlo desde sus diversas coyunturas.

Los tamboriurbanos han retomado la práctica de la música *yoko t'an*, para convertirla al performance y con ello su inherente cambio de funciones ha reconfigurado las dinámicas sociales en torno a la manifestación tamborilera. Estas nuevas dinámicas sociales se conforman desde la representación del tamborilero (tamboriurbano) como ese elemento necesario para el modelo cultural normativo de lo social y lo identitario, es decir, la representación se centra en un ideal regional.

El discurso enaltece su pasado prehispánico –Como ya se mencionó reiteradamente en el capítulo anterior- mientras la imagen reivindica el pasado indígena campesino a través de la indumentaria, los forjadores de la identidad regional a la cual se adscriben y que se inserta dentro de la historia tabasqueña, elementos fundamentales de la representación como una nueva construcción social, donde los sectores que interactúan en estas dinámicas le otorgan alto valor e importancia a la representación, por lo que constituye simbólicamente y por lo que ésta les genera y produce a cada sector (turístico, mercantil, político y educativo).

Las dinámicas sociales que provienen de la práctica musical de los tamboriurbanos con sus significados y de la interacción con los distintos sectores e instituciones que aquí se analizan, materializan, exaltan y legitiman a la imagen ideal e identitaria del tamborilero tabasqueño, imagen que en el contexto actual es altamente vendible y rentable, a partir de los diseños, accesorios y tipos de tela de la

indumentaria que usan los tamboriurbanos, como ejemplo tenemos ropa de manta, paliacates rojos, sombreros, etcétera.

En cuanto a las nuevas funciones de la representación que se instaura es lógico entender que éstas van modificándose por razones contextuales y es necesaria su eficaz adaptación constante. Como ya se mencionó, la práctica musical que se estudia, ejecutada por los tamboriurbanos omite por completo el espacio sagrado de lo ritual para ejecutarse en diversos espacios que atañen a diversas manifestaciones con fines particulares sociales e institucionales.

A partir de los datos recolectados en campo y del análisis de los mismos se pueden mencionar las nuevas funciones sociales que encarna la representación del tamboriurbano y las cuales enumeraré a continuación:

1.- Reivindicación del pasado indígena. Es el traje de manta característico del campesino antiguo (camisa y pantalón) la indumentaria del nuevo tamborilero, el sombrero chontal de cuatro pedradas, el morral de henequén, el bush y el paliacate rojo, fosilizan y congelan en el tiempo la imagen de las identidades originarias y honran el pasado del tabasqueño contemporáneo. La imagen visual que el contexto social percibe de la representación se significa en el pasado y se resignifica en el presente, dotándolo de una serie de valores y características morales y sociales que la hace deseable.



“Convoca IEC a participar en encuentros estatal de tamborileros y marimbas” Recuperada de: <http://iec.tabasco.gob.mx/encuentros-estatal-tamborileros-marimbas>. Última visita: Enero, 2017.

2.- Promoción y difusión de la cultura Local/Regional/Tabasqueña. Las instituciones culturales se sirven de todo este entramado de significaciones y percepciones sociales. La imagen del tamborilero, la reivindicación de ese idílico pasado indígena que ahora los dota de identidad y orgullo es un signo y símbolo indispensable para entenderse tabasqueño y ha resultado una herramienta de identificación para con el exterior, es decir, a nivel local, regional y global. A partir de ésta situación discursiva la promoción y difusión de la cultura, interna y externa se basa en las características que le provee el mismo discurso centrado en lo ideal de las tradiciones culturales y la reproducción de las mismas, la identidad que representan y el estatus de llevarlas a cabo. Estas prácticas se promueven y se difunden a partir de la reproducción de las mismas prácticas ayudadas por el discurso.



Izq. "Decoración con tambores para la representación del estado de Nacajuca". Der. "Escenario de la feria de Tabasco decorado con instrumentos y accesorios de los tamboriurbanos". Fotos: Manuel Alejandro López Jiménez. Mayo, 2017.

3.- La lógica mercantil. La representación del tamborilero se ha instaurado en una lógica económicamente rentable, desde de los años setenta y de sus nuevos significados. Por una parte la práctica musical genera ingresos por si misma a partir de los eventos que responden a contrataciones pagadas, y por la otra, la imagen (acústica y visual) se vende al sector turístico en distintas situaciones y de distintas formas.



"Venta de artesanías tabasqueñas, tambores y flautas". Foto: Manuel Alejandro López Jiménez.

4.- La presencia en los actos políticos y públicos. A partir de la lógica anterior es entendible la apropiación de la representación del tamborilero por parte de los servidores públicos y su infaltable presencia en actos políticos, pues desde su significación se busca generar empatía identitaria y acercamiento con el pueblo.



"El líder de Morena quedó sorprendido al ser recibido por los tamborileros en Agua Dulce Veracruz". Foto: Miguel Ángel Rodríguez/ Agencia Imagen del Golfo. Disponible en: <http://imagendelgolfo.mx/resumen.php?id=41100915>. Última visita: Mayo, 2017.

A partir de las nuevas funciones sociales que adquiere la representación podemos darnos cuenta de que si bien el campo de ejecución ya no es el espacio sagrado, dicha representación se sacraliza socialmente. Con esto me refiero a la exacerbada exaltación de la imagen del tamborilero y la importancia que se le otorga principalmente desde las instituciones.

En torno a las dinámicas sociales y su complejo proceso podemos decir que: son, el modelo cultural institucional y una lógica histórica identitaria propiciadores

de una nueva manifestación cultural, la música de los tamborileros ejecutada por grupos de tamboriurbanos en escenarios concretos y con fines específicos que se sustentan en una reinterpretación diferente a la lógica de la comunidad tradicional.

Con base en todo lo que se ha venido analizando a lo largo del texto, podemos ahora hablar de una reinención de la tradición, todos los elementos mencionados sugieren la necesidad de reinventar, resignificar y reincorporar los elementos que en un pasado cercano apelaban a una condición de lo privado del grupo indígena de los *yoko t'an* y que ahora se expresa en lo público y en la adscripción identitaria de todo tabasqueño, sea *yoko t'an*, *chol*, *ayapaneco* o hispanohablante por mencionar algunos.

Para poder entenderlo de manera más efectiva, metodológicamente fue necesario trabajar con el concepto teórico referente a tradición inventada referido por Hobsbawm, (2002), es decir, la serie de prácticas normalizadas, aceptadas y ejecutadas, determinantes de valores de comportamiento que se repiten constantemente y que mantienen continuidad con el pasado son características inapelables de una tradición inventada.

Por otra parte, en este trabajo se propone complementariamente el concepto de nuevas tradiciones para entender esos procesos que mantienen las características propuestas por Hobsbawm, pero haciendo hincapié en una necesidad de cambio y adaptación de una tradición al contexto y a sus necesidades sociales, simbólicas y materiales. Es decir, no es que la tradición se invente, sino que se reconfigura, se reincorpora y se resignifica de acuerdo con las necesidades que requiera la contemporaneidad, manteniendo siempre la efervescencia simbólica o incorporando nuevos valores y renovando la manifestación primigenia.

4.1.2.- DE TAMBORILEROS A TAMBORIURBANOS

Siguiendo el hilo de los capítulos anteriores, reiteraremos ahora la diferencia fundamental entre tamborileros y tamboriurbanos. Los tamborileros *yoko t'an* cumplen sus funciones y prácticas rituales referentes a su cosmovisión, a partir de su episteme en tiempos y espacios sagrados. Los tamboriurbanos son creación

inapelable de las instituciones y la ejecución de su práctica responde a fines ajenos al ritual religioso *yoko t'an* y son correspondientes a una reafirmación identitaria regional e institucional.

Si bien es cierto que a partir de esta categorización los podríamos entender como grupos contrarios, entendemos también que ambos grupos son actores del mismo entramado social y por tanto obedecen a dinámicas que les son comunes y procesos que corresponden a ambos. La necesidad de socialización que existe entre ellos enmarca ciertas dinámicas sociales y relaciones interpersonales y de trabajo, es decir los tamborileros y los tamboriurbanos confluyen continuamente en los espacios sociales y se retroalimentan en cuestiones de la práctica musical.

De tamborileros a tamboriurbanos hablamos para referirnos a ese proceso de socialización y dinámicas que se dan entre ambos grupos, pero más específicamente tratando de entender la necesidad que lleva a ambos a cruzar indefinidamente las fronteras de sus campos definidos y determinados, es decir, la necesidad del tamborilero de tradición por insertarse eventualmente en la lógica de los tamboriurbanos y viceversa, las diferentes razones que llevan al tamboriurbano a incrustarse en el ritual *yoko t'an*, sin olvidar las agrupaciones donde el origen de los integrantes es tanto indígena como hispanohablante, siendo este el caso existe una lógica distinta dentro de la misma agrupación.

Para poder ejemplificar lo explicado podemos decir que los tamborileros de Tuca que son todos de origen *yoko t'an* y que por tradición son los encomendados de llevar el ritual dentro de la comunidad, son también partícipes de eventos sociales estatales a un nivel más amplio fuera del poblado, para ello la práctica ejecutada sufre modificaciones inherentes al contexto, es decir, el repertorio musical se amplía más allá de los sones y danzas tradicionales y se opta por música con una funcionalidad específica de acuerdo con el evento. Aunado a ello, adoptan la indumentaria característica que exige la representación del tamboriurbano, acoplándose a la situación y dejando a un lado la práctica tradicional, sin embargo, al regresar a la comunidad, la función y la práctica vuelven a sus características primigenias. Es decir, cuando alguien del pueblo *yoko t'an* toca o ejecuta esta música fuera del contexto ritual es momentáneamente un tamboriurbano.



Izq. "Tamborileros de Tucta y tamborileros de San Isidro en el ritual del Baila Viejo" Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2015 Der. "Tamborileros de Tucta con el ballet folklórico de la UJAT en Zacatecas" Fotos: del archivo personal de Willian Reyes.

Para ejemplificar la situación contraria tenemos un caso concreto que se mencionará a continuación: Alan Gallegos, actual tamborilero (tamboriurbano) formado en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco UJAT y miembro activo de la agrupación tamborilera de dicha universidad asiste recurrentemente a la comunidad de Tucta, especialmente los días que se lleva a cabo el ritual del Baila Viejo. Él se integra con los tamborileros de tradición a la hora del ritual para tocar con ellos y manifiesta dos razones para su proceder. Primeramente habla de una curiosidad ritual, y expresa una necesidad de aprendizaje desde la raíz de la práctica.



Izq. "Tamborileros de Tucta y Alan Gallegos tamboriurbano de la UJAT en el ritual del Baila Viejo" Der. "Tamborileros de Tucta y Alan Gallegos en el 1er encuentro artesanal de Villahermosa" Fotos: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2015.

Los dos ejemplos anteriores son muestra clara de ese tránsito constante de la liminalidad entre la tradición y la institución, favorecida por las necesidades particulares de cada situación, pero sobre todo respetando las usanzas del momento de ejecución en el que se encuentran. Los tamborileros se colocan la indumentaria institucional de ser necesario, mientras que los tamboriurbanos se apropian activa, razonada y reflexivamente del ritual tradicional.

Al analizar las razones por las que se da este tránsito constante encontramos las siguientes:

1.- Necesidad de inserción al campo hegemónico. Al insertarse los tamborileros de tradición en el campo de las prácticas hegemónicas y adaptarse a las formas que esta conlleva, les traerá una serie de consecuencias. Primeramente se generarán ingresos económicos provenientes de las contrataciones de la práctica musical en el exterior del poblado, se hacen de un nombre y reconocimiento tanto dentro como fuera de la comunidad, el crecimiento del prestigio y el estatus dentro de la comunidad al volverse foráneos, y la creciente posibilidad de grabación de sus materiales musicales, así como la difusión de los mismos y del significado de su propia tradición.

2.- Necesidad de aprendizaje y retroalimentación. Por parte de los tamboriurbanos hay una constante búsqueda de aprendizaje del repertorio tradicional musical, más no de la tradición misma y su significación. Su principal interés reside en tener un repertorio más amplio así como una correcta técnica de ejecución de los instrumentos, todo esto con intenciones de desempeñar un buen papel en los diversos concursos que existen referentes al tema de tamborileros, al conocer los sones y danzas de “los antiguos” le agregan un plus de misticismo a sus presentaciones.

3.- Adaptación al contexto global e institucional. Al ser la representación del nuevo tamborilero una concepción deseable a nivel de identidad regional, los

tamborileros de tradición se adscriben momentáneamente a este rubro, con la firme idea de que son ellos quienes deben dar muestra de lo que es la música tabasqueña. En palabras de Fausto Hernández Román, músico tamborilero de tradición: “Nosotros somos quienes debemos de mostrar al mundo lo que es la música tabasqueña, la que nos representa” (Entrevista, abril 2017).

4.- La cuestión mercantil. A partir de la mercantilización de la representación, surge entre los tamborileros de tradición el deseo de incorporarse a la lógica mercantil que oferta su tradición. Si las instituciones y los tamboriurbanos, surgidos de las mismas, comercializan con ella, es evidente que los tamborileros de tradición también buscan generar la misma ganancia, situación que podemos apreciar a continuación. “Nosotros antes cobrábamos ochocientos pesos y venimos desde Tuca, pero cuando ya vimos lo que cobraban los grupos de Villahermosa, entonces ya decidimos subir los precios por las presentaciones, ellos cobran de mil quinientos a lo que se deje...” (Ibíd., 2017). Es entonces la representación del tamborilero, así como la práctica musical en sí misma una rentable etnomercancía, (Comaroff J. J., 2011) que hace plausible la venta de la práctica y de la tradición.

La etnomercancía que hace posible la venta de la práctica misma se encuentra dentro de los procesos de socialización entre tamborileros y tamboriurbanos y es una herramienta clave que facilita el vehículo aspiracional regional asentado en la representación y sustentado por la legitimación discursiva. La práctica musical de los tamborileros se oferta y se demanda constantemente y es alusiva a la reproducción identitaria que normaliza el modelo cultural hegemónico.

4.1.3.- LA VENTA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y SU RESIGNIFICACIÓN

Siguiendo con el tema de la mercantilización de la tradición y la etnomercancía de la práctica musical, no podemos dejar de lado los instrumentos musicales que hacen posible la práctica. La flauta y tambor *yoko t'an* han adquirido nuevas significaciones

y con ello un valor de cambio que responde en distintas dimensiones que se irán mencionando a lo largo del apartado.

Los instrumentos musicales de los tamborileros son importantes desde su fabricación para las dinámicas sociales dentro y fuera de la comunidad, como se mencionó en apartados anteriores, sin embargo, al ser estos materializados y reconfigurados simbólicamente, son generadores de otras dinámicas para los que de ellos se favorecen.

La significación material y simbólica de los instrumentos musicales, cambia constantemente de acuerdo con el contexto, dentro y fuera de la comunidad. La importancia que adquiere el objeto material es una consecuente valoración de quién lo fabrica, quién lo vende y quién lo adquiere, es decir, el valor (económico y afectivo) nunca será el mismo, pues este se da desde la funcionalidad que requiere cada sector.

Llevando lo anterior a lo concreto entendemos entonces que hay dos tipos de valor de los instrumentos, el económico y el simbólico. Para la comunidad *yoko t'an* la flauta y el tambor son imprescindibles en sus rituales más importantes como la danza del Baila Viejo, el valor simbólico que adquieren al ser manejados en un espacio y momento sagrados es indiscutible para ellos. La comunidad es también conocedora de la importancia que se le ha dado en las últimas décadas a la representación tamborilera, y con ella a sus instrumentos, por lo tanto, ellos mismos se adscriben a una lógica de identidad que remite a tales elementos musicales, y por último, no podemos dejar de mencionar el sustento económico que estos instrumentos brindan a los lauderos de la comunidad y a su familia extensa al ser fabricantes de pedidos en serie y con especificaciones claras de quien los solicita.

Hablando desde el contexto externo a la comunidad, dicha significación retoma otros caminos. Con la base de un conocimiento mítico y ritual proveniente del pasado indígena que se pretende reivindicar, se busca constantemente la “mejora” de los instrumentos, sobre todo en lo referente al sonido. Esta búsqueda de mejorar el instrumento es una idea preconcebida que encontramos generalmente en el discurso de algunos tamboriurbanos, ya sea que sean ellos mismos los fabricantes de los instrumentos o que los manden construir con lauderos tradicionales. Esta

noción es importante para entender una resignificación “inventada” del tambor, pues a partir del pensamiento externo se genera la idea de que al cambiar los materiales o el tamaño, el tambor tendrá mejor sonido.

Como consecuencia se fabrican tambores de diferentes materiales que no tienen nada que ver con la construcción a la usanza tradicional, como latas de aluminio, tubos de pvc, y otro tipo de maderas. El valor simbólico que se les da a estos instrumentos desemboca completamente en la necesidad de comercializarlos y generar de ellos recursos económicos.

El tambor como elemento identitario ha sufrido cambios y modificaciones de acuerdo con la importancia del mismo a lo largo del tiempo a las condiciones. Si bien al interior de la comunidad anteriormente el tambor se constituía como un elemento ritual y práctico (ritual en el símbolo y práctico por la ejecución) a partir de los procesos de endoculturación a manera de Aguirre Beltrán (1973), que han existido y que se instauran en una representación que le es inherente, la imagen de sus propios instrumentos ha cambiado y ahora se lo reapropian también con fines de identidad, no es en balde la reciente colocación de una escultura de metal que hace referencia a los tambores, colocada en el año 2013 justo frente a la iglesia del poblado de Tucta y lugar de reunión cotidiana para los pobladores.



“Escultura de los instrumentos de los tamborileros en el poblado de Tucta”. Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Mayo 2013.

Siguiendo la misma lógica, a nivel más general en el Municipio de Nacajuca existe una estatua del pitero don Fernando Hernández Isidro, esta estatua se encontraba anteriormente al costado de la nave de la iglesia en el centro del pueblo, actualmente a partir de la instauración de letreros que enmarcan el nombre de lugares destinados gubernamentalmente para los sitios de visita turística y que se encuentran en todo el territorio mexicano, para poner en valor turístico entidad, la estatua se cambió de lugar a la entrada del municipio junto con dicho letrero, es decir, la representación del tamborilero enmarca la identidad del municipio. Ahí mismo en Nacajuca, en la plaza principal se encuentra la casa del ayuntamiento, al entrar al edificio en la pared frontal encontramos un gran mural que enmarca una serie de elementos culturales que identifican a los pobladores.



“Monumento a los tamborileros, entrada del municipio de Nacajuca” Foto: Tomás Pérez



“Mural dentro del ayuntamiento de Nacajuca con la representación de los tamborileros” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez, Mayo, 2017.



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.

La imagen de los tamborileros y de sus instrumentos se encuentran en primer plano. Aunado a ello en las creaciones gráficas que se han elaborado para representar al municipio y que pueden verse pintados en los vehículos de transporte público, en los botes de basura y en las paredes de los sitios institucionales encontramos éstos elementos de identificación, como el sombrero chontal, la flauta y el tambor.



“Representación gráfica del municipio de Nacajuca, Tabasco”. Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Mayo, 2017.

A nivel estado la transición de dichos elementos como identitarios locales se observa en un escenario más amplio, pero ahora no está planteado para identificar a la cultura *yoko t’an* ni al municipio de Nacajuca, sino a la cultura identitaria del tabasqueño en general, convirtiendo estos elementos en estereotipos para el contexto del mercado turístico.



“Mural Historia de Tabasco, en el palacio municipal de Cunduacán”, Tabasco. Foto: Collado fotografía.

4.1.3.1.- ESTRATEGIAS DE MERCANTILIZACIÓN

A partir de esta resignificación y del análisis que se elaboró para llegar a ella, se ha vuelto clara la importancia de la mercantilización de los instrumentos. El discurso ha sido una herramienta muy importante para que dicha mercantilización sea fructífera y deje las ganancias esperadas.

El discurso está planteado desde tres variantes, la instrumental, la artesanal y la identitaria. Como ya se mencionó anteriormente, existe por parte de los músicos tamboriurbanos la idea del mejoramiento funcional del tambor a la hora de construirlo, las estrategias que se llevan a cabo para lograrlo, como la modificación de materiales o de dimensiones del mismo tambor, son retomadas por los vendedores para generar un valor agregado al artículo en venta, así mismo se agregan elementos musicales que no son usados en la práctica tradicional, como algunas percusiones o el caparazón de tortuga, los cuales son ofertados valiéndose de un discurso mítico que termina siendo inventado con fines de estrategias mercadológicas. Algunos de estos instrumentos artesanales, van acompañados del grabado “Tabasco”.



“Niño tocando concha de tortuga y tambor yoko t’an”. Foto: Tomás Pérez.

Por otro lado los instrumentos ofertados como artesanías han tenido gran éxito, las casas que las ofertan al sector turístico les otorgan ciertos valores simbólicos y artísticos que generan que la venta sea completada. Estas transacciones ocurren generalmente en sitios y momentos donde el turismo puede observar la

práctica musical y la representación del tamborilero, lo cual agrega el valor del sentimiento de posesión de la cultura. Los corredores turísticos son sitio importante donde se comercializan los instrumentos.

No podemos dejar de mencionar la comercialización del instrumento entre los mismos pobladores a los cuales representa, ya sean *yoko t'an* o tabasqueños en general, gracias al trabajo de campo hemos encontrado el símbolo y signo del tambor siempre presente en sus casas o lugares de trabajo, después del análisis se concluyó que esta práctica persiste como elemento identitario.

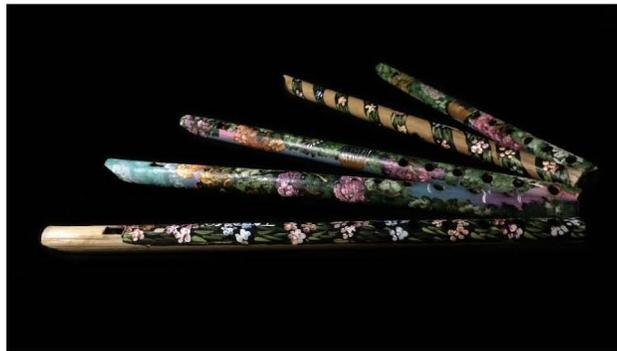
Los medios de comunicación digitales como el Internet han sido vitales para la comercialización de los instrumentos y sobre todo para la diversificación de la oferta y la demanda del mercado. Podemos hablar aquí de cómo los artesanos lauderos se sirven ya de estas herramientas para posicionar su producto, local, regional y hasta globalmente, lo cual ha sido una ventaja para sus ingresos económicos. Existen en la red tutoriales abiertos al público en general que enseñan a tocar el instrumento y algunas veces el método para su elaboración.

En esos tutoriales se encuentran algunas ligas que remiten al internauta a las páginas de los lauderos que ofrecen sus servicios. Estas estrategias digitales pueden ser sólo con el fin de contactar al comprador y levantar pedidos o pueden también ser herramientas muy elaboradas como páginas diseñadas con un discurso específico que además de ofertar el instrumento agregan cualidades o beneficios de ser los proveedores.

Para ejemplo concreto se hizo el análisis de contenido de la página denominada Flautas de Tabasco. Sitio digital que vende flautas de carrizo, flautas de plástico, flautas de tres agujeros y flautas artesanales. Todos los instrumentos son elaborados por el maestro artesano José Alejandro Burguete de origen chiapaneco y Omar Escamilla de Villahermosa. En éste sitio se contestan preguntas acerca del tema de interés a todos los internautas que lo requieran, se levantan pedidos y se publican reseñas relacionadas con el tema. La página denota un alto tratamiento en cuestión a diseño y el discurso que maneja está encaminado a la venta en territorio nacional y se proyecta también al público extranjero. Esta página es una de las primeras opciones que aparecen en el buscador de Internet al mencionar los

códigos relacionados al tema y reporta también ser una de las más visitadas. Al llamarse flautas de Tabasco, es percibida como indisociable al tema de los instrumentos de los tamborileros, es así como la representación tradicional ayuda al discurso estipulado que además plasma claramente un dejo de lo natural y lo ecológico, herramientas mercadotécnicas plasmadas para la mercantilización de instrumentos propuesta en esta investigación.

Algo similar a estas nuevas propuestas digitales hemos encontrado en “la firma y el valor del arte”. Al hablar de la firma nos referimos a los instrumentos musicales que son pintados por artistas plásticos o artesanos que se consideran famosos dentro del ámbito artístico/cultural. Esta firma, puede ser simbólica o gráfica, lo importante es la connotación que adquiere a partir de la obra de arte.



“Flautas elaboradas por José Alejandro Burguete”. Foto: Disponible en la página <http://flautasdetabasco.com/flauta-artesanal-pintada/>. Última visita: Junio, 2017.

A lo largo del trabajo de campo se pudo constatar que existe una constante donde los instrumentos musicales sirven de lienzo a los artistas plásticos regionales, esto tiene un doble resultado, por un lado el instrumento ya goza de un valor en sí mismo por lo que significa, y por el otro, al plasmarlo con una firma de autor se aumenta el valor otorgado y legitimado por la élite cultural, misma que favorece éste tipo de prácticas.

Un ejemplo de ello reside en lo siguiente: En la primera expo feria artesanal Nacajuca 2016, se encontraba un stand con diferentes piezas de arte como pinturas plásticas, instrumentos musicales, esculturas, etc. estas ya no eran consideradas artesanías, pues estaban legitimadas por la firma del autor y el contexto del mismo. Cabe mencionar que aunque se buscó generar contacto con el autor con

intenciones de entrevista, no fue posible encontrarlo a él, pues quien atendía el stand eran sus empleados.

Se han encontrado con regularidad tambores y flautas *yoko t'an* donde se plasma la iconografía del estado de Tabasco, generalmente elementos de su naturaleza selvática y flores que les hacen sentir orgullo e identidad. Estas piezas son algunas veces solo para exposición, sin embargo, el valor de ellas es incalculable como piezas de arte legitimadas por la alta cultura. Otras, puede ser más sencillas al alcance del turismo o de quien pueda pagar el valor de la firma.

Este concepto de arte, o arte popular ha cobrado gran importancia en los sectores de la élite cultural tabasqueña, la cual ha hecho una resignificación de la llamada alta cultura, donde se inserta fácilmente no solo la práctica musical, sino todo lo que esta despliega y las adaptaciones a la contemporaneidad que dan estatus a quien las posee. Este concepto de arte, enmarcado en la alta cultura posibilita la relación de la élite social tabasqueña con los parámetros impuestos por el modelo cultural, situación indispensable para cubrir la ya mencionada capacidad de aspiración de la sociedad tabasqueña.

4.2.- LA REPRESENTACIÓN IDEAL DEL TAMBORILERO DENTRO DE LA POLÍTICA

El presente apartado tiene por encomienda describir y analizar las necesidades y consecuencias de la imagen del tamborilero y cómo ha sido históricamente utilizada con fines políticos a partir de la importancia de sus usos cultural e identitario, mismos que llevan implícita la representación. Para el logro de estos objetivos se trabajó a partir de referencias cronológicas.

El primer encuentro de los tamborileros con la cuestión política que podemos registrar se da en la época de Garrido Canabal (1920-1935), periodo histórico de su gobernatura estatal, quien con su ideología anticlerical impulsó la quema de imágenes religiosas y con ello todo el ritual de la cosmovisión *yoko t'an*, origen de la tradición tamborilera. Después de la gestión de Garrido, le tomó algún tiempo a la religión católica volver a establecerse en Tabasco, sin embargo, volvió cargada de toda la simbología con la que se había ido años atrás. (López, 2015).

Posteriormente, para la gestión de Francisco Javier Santa María (1947-1952) no solo se retoman las prácticas antiguas, sino que comienzan a ser parte importante de la lógica nacionalista. Santa María, impulsor de la educación y la cultura propicia a través de sus políticas la intervención constante de prácticas tradicionales e identitarias lingüísticas, musicales, dancísticas, etcétera, que siguiendo dicha lógica nacionalista eran encargadas de reivindicar un pasado glorioso y dar identidad y soporte simbólico a la sociedad moderna. Para ejemplificar, retomaremos el caso de la postal lanzada en 1950 por correos mexicanos denominada “arqueología 40 cts”, que contiene dos elementos identitarios sumamente importantes, una cabeza Olmeca y la representación del campesino indígena tabasqueño, la cual será retomada posteriormente como la imagen del ideal del tabasqueño y por consecuencia la indumentaria indisociable de los tamboriurbanos. Cabe mencionar que al ser un timbre postal fabricado por Correos de México, la propagación y difusión de la imagen fue conocida en territorio mexicano y en el exterior.



“Arqueología 40 cts”. Foto: Tomada de la página <https://www.pinterest.es/pin/559713059922957379/visual-search/?x=7&y=7&w=237&h=284>.

En el caso de los tamborileros, después de un periodo de quietud donde a sus propias palabras “se escondieron en el monte” bajo el gobierno de Garrido, ya para la gestión de Santa María, van teniendo un regreso paulatino que les asegura la libre práctica de su tradición y además los enaltece. Años más tarde, en 1978 el entonces presidente de la República José López Portillo, tuvo un encuentro en Tabasco con un

grupo de tamborileros dirigido por el ya mencionado don Fernando Hernández Isidro, invitados por el señor Leandro Roviroza Wade, gobernador del estado, con motivo de la inauguración del edificio de la escuela de derecho de la UJAT. Éste encuentro quedó asentado en el archivo de dicha universidad. Es en este momento, donde se potencializa la importancia de la “tradición tamborilera” con fines políticos y de consolidación de una identidad tabasqueña homogénea. (Ibíd, 2015).

Ya para el año de 1983, en un acto público, el gobernador de Tabasco Enrique Gonzáles Pedrero y su esposa Julieta Campos apoyaron el teatro campesino e indígena fundado el mismo año por María Alicia Martínez Medrano, quien junto con un grupo de maestros, coautores y cofundadores del laboratorio trabajaron con niños, jóvenes, adultos, viejos, hombres y mujeres de distintas comunidades indígenas, donde una de las actividades principales fue la enseñanza de tamborileros para dicho teatro, es así como nace el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, que actualmente sigue trabajando y en el cual la representación tamborilera sigue siendo parte importante. (Ibídem).

Uno de los personajes políticos actuales que ha estado más cerca de esta práctica musical, por la cercanía de su contexto es Andrés Manuel López Obrador. Este acercamiento se intensificó cuando ocupó el cargo de delegado del Instituto Nacional Indigenista en la región de Nacajuca de 1977 a 1982. Sin embargo, hasta la fecha, él sigue ocupando la figura de los tamborileros y la música misma como un rasgo característico de sus campañas políticas en actos públicos en Tabasco e interior de la república mexicana.

A partir de las referencias históricas que hemos señalado podemos evidenciar la constante relación que ha existido a lo largo de la historia entre la práctica musical de tamborileros y la importancia que ha generado la existencia de la misma, tal vez a modo de tradición identitaria y vinculación con el pueblo, así como de su uso político.

En la época actual, la presencia tamborilera se convirtió en una frecuente en los actos políticos de campaña electoral, así como eventos respecto a visitas de políticos distinguidos e invitados especiales, nacionales e internacionales. Tal es el caso de la apertura y cierre de la feria anual de Tabasco 2016, donde pude observar

que tanto el discurso inaugural y el de clausura, emitidos por el gobernador Arturo Núñez Jiménez estuvieron siempre acompañados por la presencia de los tamboriurbanos y su música, lo cual nos sugiere lo imprescindible de su aparición.

Es evidente entonces la presencia de la representación del tamborilero en los actos políticos a través de la historia reciente de Tabasco y las distintas funciones que ellos desempeñan. Por un lado, su presencia ha sido indispensable para los actos políticos como un modo de acercamiento con la gente desde un uso político e ideológico, como una estrategia cultural y como un modo de identificación con el votante. Por el otro, los tamborileros se sirven de su aparición en los escenarios de los actos políticos para hacerse visibles y así obtener recursos por parte del mismo estado, prestigio entre los otros grupos y propaganda y publicidad para futuras contrataciones.

La participación activa de la representación de los tamborileros en el contexto de la política actual es cada vez más frecuente, la diferencia es que ahora la mayoría de los grupos musicales que participan en dichos eventos son agrupaciones formadas desde la institución y ya no los tamborileros de la tradición como cuando don Fernando era requerido para los actos políticos.

Por otro lado, es importante profundizar en la función de la representación dentro del campo político y sus diversas coyunturas. Las casas de cultura son imprescindibles para el proceso, ya que consta de una relación directa entre sus actividades, pues siendo el gobierno quien las subsidia, estas tienen la obligación de proporcionar grupos de tamboriurbanos para dichos eventos sin ningún costo. Estas relaciones confluyen en dinámicas sociales específicas donde todas las instituciones tienen el mismo fin, que es mantener una “identidad tabasqueña” que provea economía. La política entonces vende de los tamborileros la exaltación de la imagen reivindicada del hombre tabasqueño por excelencia.

Después de ésta descripción histórica política referente a la participación de los tamborileros con algunas figuras de la institución en el estado de Tabasco, analizaré brevemente el proceso de apropiación de la representación de los tamboriurbanos en el campo político:

1.- Con base en la descripción histórica aquí expuesta se puede entender la importancia de la representación estudiada dentro de la lógica del gobierno estatal, de los partidos y sus personajes políticos, por lo tanto el complejo proceso de apropiación de dicha representación la cual le dota de un discurso empático con los posibles votantes y el público en general, la identificación con lo que les es común y la utilización no solo de la representación sino de la práctica musical como una herramienta para obtención de simpatizantes. “La música hegemónica” -a manera de Gramsci (1981)- esta encargada de conectar con el pueblo desde diversas coyunturas y propósitos específicos. La música de tamboriurbanos es un claro ejemplo de ello, donde ésta no solo funciona como una manera de expresión, sino que se emplea como un medio de comunicación política además del entretenimiento y diversión que les sean característicos en su contexto específico, reafirmando una identidad, en este caso la tabasqueña, desde el discurso oficial.

2.- Para justificar dicho proceso tanto fuera como dentro de la institución se cuenta con el apoyo de la legitimidad hegemónica tanto en la música como en el complejo de significaciones del tamboriurbano. La apropiación es en sí misma un discurso histórico social llevado a la reproducción y práctica constante, donde el ideal político se sustenta en el recurso de la música de tradición reinventada y lo que a esta corresponde a nivel de percepción local, regional y nacional. La justificación se da de adentro hacia afuera y viceversa, mientras se hace referencia a una “alianza” por parte de los que se sirven de los bienes musicales, es decir de la institución política. Al mantener esta alianza con los grupos de tamboriurbanos el discurso que se emite a la población es de afinidad con lo propio, lo tradicional, lo cultural y lo identitario.

3.- La totalidad del proceso de apropiación de la representación es de suma importancia y a tiende a la necesidad de una creación de identidad que está en constante cambio. La identificación con lo considerado ideal desde los diferentes núcleos institucionales, como el de la política misma. La creación identitaria desde el sector político ha tenido un aliado histórico en la representación y la música de los

tamboriurbanos, para atender a un ideal que les permita la identificación esperada. La música hegemónica junto con el estado se encarga de crear las condiciones necesarias para que éste discurso se interiorice por la población; y lo hace por medio de influencia ideológicas, corporaciones, medios de comunicación, escuelas, conversión de intelectuales, medios de entretenimiento y arte, lo que innegablemente ha sido utilizado por el campo político y sus pretensiones.

4.- Los procesos derivados de ésta lógica institucional han marcado un camino que ellos consideran el indicado, pues no es en vano la infaltable presencia tamborilera desde el gobierno de Leandro Ruvirosa Wade y su paso por actos políticos públicos y privados documentados hasta la actualidad. Situación que da paso a la búsqueda de patrimonialización de la representación por parte de las políticas culturales, atendiendo a ciertas expectativas que se tienen si es que llegara a suceder dicha patrimonialización, Pues sabemos bien que las políticas culturales las podemos entender como indisociables al campo político al que hacemos alusión.

4.3.- LOS TAMBORIURBANOS EN TORNO AL MODELO EDUCATIVO TABASQUEÑO

Si la conformación de una representación de los tamborileros ha sido tan importante en todos los niveles que se analizan en esta tesis, es en parte importante consecuencia de la producción y reproducción de la representación que se gesta constantemente en el sector educativo que se basa en un modelo educativo específico. El presente apartado tiene por objetivo describir y analizar la importancia que ha tenido dicho sector educativo y el académico en la reproducción y creación de los grupos tamboriurbanos y la estructuración de sus funciones.

Entenderé aquí por modelo educativo, el conjunto de estrategias, metodologías, planes y programas planeados estratégicamente para una correcta sistematización del proceso de enseñanza y aprendizaje. Este modelo es el mismo a nivel general en cuanto a educación básica se refiere (primaria, secundaria y preparatoria) y bajo los parámetros de la Secretaría de Educación Pública (SEP), sin embargo, advierte a ciertas particularidades dependiendo de cada región o situación

particular. Es decir, el modelo básico y general exige enseñar a los alumnos valores nacionalistas, exaltación de las tradiciones y conocimiento del pasado, para lograrlo cada modelo educativo a nivel estatal se sirve de herramientas contextuales que les permiten enlazar dicho modelo con los valores culturales que les son próximos. Un ejemplo concreto para el modelo educativo tabasqueño, son los tamborileros, pues esta tradición proveniente de los *yoko t'an*, tanto la música como la representación, ha sido retomada por los programas que instaura el modelo educativo como práctica creadora de identidad regional.

No es cosa sencilla hablar de la situación, pues debemos analizarlo como un proceso, y como tal, tratar de entender todas las coyunturas que este contiene. El modelo educativo Tabasqueño, aún con sus constantes reformas se ha ido constituyendo históricamente, por lo tanto, la tradición y en específico la de tamborileros, ha tenido suficiente tiempo y espacio para una constante reproducción.

Pensando en ésta dinámica, para fines metodológicos se ha decidido abordar el análisis en dos niveles, en términos generales, es decir, desde las instituciones y a modo más particular, hablando del proceso de enseñanza aprendizaje. A nivel macro o general se ha trabajado la representación como estereotipo identitario, como una representación que se forja en el ámbito educativo desde el ideal proveniente del imaginario social y de lo visual y tangible en un nivel más abstracto.

La construcción de la representación se reproduce constantemente y se legitima por inercia a partir de los valores que instituye el modelo educativo, y es que para poder entender la importancia de la misma en otros ámbitos sociales, es necesario palpar la enseñanza de la identidad, su apropiación y la percepción del mismo por la sociedad en general, y sobre todo, por los alumnos de educación básica, que son los depositarios directos de esos valores y los encargados de seguir manteniendo vigente la tradición. Es aquí cuando hablamos del nivel individual, de la práctica educativa en concreto, de la importancia de los mecanismos y estrategias de enseñanza aprendizaje, de las diferentes formas en las que se transmite la

cosmovisión y de los espacios donde se transmite y se reproduce la enseñanza del conocimiento.

4.3.1.- TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN Y APRENDIZAJE DEL CONOCIMIENTO

Cada sociedad tiene formas diversas para transmitir conocimiento, algunas veces éste se va transmitiendo de generación en generación tal y como fue enseñado por sus antecesores, en otras ocasiones se buscan nuevas formas de pasar el conocimiento aunque este sufra modificaciones con fines de subsistencia. Por un lado, la tradición oral, los textos antiguos y los rituales y ceremonias contienen el núcleo duro del conocimiento epistémico, por el otro, existe una necesidad apremiante de ir modificando elementos importantes de la tradición para adaptarla al contexto y conseguir su reproducción continua.

Comenzaremos explicando lo que para fines de esta investigación entendemos como transmisión de la tradición, y diremos que es un proceso consciente e inconsciente que satisface las necesidades de una sociedad o pueblo para entender el mundo y entenderse dentro de él. Una serie de prácticas repetidas al infinito que aseguran pertenencia, identidad, legitimidad y cohesión dentro del grupo social. Es también el compromiso de mantener viva la personalidad cultural de un pueblo y reproducirla desde una posición de orgullo y prestigio por ser poseedores de la misma. Para el caso de los tamborileros esta transmisión sucede en dos vertientes. Por un lado, la enseñanza de la tradición dentro de la comunidad, y por el otro, el sentido práctico de la enseñanza institucional.

Dentro de la comunidad *yoko t'an* hay una necesidad de seguir manteniendo viva la tradición musical de los tamborileros, pues esto los dota de algunas características positivas, así como, cierto estatus y prestigio por ser herederos de dicha tradición. En el caso particular de los tamborileros de Tucta, el encargado de transmitir la enseñanza de la tradición es Fausto Hernández Román, heredero por consanguinidad de su abuelo don Fernando, Fausto cumple con dos funciones muy importantes, y por ende, cuenta con gran reconocimiento por parte de la comunidad. Él es quien dentro de la misma enseña la práctica a niños, jóvenes,

adultos y todo aquel que quiera aprender. El proceso de la enseñanza aquí empieza por la parte musical, todos los alumnos, que generalmente son niños y jóvenes se reúnen a un costado de la iglesia.

Fausto toca la flauta y los niños tienen que seguirlo con el toque de los tambores ayudados por dos adultos tamborileros de tradición, don Eutimio y don Alfonso. Si llega a ser necesario Fausto corrige las fallas y los errores, pero el proceso como tal corresponde a lo que yo defino como COSMOAUDICIÓN, es decir, a la vinculación de los *yoko t'an* con su pasado en cuanto a su forma de ordenar al mundo, también existe una vinculación en la manera de ordenar los sonidos, una cosmoaudición que responde a la epistemología particular de los *yoko t'an* tamborileros, no por ello debe considerarse a esta práctica musical como inamovible y anclada al pasado. Esta cosmoaudición tiene su espacio histórico, su contexto, el cual responde a las vicisitudes del momento, como por ejemplo, el que los tamborileros adapten su música a los nuevos tiempos que corren. En cuanto al discurso Fausto no les enseña la parte cosmogónica ritual y sus significados pues a su entender ellos ya lo saben por vivir dentro de ese campo social. Las reuniones para aprender la tradición son por la tarde y duran aproximadamente una hora y media los días miércoles, jueves y viernes.



"Clases de tamborileros en el poblado de Tucta" Foto: Manuel Alejandro Lopez Jiménez. Julio, 2012.

La otra función de enseñanza que desempeña Fausto, se da fuera de la comunidad, específicamente en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, donde imparte la clase de tamborileros, que consiste en un taller teórico práctico de la tradición. De esa clase Fausto forma el grupo de los tamborileros de la UJAT, conformado por alumnos actuales y exalumnos que tienen participación en muchas presentaciones a nivel local e internacional, bajo la dirección del mismo Fausto Hernández. Esta agrupación legitima la importancia de su existencia desde la idea de ser portadores de una tradición milenaria y los transmisores incansables de la misma y representantes del Estado de Tabasco, esto es resultado del discurso cosmogónico *yoko t'an* que si les es enseñado y la reapropiación del mismo para entenderlo después como símbolo de identidad tabasqueña.



“Esperando la clase de tamborileros en la UJAT” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Mayo, 2016.

Por otro lado, dentro de las instituciones y siguiendo el modelo educativo propuesto unas líneas atrás se decidió como importante para los fines de esta investigación, hacer dentro del trabajo de campo un análisis de las formas de transmisión del conocimiento de la lógica tamborilera dentro de la institución a nivel básico. Los resultados recolectados en campo arrojaron que en el estado de Tabasco, dentro del rubro de la educación básica, entendiendo desde nivel preescolar hasta preparatoria, la tradición de los tamborileros es enseñada constantemente y la reproducción de la representación es alentada con fines educativos e identitarios a nivel estatal. La representación dotada de nuevos valores

es transmitida por los maestros de aula de todos los niveles, no necesariamente desde la significación mítica de la cosmovisión *yoko t'an*, sino con la adopción del signo tamborilero que exalta el ideal tabasqueño a partir de su pasado y la identidad cultural que esta le proporciona. Así, también se genera una homogenización del signo y de la representación, lo cual favorece los nuevos valores convenientes a las nuevas funciones que el término faculta.

Estos procesos de enseñanza de la tradición dentro de la institución, son proporcionados por personas que no necesariamente son conocedoras de la misma, por tanto, los maestros de aula, así como el mismo modelo educativo regional, generan una reinvencción de la tradición que finalmente, aunque no transmita los fundamentos principales del ritual indígena, si sirve como vehículo indiscutible para las nuevas funciones de la representación en la urbe.

Es entonces creada una cosmovisión regional y contextual proveniente de la cosmovisión *yoko t'an* pero completamente alternas la una de la otra. Indiscutiblemente, la cosmovisión indígena advierte de su pasado y sus mitos fundacionales rituales, mientras que la cosmovisión alterna creada a partir de nuevas tradiciones y tradiciones inventadas son base para el presente y el futuro valiéndose del pasado que reponde a fines no comunitarios ni religiosos.

4.3.2.- PROCESO DE APRENDIZAJE DESDE LA REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL

Después de la descripción del proceso de enseñanza y las herramientas que lo conforman, es necesario hablar ahora del proceso de percepción y aprendizaje por parte de los depositarios del conocimiento. La representación de los tamborileros se gesta en el nicho educativo y dada la importancia que adquiere cuando sale de él y se instaura en otras instituciones, muestra su efectividad desde el proceso de enseñanza.

El ideal de la enseñanza recae en la representación, más que en la práctica musical. La representación posibilita nuevos valores que descansan en la tradición inventada y a su vez se centran en la capacidad de aspiración (Appadurai, 2015). La representación que se transmite al alumnado de educación básica esta gestada en

un estereotipo rentable que se consume constantemente a partir de lo que expresa y simboliza. La apropiación de la representación por parte del alumnado en todos los niveles educativos es fructífera, sin embargo, este consumo inicia desde los niveles básicos, cuando el receptor es niño aún, el modelo educativo insta la representación en el imaginario social a través de prácticas como los festivales y ceremonias cívicas donde desde pequeños ellos encarnan la representación, la adoptan y se la apropian. El acuerpamiento de la representación ha sido una herramienta altamente efectiva para los fines del modelo educativo tabasqueño.

Dentro del trabajo de campo, se tuvo a bien indagar directamente con algunos niños, alumnos de una escuela primaria sobre la percepción que les genera la representación. A partir de la metodología aplicada de mapas mentales y corporales, pudimos llegar a un análisis en cuanto a la percepción mencionada. Para describir al lector esta metodología comentaremos que se les pidió a un grupo de niños de quinto grado de primaria de la escuela Pensamiento Libertad del poblado de Palo Mulato, Huimanguillo Tabasco, en la clase de educación artística, contestaran a la pregunta de ¿Quiénes son los tamborileros? Y acto seguido se les pidió que los dibujaran. El resultado fue el siguiente:

“Se visten como inditos, con ropa de manta, yo los he visto en la feria de Villahermosa y en el concurso de la Flor de Tabasco, con ellos bailan las chocas” (Celik, 10 años, Diciembre, 2015).

“Los he visto en los parques, cuando hay fiestas llegan los tamborileros a animar al pueblo”. (Guadalupe Peroc, 10 años, Diciembre, 2015).

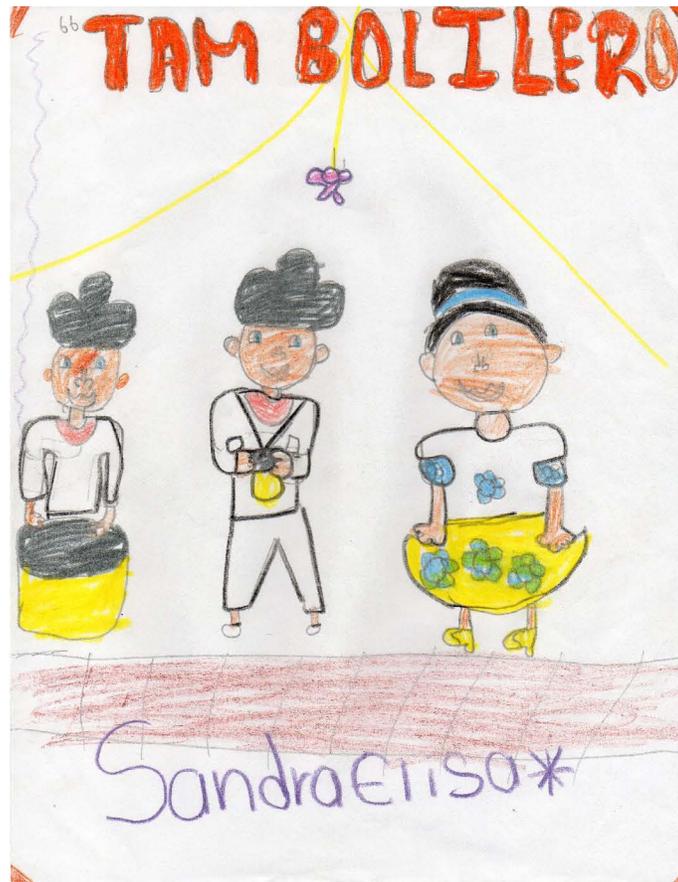
“Los tamborileros son parte de sus tradiciones en el estado de Tabasco” (Juan Carlos, 10 años, Diciembre, 2015).

“Los tambores están hechos de madera, ellos son personas humildes, esas personas viven en la sierra” (Cristian Morales, 9 años, Diciembre, 2015).

“El hijo de la maestra de telesecundaria viaja mucho, el ha visto en Puebla, se visten como hippies, tocan tambor y flauta, andan greñudos” (Gabriel del Ángel, 10 años, Diciembre, 2015).

“Los contratan cuando son elecciones de cambios de presidentes municipales y en desfiles” (Margarita, 9 años, diciembre, 2015).

Mapas mentales:







LOS TAMBORILEROS

Sandra Perez Cordova.





A partir del análisis de la imagen de los mapas mentales¹⁵ y del discurso escrito y hablado de los niños que los realizaron, podemos entender las representaciones gráficas de la percepción de la tradición de tamborileros en niños de 9 a 10 años inscritos en quinto grado de primaria podemos aseverar lo siguiente:

1.- En todos los mapas mentales es observable la representación de la folclorización del tamborilero que corresponde a la semejanza con el congelamiento de una identidad en la folclorización de una tradición.

2.- La mayoría de los dibujos contienen la representación del tamborilero acompañados siempre de la danza, en este caso personajes femeninos vestidas con la indumentaria tradicional estatal representando el zapateado y entendiéndolos inherentes uno al otro.

3.- Los espacios se refieren siempre públicos e importantes, ya sean lugares correspondientes a la difusión cultural y socialización comunal, así como en escenarios específicos para la teatralización de las prácticas culturales.

4.- Los instrumentos se pueden observar en diferentes tamaños hablando de los tambores y también se reflejan algunos instrumentos ajenos a la tradición original, pero retomados por las agrupaciones tamboriurbanas, como el caparazón de tortuga. Elementos del discurso que se encuentran efervescentes dentro de la transmisión del conocimiento y para mitificar el pasado milenario o llamado por ellos prehispánico.

5.- En los dibujos y los comentarios vertidos por los niños, un elemento infaltable es la idea de que la contratación de los tamborileros era para dar alegría al pueblo, situación que se reitera en los dibujos con las expresiones de los personajes

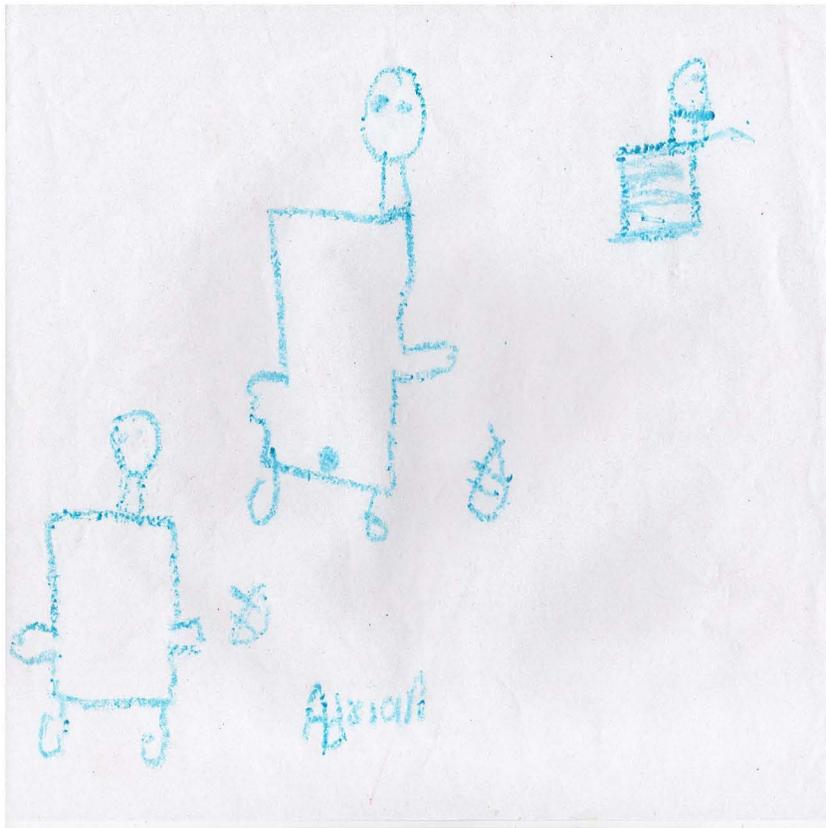
¹⁵ Me refiero con Mapa Mental, a un recurso metodológico que me permite analizar desde una imagen, dibujo, croquis o mapa, una realidad social a partir de la percepción propia de un sujeto. Lo cual nos permite ver si existe o no cierta agencia del sujeto en el fenómeno.

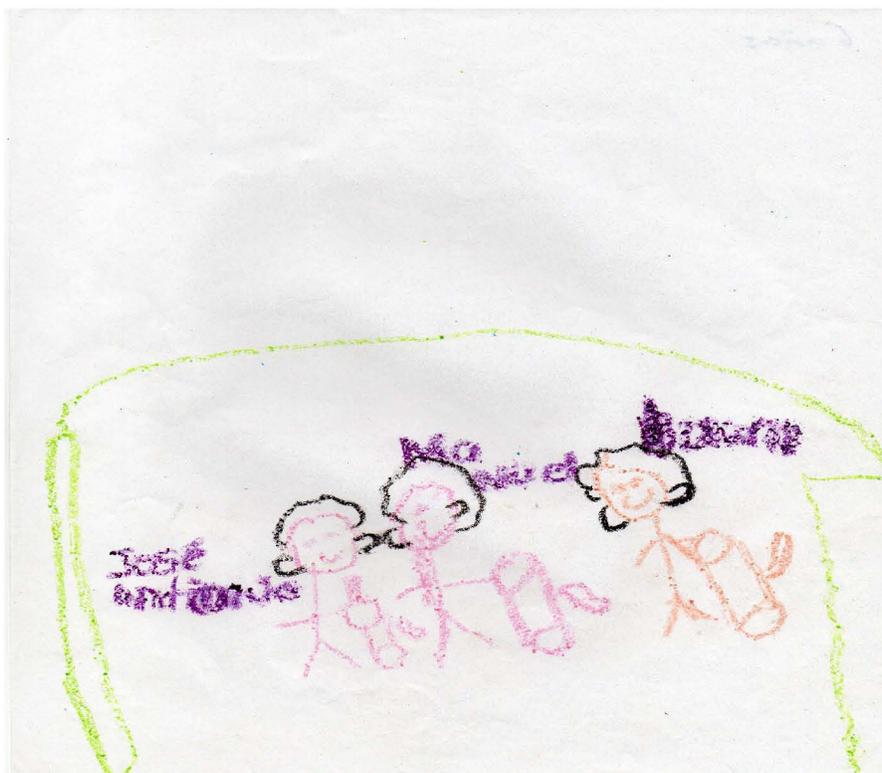
y los colores que se utilizaron. Aunado a esto, también se tiene la referencia de la importancia de dichas presentaciones en el ámbito político.

Para contrastar, también se trabajó esta metodología dentro de la comunidad de Tucta, con algunos de los niños que asisten a las clases de Fausto Hernández, las edades van de los siete a los nueve años de edad.

Mapas mentales:







Dentro del análisis de los mapas mentales de Tucta podemos observar que:

1.- Aunque los dibujos no se encuentran detallados, pues los niños son más pequeños, el elemento observable más recurrente y en primer plano son los instrumentos musicales.

2.- Ninguno de los personajes se encuentra ataviado con la indumentaria legitimada.

3.- En cuestión de los espacios se reflejan en el dibujo los que se encuentran dentro de la comunidad, y por otro lado, no hay escenarios, sino que se distribuye en la hoja solamente a los personajes tamborileros.

Si bien existen diferencias y son aquí mencionadas tampoco podemos olvidar que los niños y niñas de la comunidad de Tucta, asisten a la escuela, es ahí donde aprenden el discurso oficial del tamborilero desde la institución y la funcionalidad

del modelo educativo, sin embargo, ellos traen arraigado un sistema cosmogónico de creencias y de usos y costumbres. Ejemplo de ello son los mapas que a continuación se presentan, realizados por dos niñas de diez años, pertenecientes a la comunidad.

Mapas mentales:





Estos dibujos en particular evocan aun más características:

1.- Hacen alusión a la indiscutible participación del genero masculino y emiten opinión acerca de ello. “Ya no voy a clases porque eso es cosa de niños” (Estrella del Carmen Montero, 10 años, diciembre de 2015).

2.- Hay una visibilización de la indumentaria legitimada que ellas reconocen como un uniforme necesario para la ejecución musical.

La metodología de mapas mentales resultó de gran utilidad para escudriñar sobre la percepción de los tamborileros en el proceso identitario en construcción de los futuros tabasqueños. Es en el modelo educativo donde se gesta la representación de los tamborileros y se prioriza no la función ritual como en el contexto indígena, sino una función social que da cabida a la interrelación entre las instituciones y la identidad regional del ciudadano.

4.3.3.- ESCUELAS E INSTITUCIONES CON PRESENCIA TAMBORILERA

Hablando desde la misma lógica de enseñanza y transmisión no podemos dejar de mencionar a las instancias donde emerge el proceso, es decir, primeramente las escuelas o instituciones académicas encargadas de generar el dispositivo, así como hacer mención de ciertas instituciones gubernamentales o privadas que mantienen viva la práctica y se sirven de ella para entrar en el modelo cultural.

Como ya se mencionó, la representación es enseñada y apropiada desde el nivel básico, los niños en etapa preescolar hasta los jóvenes preparatorianos conviven constantemente con la importancia de la representación enseñada por sus maestros, generalmente la apropiación de la representación se da en estos ámbitos educativos a través de estrategias dentro de los planes y programas del modelo legitimador, a partir de lo observado en campo, podemos aquí verter ciertas informaciones.

En el portal de YouTube encontré la presencia de la representación a nivel preescolar de un festival, donde los pequeños de cuatro a seis años realizaron una imitación de un grupo de tamborileros. Los niños vestidos en alusión a la representación y todos con un pequeño tambor colgado en la cintura pretendían tocar al ritmo de la pista de un zapateado, mientras las niñas, vestidas de chocas (gentilismo para describir a las tabasqueñas tradicionales) con sus faldas floreadas zapateaban al ritmo de la música.



“Niños de preescolar interpretando a los tamborileros”. Foto: Extraída del video <https://www.youtube.com/watch?v=88Kqc-yVxDo>

En nivel primaria, además del aprendizaje de la representación a partir de festivales o ceremonia cívicas, la enseñanza se da dentro del aula y se evoca a los tamborileros como un ícono identitario de tradición tabasqueña, la representación se va haciendo consciente y es constantemente traída a colación por el docente cuando hay que enmarcar algún ejemplo de asignaturas como historia o formación cívica y ética.

En niveles más altos como secundaria y preparatoria, la apropiación de la representación es más plausible, pues se apropia a través de la práctica musical. Aquí el discurso ya no es tan importante, pues la introyección del mismo se entiende en los niveles previos, sin embargo, la práctica musical es constante y recurrente. Generalmente los alumnos de estos niveles ya no se representan a sí mismos con la indumentaria legitimada, pues hacen modificaciones a los uniformes que usan para darles cierta identidad local, además de hacer recurrentes adaptaciones de la música comercial del momento en versión tambor y flauta. Si bien estas modificaciones no son poca cosa, la significación que les da el ser pertenecientes a la tradición no cambia, pues el discurso, como ya lo mencionamos, se encuentra aprendido desde la raíz educativa.

En el caso de la educación superior, se registró el caso de la UJAT, del cual ya se habló en líneas anteriores, donde la educación concerniente a los tamborileros es escudriñada más intensamente a un nivel teórico práctico con fines de obtención de futuros proyectos académicos. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar las escuelas privadas que también hacen alusión a la práctica y se insertan en el mismo objetivo, esto no sólo en el nivel superior, sino en todos los demás niveles, como los tamborileros del Tecnológico de Villahermosa y del Tecnológico de Monterrey, grupos con alto reconocimiento a nivel estatal.

Otras instancias de enseñanza de la práctica son los diversos centros culturales y casa de cultura distribuidas a lo largo del estado, donde generalmente se advierte la presencia de talleres que imparte la enseñanza de la música y de todo lo que conlleva, generalmente están acompañados de talleres de danza y ballets folklóricos que se insertan en la práctica musical como una dupla música-danza que es bien aceptada por la población, así en las presentaciones públicas esta dupla es

concebida como inherente la una de la otra. Es ahora indispensable retomar la importancia para el tema en cuestión que tiene el IEC, Instituto Estatal de Cultural, quien tiene por función de:

“...desarrollar el potencial artístico de la población, a través de cursos, talleres, muestras didácticas y festivales. Su misión es formar a los promotores culturales de la educación artística, para que contribuyan al desarrollo sociocultural el estado, a través de la docencia, la investigación y la difusión cultural. Su visión es alcanzar la consolidación como una institución de Educación Artística para que satisfaga las necesidades académicas del sector artístico y cultural del Estado y la región a través de la revisión de evaluación continua de los Procesos Culturales.”¹⁶

Es entonces esta institución la responsable de la mayoría de los proyectos encargados de revitalizar la tradición, así como de gestionar el capital económico y de la distribución de los eventos culturales en territorio tabasqueño.

Una de las finalidades específicas de este trabajo es tratar de entender las diferentes formas y maneras en que las instituciones estatales se sirven de la música de los tamborileros con fines principalmente de creación y apropiación de una identidad específica que resulta altamente lucrativa para el sector turismo. Es necesario en este momento hacer una reflexión desde la academia, ya que ella misma ha recurrido a la exotización de esta práctica con fines de producción teórica, manteniendo siempre un discurso acorde que facilitará la apropiación de dicho material por parte de quien lo requiera.

Es importante decir que, si bien hay muchos trabajos realizados éticamente por el investigador para con los tamborileros mismos, también hay algunos registros que se han hecho con fines primordialmente colonialistas y de apropiación de la cultura *yoko t'an*, manejando información equivocada que será origen de discursos estatales que intentan difundir dicha cultura. Un ejemplo de ello podemos encontrarlo en el texto que se mencionó en el capítulo dos, publicado por la Secretaría de Educación Pública, dónde se hace presente la práctica de tamborileros con un discurso que les refiere esta práctica musical a la época prehispánica, información que no está sustentada. Otro ejemplo de ello, lo encontramos en la

¹⁶ Disponible en la página: www.iec.tabasco.gob.mx

siguiente cita informativa tomada del portal digital de un proyecto llamado “Tamborileros Tabasco”, el cual está sustentado por organizaciones como: El Gobierno del Estado de Tabasco, la Secretaría de Cultura, The International Society for Music Education (ISME) y The International Council of Organization of Folklore Festivals and Folk Arts (CIOFF), asociación perteneciente a la UNESCO.

Desde tiempos inmemorables, la música de los tamborileros ha sido una expresión musical, que *se retoma de las civilizaciones Olmecas y mayas, forma parte esencial de nuestras tradiciones y de la identidad cultural, tanto individual como colectiva de los tabasqueños. Además, es un atractivo turístico que debido a su fuerza, belleza, impacto visual y auditivo, ha logrado atraer la atención de otros estados y países. Es un emblema cultural que distingue y representa a estas tierras del sureste mexicano.*¹⁷

Es deber del investigador generar a través del trabajo etnográfico información argumentada y fundamentada, sobre todo cuando la información es requerida para su manipulación por parte de las otras instituciones que se sirven de ella, pues la mala utilización de la información puede percutir de manera negativa para la misma comunidad que la compartió. El tema de tamborileros ha sido trabajado dentro de la academia de una manera superficial y desde las referencias existentes, algunas no cuentan con la información adecuada, sin embargo, sí hay muchas iniciativas de proyectos de investigación que involucran el tema por un interés en general.

A partir de las ideas mencionadas podemos discernir que dentro del sector educativo se pueden encontrar ciertas relaciones y dinámicas sociales con otras instituciones, como la política o el sector turístico, las cuáles se sirven de esta información académica para fines propios. Es entonces a partir de estas relaciones donde es necesario cuidar, no solo la información que se vierte, sino la integridad misma de los informantes, como pudimos observar en los ejemplos pasados y en la mayoría de fichas informativas que se pueden encontrar fácilmente en los portales de Internet.

¹⁷ Disponible en la página: <http://www.tamborilerostabasco.com.mx/>.

4.3.4.- LA FABRICACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS TAMBORILEROS

A partir de lo propuesto dentro del campo educativo y de la academización de la representación de los tamborileros dentro y fuera de las instituciones, se ha contemplado que el discurso es fundamental para la materialización de la representación, es decir, para la constante “fabricación” de tamborileros.

Haciendo una metáfora podemos entender al ámbito educativo y académico como una fábrica de reproducción que promueve constantemente las agrupaciones de los llamados aquí tamboriurbanos. Pues es en éste nicho donde se gesta la representación, para ser utilizada en otros campos funcionales como la política y finalmente comercializarse dentro del sector turismo.

Para este proceso la importancia del discurso es fundamental para que proliferen dichas agrupaciones. Pero es preciso decir también que no sólo basta con la introyección oportuna del discurso mismo, es necesario para una vasta conformación y fabricación de los denominados tamboriurbanos una serie de conveniencias que el mismo modelo cultural instaura. Nos referimos por ejemplo a las plazas gubernamentales que se crean para la gente que se vincula con la práctica, sobre todo en cuanto a la difusión y enseñanza. Por otro lado, la apertura de proyectos culturales referentes al tema que otorgan beneficios económicos a quién los proponga.

La vasta posibilidad de colocación en diferentes contextos socio-espaciales y la interrelación con gente externa a su medio social, todo esto sin olvidar el estatus y prestigio adquiridos por ser fieles representantes de la “nueva tradición”. Es el discurso y la introyección del mismo los responsables de dichos alicientes para la materialización y fabricación estereotípica. Como un ejemplo concreto tenemos el trabajo de Julián Suárez Pérez en el artículo “*Conjunción de saberes e inquietudes en la comunidad escolar. Telesecundaria. Benemérito de las Américas, 2009*” (Suárez Pérez, 2010), donde encontramos una narración bastante clara de la conformación de un grupo de tamborileros y los objetivos específicos de dicha conformación. En él cuenta el proceso de fabricación del grupo conformado para después hacer alusión a su funcionalidad tanto dentro y fuera de las instituciones, además de especificar

los fines prácticos y objetivos del proyecto inicial. Este caso es claro ejemplo del resultado de la materialización de la representación como parte fundamental del proceso educativo. Es aquí donde se conjugan el imaginario social, la exaltación del glorioso pasado prehispánico y el indio muerto al que se refiere Bonfil Batalla (1987), la lógica identitaria y la capacidad de aspiración, para dar paso a la representación, es decir, a hacer visual y concreto el plano abstracto.

La conformación de los llamados tamboriurbanos de escuela obedece a un proceso colmado por diferentes coyunturas, las cuales se han ido desmenuzando a lo largo del texto, aquí viene a bien ratificar que dicha fabricación siempre responde a distintos fines, sin embargo, no podemos dejar de entrever los fines prácticos de los que se ayuda el discurso identitario y “cosmogónico”, pues su funcionalidad a éste nivel desemboca en la certera constancia de lo lucrativo que ha resultado la representación tamboriurbana, lo necesaria que expone el campo político para sus fines y lo creíble y adaptable en cuanto a la identidad del tabasqueño se refiere. Existe la oferta y demanda de los tamborileros, existe la ley que se sustenta en la encomia y diversificación de cada grupo, lo que permite que su contratación sea de fácil acceso, así a la gente que se dedica al ramo se le permite otra manera de subsistencia.

4.4.- LA REPRESENTACIÓN DE LOS TAMBORILEROS EN EL SECTOR TURISMO

Dentro del análisis efectuado a lo largo de toda la investigación, se ha venido reiterando continuamente la importancia exacerbada que se genera alrededor del tamborilero y su núcleo psico-social. Como ya se mencionó, la representación del tamborilero ideal, es decir del tamboriurbano, se gesta en el ámbito educativo, para más adelante cumplir una serie de funciones específicas para lo cual se crean y se recrean dichas agrupaciones en los ámbitos político y económico concretados en el sector turístico y del cual se hablará a continuación.

El objetivo principal de éste apartado es describir la revaloración simbólica y mercantil a partir de la “cultura” y su relación con el turismo. Además también se menciona la intención de patrimonialización de la práctica de tamborileros por

parte de la UNESCO y se analizan las posibilidades tanto para bien como para mal de dicha encomienda.

“Viernes de Tamborileros” Foto: Dirección al Fomento Económico y Turístico Disponible en: www.villahermosa.gob.mx. Última visita: Agosto, 2016.

4.4.1.- LOS TAMBORILEROS PARA EL TURISMO

Si la representación del tamborilero en el nuevo contexto de turistificación de país y del mundo ha sido en sí un *bastión* contemporáneo de la identidad tabasqueña por sus características, es entonces de entenderse que la representación es un símbolo y signo que el turismo ha acogido como parte de una lógica de autorepresentatividad para con el exterior.

Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, las casas de cultura y centros culturales de Tabasco están generando agrupaciones de tamboriurbanos constantemente, pues éstas son forjadas a partir de los talleres y clases impartidos en dichos centros, con la condición de generar resultados para la comprobación del presupuesto subsidiado. Son éstas en su mayoría las agrupaciones encargadas de presentarse en distintos eventos con fines turísticos, como las ferias anuales de Tabasco y los certámenes de Belleza denominados Flor Tabasco.



*“Tamboriurbanos apoyando a la candidata Ana Julia para el concurso de belleza flor Tabasco”.
Foto: RUMBO NUEVO. Disponible en: <http://www.rumbonuevo.com.mx/creatividad-y-fantasia-en-los-carros-alegoricos/>. Última visita: Agosto, 2017.*

A un nivel más discreto, estos grupos son presentados en ferias culturales principalmente en temporada alta y en sitios con alta presencia turística, como los sitios arqueológicos del estado de Tabasco, La Venta y Comalcalco. Ellos también son los encargados de musicalizar eventos preparados para invitados de honor por el estado. Ejemplo de ello fue la presentación que dieron ante un invitado de la embajada francesa, el cual no sólo disfrutó de la música sino que pudo observar una presentación del Teatro Indígena con la obra Bodas de Sangre de Federico García Lorca. Siempre que se llevan a cabo estos distintos eventos se contrata a distintos grupos de tamboriurbanos.

Estos casos mencionados se dan dentro del estado, sin embargo, los tamborileros rebasan las fronteras regionales y siguen siendo un ícono identitario para el turismo en el exterior, ya sea dentro del territorio mexicano a nivel internacional. Para éste caso existe una resignificación de lo regional para abrir paso a una homogenización identitaria respondiendo más a una lógica nacionalista percibida por el público observador.

“Vino el presidente López Portillo, me vino a buscar aquí a la casa. Dijo que me andaba buscando porque era el más chingón de todos. Entonces fue cuando Rovirosa me encargó que organizara 120 tamborileros y se llamó “Orquesta Chontal”, yo dirigí. Fue la primera orquesta y nos dieron un taller grande dónde yo enseñaba. Antes fuimos a Europa trece tamborileros. Esa vez vino Echeverría a invitarme, fuimos a muchos lugares que yo no sé.

A España si porque ahí solo se toma vino. También fuimos a Japón y otros lugares. Comentaba a mis compañeros como nos recibieron allá, “pior” que cuando viene un presidente aquí a Nacajuca. O estaba la gente y todo, y cuando llegó el avión pararon la bandera de México. Llevábamos letreros donde dice México y la gente empezó a gritar México. Y no era cierto. No éramos de México, éramos “tabajqueños” de Tucta” (Fernando Hernández, en Gómez Jiménez et. al, 1996: 47).

En el contexto actual no podemos dejar de ver ésta intrincación de identidades en un ejemplo concreto como la apertura del espectáculo en el parque turístico XCARET en Quintana Roo. Dicho espectáculo se produce regularmente como una atracción más del parque. Música y danza, además de distintas representaciones alusivas a la cultura “mexicana” confluyen en el escenario. Los tamborileros, alternan con los chinelos de Morelos y los voladores de Papantla entre otros, dejando de lado momentáneamente la identificación regional, para dar paso a una cultura identitaria homogénea de los Pueblos de México. Dicho espectáculo cuenta con una difusión basta y mucha demanda en la adquisición de los boletos. La coreografía a la que se añaden los tamborileros es actualmente creación del Ballet Folclórico Nacional de México, a cargo de la dirección de Silvia Lozano. Si bien en este ejemplo podemos notar que el elemento ritual está olvidado y no es tomado como importante, es plausible hacer alusión a la intención mística que se le da con fines de espectacularización turística y mercantil.

Solo para fines de descripción, quiero hacer hincapié en las distintas presentaciones que tuvieron el grupo de Tamborileros de la UJAT recientemente en un viaje a Chicago, Illinois en territorio norteamericano. Después de todo lo contenido aquí en cuanto al análisis es de destacar que los tamborileros más allá de ser una consecuencia turística, son una necesidad demandada por el sector turístico para una constante reproducción de bienes simbólicos y mercantiles. Esto, aunado a la percepción que el público turista tiene de ellos y la legitimidad del performance observado como una tradición cultural.

“Están tocando los tamborileros de Tabasco mientras baila el ballet, su ritmo es muy alegre y dan ganas de bailar, desde que se subieron al escenario la gente se alegró, están tocando música tradicional tabasqueña”. (Entrevista, Guadalupe Aguilar, Turista de Palenque Chiapas, Abril 2017).

4.4.2.- LA PROPAGANDA TURÍSTICA

Para que todo lo anterior sea posible es gracias a la utilización de la construcción social del tamborilero como elemento de difusión turística y al discurso que lo legitima. Si bien el estado de Tabasco cuenta con otros símbolos identitarios que se ha ido apropiando con el tiempo como la comida, las formas del lenguaje, los colores de la indumentaria, y los vestigios prehispánicos como las grandes cabezas de la cultura olmeca por mencionar algunos, ninguna de las anteriores puede competir con la importancia y la revaloración otorgada a los tamborileros.

Para ejemplificar, mencionaremos el caso de “Los Chocolitos”. Los chocolitos son un producto gráfico (dibujos animados) creado inicialmente para el público infantil. Una serie de personajes basados en elementos identitarios de la sociedad tabasqueña creados con fines de reconocimiento cultural. Estos elementos empezaron a ser visualizados en páginas de Internet como chocolitos.com y en canales de televisión local tabasqueña apareciendo en pequeñas cápsulas entre la programación normal.

El discurso manejado por los mismos siempre va ligado a un orgullo regionalista de ser tabasqueño, aderezado por un lenguaje coloquial “pícaro tabasqueño” y haciendo alusión a situaciones complicadas de la vida cotidiana a manera de chiste. Esta situación les favoreció alcanzando popularidad no sólo entre niños sino también en el público adulto. A partir de dicha popularidad la representación gráfica traspasó la pantalla y se hizo visible a manera de botargas principalmente en eventos turísticos como la feria de Tabasco, donde además de promocionar su propio stand y vender los productos de la tienda que tienen en la Ciudad de Villahermosa, también son contratados por otros stands para la promoción de sus mercancías particulares.

El alcance de los chocolitos ha sido tal que se ha creado alrededor de ellos todo un marketing, el experimento identitario que se buscaba con su creación se convirtió en una marca bastante rentable, que oferta productos de diversa índole y reporta fructíferas ganancias. Los chocolitos son fácilmente identificables y su presencia se ha vuelto tendencia en espacios y eventos turísticos públicos y

privados.



Personajes de los chocolitos Foto: Disponible en www.chocolitos.com.

Se llaman chocolitos porque hacen referencia al término “choco” regionalismo para identificar al tabasqueño y los personajes son: Mayi y Chepe; Un par de niños ataviados con la vestimenta regional tabasqueña, en la representación puede verse a simple vista la relación de la música y la danza con estos niños. Joloche, un dulce típico, Chipilín un tamalito y un chile llamado Don Amachito, dan muestra de la riqueza gastronómica del estado. Representando la fauna de la región está Mamá Naty (manatí), Pejejo (pejelagarto), Blanca Mariposa (mariposa) Chaquiste (Mosco), Gao-gao (tortuga), Pijjue (ave), Toloco (reptil). Los personajes referentes a la cosmovisión son: El Sabio Pochoc (representando la danza del Pochó de Tenzique), Misho (un cahorro Jaguar) y Juchím (un niño olmeca visitante del pasado y viajero en el tiempo). Estos personajes son encargados de comunicar los mitos cosmogónicos fundacionales. Y por último y muy importante para este trabajo de investigación están Mico, Momo y Caimito (tres monos araña que representan la tradición tamborilera, ellos tiene un grupo llamados Saragvatitos Tamborileros y su función según el discurso evocado es dar alegría a las personas y acompañar a Mayi y Chepe cuando bailan y cantan. La

ficción de los chocolitos se ha sustentado en una función lingüística, donde se exalta el vocabulario “choco” y lo denominan (chocobulario) del cual se reinventan los léxicos y los significados existentes dotándolos de una particularidad completamente alusiva al contexto y a manera de chiste.

A consideración de éste trabajo, un elemento importante en cuanto al análisis de los chocolitos es la representación de los tamborileros convertida en dibujo animado dotada de todas las características en alusión al “tamboriurbano”. Los monos Saraguatos denotan alegría siempre en acompañamiento de sus instrumentos tradicionales, la flauta y el tambor.



Saraguatitos tamborileros Foto: Disponible en: www.chocolitos.com.

Siguiendo en la misma lógica, se realizó para esta investigación un análisis antropológico de la imagen del video llamado “¡Vamos a Tabasco!” realizado en el año 2014 como una estrategia mercadotécnica de atracción turística. En éste video surgen músicos y artistas tabasqueños reconocidos que enuncian el objetivo de

“lograr una versión mejorada de esta famosa pieza” El video se encuentra de fácil acceso al público en el sitio: <https://www.youtube.com/user/chocolitostabasco> y en televisión abierta en canales de televisora local. Fue elaborado por el Gobierno del Estado de Tabasco y se publicó el 7 de Abril del 2014 y registró 312,268 visitas en sitios de Internet en un tiempo aproximado de tres años y medio.

El objetivo principal de dicho video fue aumentar el turismo. Una serie de imágenes de elementos representativos, tradicionales y específicos, aderezados con toques de la modernidad contemporánea que hacen antojable la visita por un sector específico al que va dirigido dicho video. Los tamborileros y la práctica musical hace su aparición en varias ocasiones, cabe mencionar que Fausto Hernández, uno de los principales informantes de ésta investigación aparece en el producto audiovisual encarnando la representación y haciéndola valorable y deseable para quien quiere poseer la “alta cultura” concerniente a la élite Tabasqueña. El video muestra todos los lugares más representativos que pueden ser visitados por el sector turismo y a los músicos y cantantes, personajes que se consideran actualmente importantes y que son legitimados por dicha élite social y cultural.

4.4.3.- LAS ARTESANÍAS Y EL USO DEL LENGUAJE DEL TAMBORILERO

Toda la concepción del tamborilero que se reproduce constantemente en el ámbito turístico es acompañada por la ratificación de la representación a manera de artesanía. Al visitar las casas y comercios dedicados a este rubro nos percatamos de varias situaciones importantes:

- 1.- Las casas artesanales instaladas en la ciudad se abastecen en los diferentes poblados del Estado de Tabasco para revender la mercancía casi tres veces más costosas que en la comunidad. Estas casas son las beneficiadas en los eventos grandes llevados a cabo en la ciudad gracias al favorable lugar que ocupan en los sitios turísticos por excelencia.



“Tienda para el turismo”. Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Mayo, 2016.

2.- Las casas artesanales de las comunidades *yoko t'an*, pertenecientes al municipio de Nacajuca, obedecen a la demanda de las casas citadinas, y así realizan cierto tipo de artículos que se adaptan a la moda de corte occidental favorecida para el turismo.



“Tejido de palma en casa artesanal ” Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio 2012.

3.- Son bastante socorridas en su venta algunas figurillas alusivas a la representación del tamborilero. Pequeños muñecos hechos de hoja de maíz, cerámica, barro y tela generalmente son ofertados al turismo, quienes los consumen con el discurso de llevar a sus destinos de origen un artículo representativo del lugar. Así mismo, las casas de artesanías están llenas de tambores y flautas para libre venta. Estos artículos son de fácil acceso al turismo y con fines decorativos, pues los que se

venden a costos más altos son lo que se han considerado artículos de autor, los que poseen una firma y de los cuáles ya se habló en líneas anteriores. Si bien, estos instrumentos de autor son consumidos por el sector turismo esporádicamente, lo son más por la denominada élite tabasqueña nacional.



“Llaveros con la representación del tambor yoko t’an”. Foto: Manuel Alejandro López Jiménez. Julio, 2015.

4.- En la Ciudad de Villahermosa, existe una tienda comercial llamada “La puerta del Sol”, en ella se comercializan los trajes representativos y denominados como tradicionales, tanto para hombre como para mujer. Aquí también se encuentran productos artesanales y este sitio es uno de los preferidos para la compra de las mismas en cuanto a la indumentaria.



“Abarrotes la puerta del sol, recuerde comprar los distintos trajes emblemáticos y disfraces de temporada”. Foto: LA DENUNCIA. Disponible en: <https://ladenunciaonline.com/2016/06/21/la-puerta-del-sol-abarrotera-con-mas-de-88-anos-en-villahermosa/>.

Las artesanías no sólo han sido a lo largo de los años un elemento decorativo, pues tienen la función de brindar al ciudadano tabasqueño un lugar de reconocimiento por ser habitante de un espacio que merece ser recordado con un objeto material que posee un valor simbólico inimaginable. La lógica artesanal no sólo no desaparece, sino que se adapta y se resignifica, así como la misma imagen del tamborilero.

4.4.4.- EL PROCESO DE PATRIMONIALIZACIÓN ESTATAL QUE CONCIERNE A LOS TAMBORILEROS

Dentro del sector turismo y de las políticas culturales tenemos varios ejemplos de diversas manifestaciones culturales del territorio nacional que se han convertido -o están en vías de hacerlo- en patrimonio cultural e inmaterial de la nación. Para que esto suceda la manifestación tiene que poseer una serie de elementos que correspondan a los requisitos de la gestión. Además del discurso que posiciona al evento desde una naturaleza de romantización con ideas identitarias y pertenencia cultural, donde la patrimonialización tiene la función de resguardar la manifestación y la reproducción de la misma, es también ya para fines prácticos una herramienta muy importante para generar bienes y servicios que desembocan en el sector turismo, quién es el beneficiario de dicha situación.

Es entonces la función de la patrimonialización otorgarle una condición diferente, un valor agregado “de lo ajeno” a la manifestación. Este valor agregado es importante para quién lo otorga, sin embargo muchas veces, la manifestación en su más pura expresión al recibirlo va perdiendo sus características reales para resignificarse y convertirse en algo distinto a su naturaleza primigenia.

[La música] entrada en el intercambio comercial, ha participado en el crecimiento y la creación del capital y del espectáculo; fetichizada como mercancía, la música se ha convertido en un ejemplo de la evolución de toda nuestra sociedad: Desritualizar una forma social, reprimir una actividad del cuerpo, especializar su ejercicio, venderla como espectáculo, generalizar su consumo y luego organizar su almacenamiento hasta hacerle perder su sentido (Attali, 1995:13).

Así, al dotar a la manifestación con estos nuevos valores y su correspondiente sentido económico y mercantil, la patrimonialización por un lado la llama “inmaterial”, sin embargo, por el otro, la materializa para poder ser comercializada en todos los ámbitos.

En ésta lógica, sus saberes, representaciones y repertorios pueden pasar a formar parte del inagotable *estock* cultural del mundo, útil para quién quiera emplearlos a su entera conveniencia, so pretexto de su condición de “patrimonio de la humanidad”. Por ello, el riesgo de convertir a estas prácticas musicales en encuentros mercadotécnicos dirigidos al turismo y la industria cultural-al quedar desligados de las configuraciones sociales, culturales y económicas que las han soportado- es latente. Sin embargo, podría no ser así. (Alcántara, 2011: 23; cursivas en el original).

En el caso concerniente a los tamborileros encontramos que ya forma parte del inventario Nacional, dentro del patrimonio cultural e inmaterial con clave (AM3-TAB-1-46). Impulsada por la arqueóloga Miriam Judith Gallegos Gómora, titulada *“Riesgos que enfrenta la manifestación cultural. Posibles medidas de salvaguardia que podría permitir protegerla y promoverla”*.

Este proyecto hace énfasis en la posible patrimonialización del ritual de origen *yoko t’an* conocido como “La Danza del Baila Viejo” descrita ya anteriormente, donde la presencia de los tamborileros es vital para la realización de la manifestación sacralizada. Para justificar la propuesta, Gallegos expone:

Su salvaguarda conlleva el lograr que en los poblados exista un desarrollo sustentable que proporcione trabajo, salud y educación localmente. Que en las escuelas bilingües de cada comunidad realmente la enseñanza sea tal, incluyendo el respeto no sólo a la bandera nacional, sino especialmente a su patrimonio cultural inmediato: lengua, cosmovisión, danzas y música, gastronomía, conocimientos ancestrales, entre muchos.¹⁸

Sin embargo, analizando su propuesta, es pertinente revisar a fondo las cuestiones que plantea desde el interior con las comunidades, es importante precisar qué siguiendo los parámetros propuestos estaríamos cayendo en una homogenización de la propia cultura *yoko t’an*, es decir, si hablamos de la lengua,

¹⁸ Danza del Baila Viejo (Ak ot tuba noxib). http://sic.gob.mx/ficha.php?table=frpintangible&table_id=187. Última revisión en Febrero, 2017.

sabemos que cada comunidad tiene de una misma lengua variaciones tanto lingüísticas como de contexto, por lo tanto el *yoko t'an* que se habla en las diferentes comunidades, no es para nada el mismo. Al hablar del reconocimiento gastronómico, los propios chontales hablan de diferencias substanciales en la manera de preparar los mismos alimentos“ tradicionales, lo cual resulta en una diversificación de los platillos. Respecto al ritual del Baila Viejo, tiene sus particularidades, tanto en la manera corporal y la práctica dancística como en la indumentaria, un ejemplo claro son las mascararas que difieren de color y rasgos fisonómicos en cada poblado, aunque el núcleo cosmogónico simbólico sea el mismo. Y, enfatizando en la música y en la práctica tamborilera cada poblado cuenta con estructuras musicales distintas, así como los sones y las danzas son diferentes entre los mismos grupos de tamborileros, es decir, cada agrupación le otorga a esta música compases y tiempos distintos imprimiéndole particularidades específicas.

Todo lo anterior nos lleva a hacernos una serie de preguntas que quedarán abiertas para la discusión en otro momento, pues sería un arduo trabajo de una investigación completa. La práctica ritual del Baila Viejo ya se encuentra como parte del Patrimonio Estatal e inventariado, sin embargo, si se patrimonializa nacionalmente me surgirían una serie de interrogantes como: ¿Cuál de todas las variantes del ritual sería la elegida y porqué? ¿Cuáles serían las características de elección? ¿Quiénes serían los beneficiarios de dicho proyecto? ¿El ritual dejaría de serlo para convertirse en un performance espectacularizado? ¿Cuáles serían los espacios del ahora no ritual? ¿Quiénes serían los tamborileros legitimados para llevar a cabo el acompañamiento? ¿Cuáles serían las estructuras musicales adecuadas para el ritual y cuál sería la forma de elegir las?, entre otras. Siguiendo a Camacho, entendemos qué:

El valor de la creación deja de estar en el humano para condensarse en un producto, en un objeto. A lo largo del tiempo, el desplazamiento ominoso del hombre por la “cosa”, llega, inclusive, a borrar al creador (hay discos en donde los nombres de los músicos no aparecen por ningún lado). En esta lógica, las acciones abocadas al cuidado del patrimonio musical se han enfocado de manera esencial a la conservación de los objetos, relegando a las personas y a las comunidades, olvidando quiénes son los verdaderos sujetos sociales portadores del saber. (Camacho, 2009: 25).

Es entonces, cuando el creador de la manifestación y por quién ésta adquiere sentido, completamente borrado de la importancia. La idea generada desde las instituciones de la salvaguarda de dicha manifestación, pone en entredicho la necesaria interrelación con su medio humano y muchas veces se apropia de la manifestación ignorantemente, pues quien la dota de su valor real es quien la vive y la reproduce desde tiempos inmemoriales. Como ya se mencionó al encasillar desde esta ignorancia la tradición como una sola sin entender las distintas coyunturas que esta posee, se llega a una homogenización muy conveniente para los fines de la institución pero completamente alejada de la realidad de la comunidad.

La homogenización excesiva evita reconocer que se trata de culturas musicales diversas con su propio devenir histórico (independientemente de sus entrecruzamientos culturales) y omite nombrarlas de manera particular porque furtivamente se pretende negar su existencia. (Ibíd., 2009: 28).

A partir de lo expuesto aquí sobre la existente declaratoria y los datos recolectados en campo, es importante decir que la patrimonialización del ritual del Baila Viejo tendría que ser muy cuidadosa para no pasar de largo por cuestiones muy importantes que no deben de ser ignoradas, pues de ser así se corre el riesgo de perder la esencia cosmogónica de dicha manifestación. Los tamborileros, al ser parte fundamental del ritual tendrían que adaptarse a los nuevos objetivos planteados por la institución, y tal vez serían relegados los músicos de tradición para dar paso una vez más a las agrupaciones tamboriurbanas, las cuáles se apropiarían nuevamente de un espacio que en la actualidad es específicamente para los pobladores de la comunidad indígena.

4.5.- LA VENTA DE LA TRADICIÓN Y LA VIOLENCIA SIMBÓLICA

No podemos terminar el texto sin dar un espacio especial a una categoría que deambuló asiduamente durante toda la elaboración de este texto, y es que a partir del análisis se generaban preguntas constantes sobre si algunos sucesos podían considerarse violencia simbólica. Después del arduo discernimiento, se quiere aquí

traer a colación dos ejemplos que se manifiestan completamente en la venta de la tradición de una manera muy particular.

Primeramente traeremos a lo concreto la referencia de violencia simbólica que postulan Bourdieu y Wacquant considerado a manera más general en el capítulo uno, donde postulan que la violencia simbólica es una forma de violencia ejercida sobre un agente social. Puede tornarse peligrosa la connotación, pues los agentes sociales puede que estén sometidos a determinismos o que exista un consenso en una relación de poder, lo que produciría la eficacia que lo determina en la medida que la relación es estructurada (Cfr., 2001:120).

De acuerdo a la información anterior se describirán los casos específicos. Es necesario mencionar que debido a cuestiones de ética de la investigación, se omitirán los nombres reales de las personas implicadas y se les llamará “anónimo/a”.

1.- En el año 2016, en la comunidad de Tucta, se llevó a cabo el ritual anual del Baila Viejo. Esta ocasión de una manera muy diferente a lo que se acostumbra año con año. La señora “anónima”, habitante de la comunidad de origen *yoko t’an* obtuvo el subsidio de un programa solicitado a una institución cultural, con el fin de documentar el ritual.

Movida por estos objetivos realizó cambios substanciales en la práctica según su parecer. Primeramente, al invitar a los medios e comunicación (TV AZTECA), colocó a los participantes del ritual en una posición extraordinaria, lo que los sacó de su cómoda cotidianidad al tener que dar entrevistas a la reportera, cabe mencionar que en el video que sustenta la información se nota la desaprobación de la reportera hacia las respuestas dadas por parte de los músicos.

En segundo lugar, los espacios destinados al ritual (el interior de la iglesia) fueron insuficientes para la totalidad de los asistentes debido a la colocación de las cámaras de televisión y la gran cantidad de participantes, por lo que se optó por dejar fuera a gran parte de la comunidad, causando molestia y enojo por parte de los pobladores, que se preguntaban ¿Por qué no podían acceder a su ritual como todos los años?. Fue notable este año, la participación en el ritual de gente ajena a la

comunidad pues se les invitó con la intención de hacerlo visiblemente más atractivo, cabe mencionar que los tamborileros de Tucta, quienes ejecutaban la tradición año con año, para esta ocasión no fueron requeridos.

La persona encargada de gestionar el proyecto, a la hora del ritual y dentro de la iglesia se dio el permiso de interrumpirlo para leer una sinopsis del acto desde el discurso generado por el contexto externo, lo cual también fue criticado por los habitantes del lugar. Cabe mencionar que del recurso económico otorgado para subsidiar el proyecto no fueron beneficiados ni la comunidad, ni los visitantes invitados al ritual.

Al hablar con los pobladores, ya pasado el evento, la mayoría de ellos expresó su inconformidad por como había sucedido todo y la persona organizadora, perteneciente a la comunidad quedó muy mal parada ante los ojos de todos, en conjunto con dos personas más que le ayudaron en la organización y que cuentan con puestos importantes en la jerarquía comunal. Los pobladores, hacen constantemente alusión de que les fue arrebatada su tradición “para hacerla mal y venderla a los fuereños y que de esa venta sólo se beneficiaron estas tres personas que hicieron el proyecto”.¹⁹ Aquí se denota firmemente gran parte de la agencia y la resistencia de los propios actores sociales ante dicha circunstancia.

2.- El segundo caso, responde a un joven (anónimo) que ahora se ostenta como “el principal investigador y difusor de la práctica música de los tamborileros”, él es un sujeto que no pertenece a ninguna comunidad indígena, siendo hispanohablante y residente de la Capital de Villahermosa Tabasco. Éste personaje fue a las comunidades a aprender la práctica de la música *yoko t’an* de los tamborileros de tradición. A su regreso, él montó una taller donde se fabrican y comercializan los instrumentos, se dedicó a dar clase de la música que aprendió y formó agrupaciones con la misma dinámica.

¹⁹ Referencia audiovisual del proyecto de la gestión del ritual del Baila Viejo, 2016 en: Ritual De Baila Viejo - Parte 1 (Inicio del Ritual).
<https://www.youtube.com/watch?v=wb86afpkbok> y Ritual De Baila Viejo - Parte 2.
<https://www.youtube.com/watch?v=G1ydyF7KiQ>

Tiene diversas páginas en la *web*, derivadas de proyectos otorgados por distintas instituciones, situación por la cual se ha hecho de un nombre privilegiado en el campo de los tamboriurbanos y tamborileros. Organizador constante de los encuentros y concursos de esta práctica musical donde él mismo funge como juez, es altamente criticado por sus maestros de tradición y por otros grupos de la urbe, quienes consideran que no es suficientemente diestro para ostentar esos títulos que parecieran nobiliarios, despojando a los verdaderos concededores de la práctica. También se le reclama constantemente en las comunidades por no ser beneficiarias de los proyectos que le dieron a partir de los conocimientos adquiridos ahí y que como dicen en las comunidades “Él vino a aprender para luego robarse la tradición”.

Después de los relatos de estos casos por parte de los pobladores, ellos consideran que hubo una acción violenta y alevosa por parte de los implicados. No hubo aquí un consenso por ambas partes para los actos efectuados, en cambio el sentimiento que les genera es de un desfalco de su pertenencia, en este caso la tradición.

Al hablar de violencia simbólica es evidente que al sentirse vulnerados por estas situaciones existe una relación, donde se les domina y se les impone una condición, sometidos al determinismo de quien los violenta, en este caso los beneficiarios de ambas situaciones.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En el presente trabajo de investigación se han planteado ciertos parámetros y objetivos. El tema principal del mismo recae en el estudio de la reconfiguración y mercantilización de la música *yoko t'an*. Para ello, hubo que realizar un análisis del proceso mediante el cual las instituciones tabasqueñas, principalmente las estatales, retoman la música de tamborileros como un elemento significativo en la construcción de la identidad tabasqueña. Estas instituciones, aunque mantienen diferentes enfoques, al ser parte del mismo aparato estatal, todas comparten el objetivo común de un bienestar para el estado mismo a nivel institución. Para lograrlo, se valen de un sistema basado en interrelaciones y dinámicas sociales que les permiten trabajar juntos, y por separado para el bien de una misma estructura, el Estado.

La música y la imagen de los tamborileros se han reconfigurado a partir de nuevas funciones que van más allá del ritual, creando la necesidad de fabricación de un estereotipo identitario e ideal social, como un recurso explotable, generador de economía dentro de los sectores: turístico, de la educación y del campo político, lo cual genera variadas dinámicas tanto para el acto social como para los distintos actores sociales y políticos que lo reproducen y observan.

No se puede hablar de la importancia que tiene la representación del tamborilero para estos campos si no partieramos del modelo cultural, que evoca y legitima las manifestaciones culturales identitarias de la región y su legitimación en torno a dichos sectores favorecedores de la reproducción de dicha representación.

A partir de los resultados etnográficos y analíticos que arrojó la investigación, se tuvieron las herramientas para constatar la hipótesis propuesta inicialmente. El gobierno de Tabasco sirviéndose de las instituciones retoma la música *yoko t'an* y se apropia de uno de los elementos centrales en la construcción de una identidad tabasqueña, la reconfigura y la inventa. Al inventarla ya como “música tabasqueña” se apoya de las políticas culturales e institucionales para su promoción y difusión lo que resignifica la tradición musical en su totalidad en contextos específicos. Éste

proceso alcanza la función inmediata en la búsqueda y el otorgamiento de una identidad creada específicamente para el tabasqueño ideal.

Actualmente, hay una presencia importante de la figura e imagen de los tamboriurbanos a nivel estatal. Estos músicos, hacen alusión a la construcción de una representación sacralizada que remite al ideal del tabasqueño actual que se reencuentra con su pasado. Estos grupos surgen desde la conformación de las instituciones culturales y educativas, con fines de apropiación de una identidad llamada “tabasqueña”, por la necesidad de materializar el ideal a nivel local y para el exterior y así mismo representarse.

La construcción de la imagen del tamboriurbano se genera dentro de un proceso complejo coyuntural que agrupa ciertos objetivos, funciones y estrategias que desencadenan una reconfiguración de la representación por parte de quien lo interpreta, como de quién lo escucha y observa. Misma reconfiguración atiende a objetivos específicos institucionales que apelan a la creación de los grupos de tamboriurbanos como actores políticos, económicos y de representación. Los sectores e instituciones donde se insertan eficazmente estos grupos musicales, son diversos, pero en esta investigación se analizaron tres campos específicos que permitieron no sólo el surgimiento, sino su eficaz reproducción: sectores político, educativo y turístico.

El campo educativo en Tabasco es fundamental para la conformación de estos grupos de tamboriurbanos, ya que es aquí donde se gesta el imaginario ideal al que se apela. La representación del tamborilero es tan importante a nivel de identidad regional que se transmite dentro de los planes y programas del modelo educativo propuesto por la Secretaría de Educación Pública desde nivel básico hasta superior, creando así una conciencia identitaria y adaptando una tradición *yoko t'an* a las necesidades de la población tabasqueña. Es en este estrato donde se gesta la representación del ideal y queda lista para ser reproducida en la cotidianidad y en lo extraordinario.

Por otro lado, desde el contexto político se ha utilizado la reconfiguración del estereotipo como parte fundamental de estrategias de campaña a nivel local, hablando de líderes sindicales, presidentes municipales o delegados comunales, así

como en actos públicos de carácter político, donde se exhibe no solamente el tamborilero, sino toda la exaltación de lo indígena deseable, principalmente lo *yoko t'an*. Así también, se observa dicha representación en el caso del certamen de belleza “La flor Tabasco”, el cual tiene presencia a nivel nacional a través de medios digitales. No obstante, tampoco podemos dejar de lado la participación política interna de algunas agrupaciones de tamboriurbanos que tienen por objetivo la conformación del sindicato de tamborileros.

El turismo es para el tamboriurbano no solo el contexto, sino el vehículo que permite materializar la “tradición” a lo concreto y así mercantilizarla, pues no es cosa menor que se pretende patrimonializar nacionalmente el ritual que por excelencia contiene dicha práctica musical con fines de una legitimación estatal, es decir, desde lo conveniente para el sector turismo. Es también este sector, un campo fértil para producción y reproducción de la representación estereotipada del tamborilero, ya que es aquí donde encontramos referente de la venta de los productos artesanales de la región, así como los instrumentos y su reconfiguración y estilización apelando a la estética y lo artístico.

Respecto a lo anterior, es importante decir que es en el sector educativo que impone el modelo cultural donde se gesta la representación para ser utilizada por el sector político y comercializada por el sector turístico, a partir de las dinámicas sociales y las interrelaciones inspeccionadas por las políticas culturales que mantienen el mismo objetivo y que responde a un beneficio en la estructura estatal.

En el caso de los tamborileros *yoko t'an*, sabemos que a pesar de estar inmersos en estas dinámicas sociales a partir de consideraciones y necesidades específicas entienden e interiorizan la manera en que pueden mantenerse en un margen fronterizo entre lo urbano y lo *yoko t'an*, para poder entrar y salir del campo, según sus necesidades específicas.

La indumentaria del campesino indígena tabasqueño y de las mujeres inspiradas en “el ideal de la choca”, cobra auge e importancia con fines de exhibición y promoción de una identidad tabasqueña vendible y adquirible, en este caso, los carnavales y los eventos como la Flor Tabasco hacen posible dicha mercantilización. Y qué decir de la música en sí misma, que es ya la aseveración de la

tradición y la pertenencia, además de ser inseparable del zapateado tabasqueño, considerados por antonomasia la música y baile representativo del estado de Tabasco, mismos que se pueden observar en espectáculos de destinos turísticos tanto en el interior del estado como en el resto de la República Mexicana y hasta en el extranjero. No se pudo dejar pasar la importancia de la imagen del tamboriurbano como elemento imprescindible de la propaganda turística dentro de la *mass media*, que a partir del trabajo de campo se encontró en diversos videos de promoción vacacional para el estado.

Desde el análisis realizado, es claro que la representación del tamborilero ideal transita por los sectores e instituciones mencionados con funciones específicas y fines prácticos, a diferencia de los tamborileros *yoko t'an* que si bien se han adaptado al contexto musical actual, su función primordial sigue siendo de orden ritual. Entonces, aquí podemos discernir que los tamboriurbanos surgen como una construcción cultural, institucional e identitaria. Es decir, se ponen la camiseta del “tabasqueñismo”.

Por otro lado, a lo largo de la investigación se trabajaron las diferencias y semejanzas que existen entre los denominados tamboriurbanos y los tamborileros *yoko t'an*. Es importante decir que aunque ambos surgen de la misma tradición, apelando a lo abstracto, las diferencias se observan a la hora de la materialización de la práctica y sus distintas funciones y objetivos, en lo concreto.

Entonces, me pude percatar que aunque son diferentes instancias, ambas se encuentran inmersas en un solo proceso, donde la existencia de uno es vital para la existencia del otro, es decir, planteo que existe una necesidad imperante de uno para con otro, haciéndose inherentes e indisociables por las razones específicas que menciono a continuación:

1)- La abstracción mítica es absolutamente *yoko t'an*, en la cual el tamboriurbano resignifica y adapta a sus necesidades.

2).- La maestría de la enseñanza y transmisión se ha reproducido por generaciones dentro del contexto indígena, lo cual ha sido aprehendido y resignificado por el ciudadano tabasqueño.

3).- Los grupos de tamboriurbanos han sido legitimados por las instituciones y han dado a conocer las prácticas tamborileras generando ciertos recursos económicos directa o indirectamente para las comunidades *yoko t'an* que se dedican al ramo.

4).- Estos grupos que cuentan con cierta presencia a nivel estatal, abren camino para que los tamborileros *yoko t'an* se sumen al mercado global.

Podemos decir entonces que los dos se encuentran inmersos dentro de un proceso en el cual se sirven uno del otro, pero en sus diferencias particulares se encuentra la eficacia simbólica y material de cada uno de ellos. Desde este entendimiento, es lógico que entre ambos se den ciertas dinámicas sociales que enriquecen el proceso y perpetúan su subsistencia como el proceso de producción y comercialización de los instrumentos, estatus y roles al interior y exterior de las agrupaciones y su convivencia personal en eventos rituales y públicos.

A partir de estas dinámicas y dentro de este proceso conjunto, se plantearon entonces a los tamborileros de dos maneras. a) los tamborileros de tradición *yoko t'an*, que aluden a una cosmovisión indígena específica, y b) los tamboriurbanos que se forman desde lo educativo y demás instituciones. Sin embargo, no puedo dejar de mencionar que los tamborileros *yoko t'an* se mueven conjuntamente en el margen de lo ritual y lo institucional brincando de un lugar a otro, atendiendo a necesidades específicas, teniendo claro su papel en cada campo.

Si bien es cierto que las instituciones mencionadas reconfiguran y mercantilizan la música de tamborileros *yoko t'an*, también ellos se encuentran en un flujo de relaciones convenientes para ambos, es decir, estas relaciones se mueven en diferentes direcciones y estos grupos obtienen beneficios, dichas situaciones confluyen en diversas relaciones de poder y de violencia simbólica. Sin embargo, no

podemos dejar de mencionar que los tamborileros que pertenecen al sector indígena siempre han estado sujetos a una situación de desventaja, aunque ellos hayan sido el origen material y simbólico de la auténtica tradición.

Es innegable como a lo largo de los años la práctica ha sufrido cambios y transformaciones que permiten la actual vigencia de la tradición dentro de la comunidad y en territorio hispanohablante, siempre en torno a la adaptación de la tradición para fines contextuales, pues para mantener viva la tradición, esta debe ser sujeta a cambios y modificaciones que permitan la existencia de la misma.

Los procesos de reconfiguración y mercantilización de la música *yoko t'an* a cargo de la práctica musical de los tamborileros, ha sido más que una consecuencia contextual, una necesidad de adaptación y de identificación generadora de nuevas tradiciones o tradiciones inventadas que tienen por objetivo dar coherencia lógica al imaginario social, cultural e identitario de un ideal en el cual se basa la sociedad tabasqueña. La representación del tamborilero instaurado en el tamboriurbano ha suplido las necesidades identitarias de la sociedad y le ha dado presencia a nivel global. El modelo cultural es un constante reproductor de la misma y favorece todos los procesos donde esta se reconstituye y adapta al contexto histórica y socialmente.

Desde una perspectiva personal, considero que los resultados de la presente tesis logran encuadrar la práctica de los tamborileros *yoko t'an* y los tamboriurbanos en un contexto socio-histórico actual, lo que les permite su consecuente reproducción. Éste trabajo permite entender a los sujetos desde diversos entramados de las políticas estatales, desde diversas reconfiguraciones de sentido y desde nuevos surgimientos en cuanto a espacios de reproducción de la tradición. Fue prioridad entender la expresión artística como un constante proceso dinámico que interactúa con diversos géneros musicales, con otros ámbitos socio-culturales. Esta tesis intenta contribuir al estudio de la unidad y la diversidad de las culturas musicales de México y principalmente del estado de Tabasco.

Para finalizar, cierro con las palabras de un tamborilero *yoko t'an* de la tradición que menciona: *“Ser tamborilero yoko t'an es “para dar alegría” y convertirme en un “tamboriurbano”, “me permite cumplir con las necesidades personales y familiares”.*

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1973). Regiones de refugio; México: Instituto Nacional Indigenista.
- Alonso Bolaños, Marina (2008). La “invención” de la música indígena de México; Buenos Aires, Argentina: Editorial SB.
- Alcántara López, Álvaro (2011). “¿Salvaguardar para quién? Memorias, prácticas y discursos”, en Diario de Campo 5, Nueva Época; julio-septiembre; México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; pp. 21-29.
- Appadurai, Arjun (2015). El futuro como hecho cultural. Ensayo sobre la condición global; México, D.F.; Fondo de Cultura Económica.
- Argueta, A. (Coord). (1994). Atlas de las plantas de la medicina mexicana; México: Instituto Nacional Indigenista.
- Attali, Jacques (1995). Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música; México: Siglo XXI.
- Balandier, George (1975). Antropo-lógicas; Barcelona, España: Península.
- _____ (1989). El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio a la fecundidad del movimiento; Barcelona, España: Gedisa.
- Barañano Cid, Ascensión (2010). Introducción a la antropología social y cultural. Materiales docentes para su estudio; Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Antropología Social.
- Bateson, Gregory (1997). Espíritu y naturaleza; Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- _____ (2006). Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente; Barcelona, España: Gedisa.
- Bonfil B., Guillermo (1987). “México Profundo. Una Civilización Negada”; México: CIESAS-SEP.
- Bourdieu, Pierre (2001). Bourdieu, P. y Wacquant, L. J. Respuestas por una antropología reflexiva. Madrid.
- Broda, Johanna (2001). Johanna Broda/Félix Báez-Jorge (Coord.) Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México: Colección biblioteca Mexicana. México. Fondo de Cultura Económica.
- Blacking, John ([1974] 2006). ¿Hay música en el hombre?; Barcelona, España: Alianza

Editorial.

- Camacho Díaz, Gonzalo (2009). "Las culturas musicales en México: un patrimonio germinal", en Híjar Sánchez, Fernando (coord.). *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*; CONACULTA, 2009. Pp. 25-38
- Chamorro, J. Arturo (1984). *Los instrumentos de percusión en México*. México: El Colegio de Michoacán-CONACYT.
- Carreño Carlón, José (1995). "Las políticas de cultura popular del Estado", en Bonfil Batalla, Guillermo *et al.*, *Culturas Populares y Política Cultural*. México: CNCA, Culturas Populares de México.
- Comaroff, Jhon. Y Comaroff, Jean (2011). *Etnicidad S.A.*; Buenos Aires: Katz.
- De Lauretis, Teresa (1991). "Tecnologías de género", en Ramos, C. (Comp.). *El género en perspectiva. De la dominación universal a la representación múltiple*, México: UAM-I; p. 272.
- Díaz Vázquez, M. y R. Pérez Montfort (eds.) (2012). "Introducción", en *Ciencias Sociales y Mundo Audiovisual. Memorias de un seminario*; México: CIESAS, Laboratorio Audiovisual, Juan Pablos Editor; pp. 11-15.
- Dordelly Hiram (1982) "*IV Festival Nacional de Música y Danza Autóctonas*", [Folleto] Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical "Carlos Chavez"; 25 de Abril al 2 Mayo. INBA, SEP.
- Escalona Victoria, José Luis (2016). *Etnomercancía y sobrefetichización. Ensayo de mirada estereográfica*, en *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* 148, otoño 2016; pp. 259-288 Disponible en línea: <http://www.scielo.org.mx/pdf/rz/v37n148/0185-3929-rz-37-148-00259.pdf>
- Foucault, Michelle (2010). "El cuerpo utópico, las heterotopías". Buenos Aires: Nueva Visión; p. 222.
- Gallegos Gómora, Miriam Judith (2007). "Música de tambores y flauta: elementos de identidad en la población *yokot'an* de Tabasco, México"; en *Revista INAH*, No. 80; México; pp. 40-47.
- Giménez, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura*; México: Editorial CONACULTA.
- _____ (1995). *Modernización, Cultura e Identidad social, Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad* Vol. I No. 2. Enero-Abril de 1995; pp. 35-56. Disponible en línea: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/esprial/esprialpdf/Espiral2/35-56.pdf>
- Gil y Sáenz, M. (1872). *Compendio histórico, geográfico y estadístico del estado de*

Tabasco; México: Consejo Editorial del Gobierno del Estado.

- Gómez Jiménez, Pablo; Aquino Zúñiga, Silvia Patricia; y Estrada Gómez, Hilda Ofelia (1996). "Los siete pulmones de una raza", en Revista Correo del Maestro, No. 5 (octubre), México.
- Guitart, Moisés Esteban (2009). La construcción de identidades colectivas en el contexto intercultural de Chiapas, México, en Cuadernos interculturales, Vol. 7, Núm. 13, 2009; Universidad de Valparaíso, Chile. Pp. 43-56. Disponible en línea: <http://dugidoc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9645/Construcci%C3%B3nIdentidadesColectivas.pdf?sequence=1>.
- Gramsci, Antonio (1981). *Escritos políticos (1917-1933)*. Biblioteca del pensamiento social, México; Siglo XXI.
- Hall, Stuart (2010). "Identidad cultural y diáspora", en Stuart Hall, Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales; E. Restrepo, C. Walsh, y V. Vich (eds.); Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar-Instituto de Estudios Peruanos- Pontificia Universidad Javeriana; pp. 349-362.
- Hobsbawm, Eric (2002). "Introducción: la invención de la tradición", en E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.); La invención de la tradición; Barcelona, España: Editorial Crítica; pp. 8-21.
- Kuper, Adam (2001). "Cultura. La versión de los antropólogos"; Barcelona, España: Editorial PB.
- Pérez Negrete, Margarita. "México: ciudad global en la diversidad" (p.221-247), en Bueno, Carmen y Margarita Pérez Negrete (eds.), *Espacios Globales*. Universidad Iberoamericana, México, 2006.
- Pérez Sánchez, J. M. (2007). Desarrollo local en el trópico mexicano. Los camellones chontales de Tuca, Tabasco (Tesis de Maestría), México: Universidad Iberoamericana.
- Priego Martínez, Jorge (1989). El Zapateo Tabasqueño. Tabasco, México: Gobierno del estado de Tabasco.
- López Austin, Alfredo (1996). "La cosmovisión mesoamericana", en Sonia Lombardo y Enrique Nalda (eds.). Temas mesoamericanos; México: INAH. 1996, pp. 471-507.
- _____ (2001). "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en J. Broda, y F. Báez-Jorge (coords.). *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*; México: Fondo de Cultura Económica.
- López Jiménez, Manuel Alejandro (2015). *Aj jats'joben tä t'säk t'sit. Los tamborileros de Tuca*, tesis de licenciatura; México: ENAH.

- Marina, José Antonio (2000). *Crónicas de la Ultramodernidad*; Barcelona: Anagrama.
- Martínez Assad, Carlos (dir.) (2004). *Tabasco entre el agua y el fuego [DVD]*; México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Merriam, Alan (1964). *The Antropology of music*; Evanston: Northwestern University Press.
- Monsiváis, Carlos (1995). La cultura urbana: Notas sobre su desarrollo mexicano, en Bonfil Batalla, Guillermo *et al.*, *Culturas Populares y Política Cultural*. México: CNCA, Culturas Populares de México.
- Pedraza, Zandra (2010). "Alegorías del cuerpo: Discurso, representación y experiencia" en Muñiz, Elsa. *Disciplinas y prácticas: Una mirada a las sociedades contemporáneas*. México; Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco. p.22.
- Pérez Negrete, Margarita. "México: ciudad global en la diversidad" (p.221-247), en Bueno, Carmen y Margarita Pérez Negrete (eds.), *Espacios Globales*. Universidad Iberoamericana, México, 2006.
- Pérez Sánchez, José Manuel (2007). El manejo de los recursos naturales bajo el modelo agrícola de camellones chontales en Tabasco; *Iberóforum, Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, vol. II, núm. 4, 2007.
- Priego Martínez, Jorge (1989). *El Zapateo Tabasqueño*. Tabasco, México: Gobierno del estado de Tabasco.
- Quiroz Malca, Haydée (2010). *El Baila Viejo. Expresión de la cultura Yokot'an*. Tabasco, México: Instituto Estatal de Cultura.
- Reynoso, Carlos (2008). "Presentación", en Marina Alonso Bolaños, *La "invención" de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*; Argentina: SB Editorial; pp. 13-17.
- Ribes, Angel (2001). Modelo antropológico para humanizar las organizaciones, en *Papeles de Ética, Economía, y Dirección*, no^o 6; Universidad de Valencia, España. s/p. Disponible en línea: http://www.eben-spain.org/docs/Papeles/IX/2_Ribes0.pdf.
- Rivera, R. (1980). *Los instrumentos musicales de los mayas*; México: SEP, INAH.
- Ruiz Torres, Rafael A. (2011). *La música en la Ciudad de México, siglos XVI-XVIII: una mirada a los procesos culturales coloniales (Tesis de Doctorado)*; México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Suárez Pérez, Julián (2010). "Conjunción de saberes e inquietudes en la comunidad escolar. Telesecundaria". *Benemérito de las Américas*, en Martínez Mercado, María Cristina (Coords.), *Experiencias exitosas Telesecundaria*, 2009. México: SEP; p. 66.

- Vázquez, Irene (1988). “La música folklórica”, en C. García Mora, y M. Villalobos Salgado (Coords.), La antropología en México. Panorama histórico. 4. Las cuestiones medulares (Etnología y antropología social); México: INAH; pp. 309-332.
- Zirión, Antonio (2014). “Reenfocando la antropología visual”, en V. Novelo Oppenheim y E. Garduño, Memoria visual. Producción y enseñanza de la antropología visual universitaria en México, México: Universidad Autónoma de Baja California, Instituto de Investigaciones Culturales-Museo, Abismos Editorial; pp. 153-158.

CATÁLOGOS

- Catálogo de las Lenguas indígenas nacionales. Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas. México; INALI, 2009.