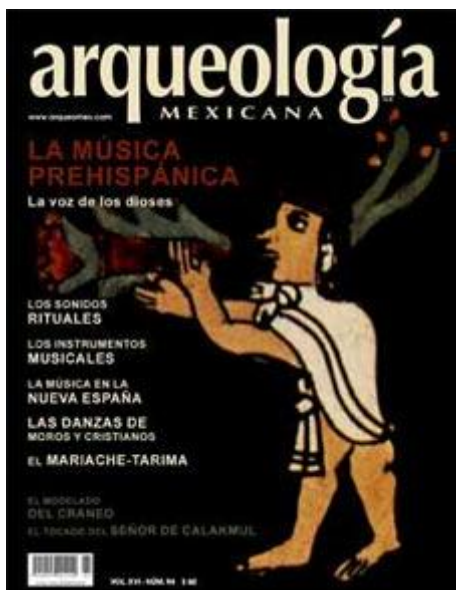




arqueología MEXICANA

La música prehispánica

ÍNDICE 94



- DOSIER: La música prehispánica
- La música prehispánica. Sonidos rituales
- Instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado
- La cultura musical en los ámbitos indígenas de la Nueva España
- La música en la Nueva España
- Las danzas de moros y cristianos y de la conquista
- El mariache-tarima. Un instrumento musical
- La Fonoteca del INAH

DOSIER

La música prehispánica

Milenios de una práctica artística

De la importancia de la música en el México prehispánico no existe duda alguna. Del papel relevante que jugó en los ritos y de su innegable talante mítico existen numerosos testimonios en crónicas, códices y pinturas murales. Además, un abundante conjunto de objetos procedentes de distintas épocas y culturas dan cuenta de la variedad de instrumentos que se utilizaban en su ejecución. Los estudios que se han realizado en los últimos años han permitido comprender mejor los bemoles de esta práctica –con toda probabilidad tan antigua como lo es la presencia del hombre en estas tierras– en la época prehispánica y su resonancia en los periodos posteriores y aun en la actualidad.



Trompeta teotihuacana de caracol marino esgrafiado. MNA.

Foto: Boris de Swan / Raíces

LA MÚSICA PREHISPÁNICA

SONIDOS RITUALES A LO

LARGO DE LA HISTORIA

Arnd Adje Both

AUNQUE EN MESOAMÉRICA, LA MÚSICA Y LOS SONIDOS RITUALES TENÍAN UNA GRAN IMPORTANCIA, SU RECONSTRUCCIÓN APENAS ESTÁ EN PROCESO. SI BIEN LA HISTORIA DEL MUNDO SONORO PREHISPÁNICO AÚN NO ESTÁ ESCRITA, SABEMOS QUE ESE MUNDO ESTABA MUY DESARROLLADO Y QUE EN ÉL SUBYACÍAN CONCEPTOS MÁGICO-RELIGIOSOS.



Los instrumentos musicales evolucionaron a la par que las sociedades mesoamericanas. El cada vez más refinado conocimiento de la cerámica permitió la creación de fascinantes vasijas en las que previamente se había puesto líquido para que, al moverlas y con el paso del viento, sonaran, como este perro con máscara antropomorfa, cuyos silbatos, que están en lugar de sus orejas, sonaban cuando el viento pasaba por ellos. Vasija zoomorfa. Preclásico. Tlatilco, estado de México. MNA. Foto: Boris de Swan / Raíces

En Mesoamérica florecieron culturas musicales multifacéticas. Tanto los sonidos del ambiente natural como la música instrumental y vocal estaban estrechamente relacionados con los conceptos religiosos. Mientras el origen de los instrumentos musicales tenía raíces mitológicas, el sonido de los instrumentos más sagrados se entendía como la voz de los dioses. Al ser considerados recipientes divinos, los instrumentos fueron tratados con gran respeto, y hasta se les dedicaron templos y altares en donde se les adoraba al lado de estatuas de los dioses de la música y la danza.

La investigación de las culturas musicales prehispánicas en Mesoamérica se basa en el estudio de una gran cantidad de artefactos sonoros y de representaciones en las artes, que manifiestan un empleo ritual de la música y la danza. Las fuentes escritas de la época colonial temprana proporcionan informaciones reveladoras. Además, se realizan comparaciones con la música y las danzas de grupos étnicos contemporáneos, en las cuales aún sobreviven elementos prehispánicos con gran profundidad histórica.

LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN MESOAMÉRICA

Arcaico (antes de 2.500 a.C.). Los orígenes de la música en Mesoamérica se pierden en la oscuridad de la historia. Sin embargo, es probable que con los primeros pobladores del continente llegaran las flautas de hueso que en el Viejo Mundo ya eran conocidas durante el Paleolítico Superior (40.000-10.000 a.C.). En el grupo de instrumentos musicales prehistóricos manufacturados por los cazadores-recolectores alrededor de 10.000 a.C. se encuentran los silbatos de hueso con una perforación, que producen sonidos de animales. La imitación de sonidos naturales constituía un remedio eficaz y era un medio mágico de comunicación. La imitación de sonidos de animales para la cacería mostró que se podía influir en el ambiente natural por medio del sonido. Probablemente, la evocación ritual de la lluvia por medio de sonajas se originó sobre la base de esta observación.

Con la fabricación de instrumentos que producían sonidos no existentes en la naturaleza, se fortaleció la idea de que los sonidos artificiales estaban asociados a ideas religiosas. Entre los primeros instrumentos de Mesoamérica a los que se daba este uso se encuentran los raspadores de hueso, los caparazones de tortuga y los sartales de concha. Es probable que estos instrumentos se utilizaran en actividades rituales, en las cuales los sonidos, el ritmo y el movimiento desempeñaban un papel importante para entrar en contacto con el mundo espiritual.

Preclásico (2.500 a.C.-150 d.C.). Gran parte del instrumental musical prehispánico se conformó paralelamente a la construcción de los primeros centros ceremoniales. De manera simultánea al desarrollo de la cerámica, se fabricaron silbatos y flautas con pequeños orificios, lo que indica que ya se conocían instrumentos similares hechos con materiales vegetales en épocas anteriores. Entre los hallazgos funerarios de Tlatilco, estado de México, se encuentran trompetas de caracol, lo que indica que había amplias redes de comercio. Al tratarse de instrumentos para llamar, cuyo sonido vibrante se escuchaba a largas distancias, tenían una gran importancia en el culto. Las figurillas de Tlatilco representan músicos con sonajas, tambores y flautas, lo que muestra la complejidad de las actividades musicales durante el

Preclásico Medio (1.200-300 a.C.). Los vasos silbadores pertenecen al grupo de los fascinantes instrumentos de Tlatilco. Rellenadas con agua, estas vasijas sonaban sólo con el movimiento sin que hubiera necesidad de soplarles, por lo cual se les atribuía una función ritual. La fabricación de flautas en forma de aves, felinos, culebras y otros animales también sugiere un uso ritual, ya que frecuentemente éstos eran considerados como manifestaciones de seres divinos.

Las trompetas de caracol que fueron depositadas en las tumbas de tiro del Occidente durante el Preclásico Tardío (300 a.C.-150 d.C.) están decoradas con pinturas al fresco. En las culturas del Occidente también se fabricaron las primeras flautas dobles, que producen interferencias y efectos psicoacústicos. Las figurillas muestran que los chamanes empleaban tambores, sonajas y raspadores de hueso. Para lograr estados de trance asociados con la música se consumían sustancias psicoactivas que se encuentran en plantas sagradas.

Clásico (150-750/900 d.C.). Tanto el gran número de artefactos sonoros hallados como las representaciones en el arte muestran la importancia que tuvieron las actividades musicales y las propias de la danza. La producción de diversos instrumentos de viento de cerámica muestra que incluso los pequeños centros regionales se caracterizaban por tener su propia música. Varios hallazgos, entre ellos un entierro en Tres Zapotes, Veracruz, comprueban el empleo de flautas de pan. La fabricación de flautas alcanzó su apogeo con las flautas cuádruples de Teotihuacan, estado de México, y la costa del Golfo, y muestran el desarrollo de escalas musicales complejas.



En uno de los famosos murales de Bonampak, Chiapas, ciudad maya que floreció en el Clásico Tardío, hay una ceremonia en la que se ven músicos tocando largas trompetas rectas, caparazones de tortuga, sonajas de calabaza y un gran tambor. La ejecución de esos instrumentos estuvo estrechamente relacionada con rituales de fertilidad, sacrificios y el culto al inframundo y sus deidades. Cuarto 1, Templo de las Pinturas. Bonampak, Chiapas. Fotos: Rafael Doniz, Michael Calderwood / Raíces.

En los famosos murales de Bonampak, Chiapas, se ve una ceremonia maya con danza y música en la que aparecen músicos de la corte con trompetas rectas, caparazones de tortuga, sonajas de calabaza y un gran tambor. Las trompetas de caracol alcanzaron tal estatus sagrado, que se les dedicaron templos. Un ejemplo de esto es el Templo de los Caracoles Emplumados de Teotihuacan; los murales del Conjunto de los Jaguares muestran a felinos soplando trompetas de caracol emplumadas y emboquilladas, en la representación de una procesión de sacerdotes jaguar. Otros murales de Teotihuacan muestran que las trompetas emiten sonidos por sí mismas, acompañando la aparición de dioses.

Los instrumentos estaban estrechamente relacionados con rituales de fertilidad, con sacrificios y con el inframundo. Otros extraordinarios instrumentos también asociados con el inframundo son dos grandes raspadores de costillas de ballena localizados en Monte Albán, Oaxaca. Como los restos óseos de animales prehistóricos, las costillas probablemente eran consideradas restos de seres gigantes de eras pasadas; se cree que desempeñaban un papel importante en el culto de los antepasados.

Posclásico (900-1521 d.C.). Por medio de nuevas tecnologías, como la metalurgia, se añadieron al instrumental cascabeles y placas de metal hechos de cobre que muy probablemente sirvieron como címbalos o gongs pequeños. Se ofrendaron cascabeles de oro al Cenote Sagrado de Chichen Itzá, Yucatán, y se depositaron algunos en los entierros mixtecos de Monte Albán. Esos hallazgos comprueban el alto nivel de la habilidad artesanal alcanzada en la metalurgia. Los sonidos metálicos fueron considerados como expresión del poder señorial por excelencia.

Entre los instrumentos importantes para los mexicas se encuentran los palos de sonajas, a los cuales se les atribuía una función mágica en los rituales de la lluvia y la montaña. Los tambores mexicas demuestran una habilidad altamente desarrollada en el tallado de madera. El famoso *huéhuetl* de Malinalco muestra relieves con el símbolo 4 movimiento (nahui ollin), relacionado con la quinta era, así como a Xochipilli, dios de la música; se ven también jaguares y águilas bailando, y el símbolo atl-tlachinolli, metáfora para la guerra. La representación en piedra de un teponaztli muestra a Macuilxóchitl, un dios estrechamente asociado con Xochipilli. Destaca una flor alrededor de su boca, la metáfora para la música y el sacrificio, y los ojos en las palmas de la mano. En los costados se representaron pieles de jaguar.

En las excavaciones del Recinto Sagrado de Tenochtitlan se localizó una gran cantidad de instrumentos musicales. El contexto de los hallazgos proporciona valiosa información acerca de la música ritual entre los mexicas, y refleja la asociación de sonidos con el inframundo acuático y la esfera de Tláloc. En los Templos Rojos se honraba a los dioses mexicas de la música y a los instrumentos musicales en forma de representaciones votivas. En los altares se reverenciaba a representaciones verdaderamente monumentales de trompetas de caracol.

FUENTES DE LA ÉPOCA COLONIAL TEMPRANA

Los documentos etnohistóricos indican que los mexicas distinguieron entre la música de los templos, practicada por los sacerdotes, y la música de la corte, ejecutada por músicos profesionales. Los sacerdotes comenzaban con sus instrumentos los sacrificios nocturnos del ritual llamado tlatlapitzalitztli. A medianoche tenía lugar el tozohualitztli, la guardia nocturna de los tañedores de tambor, que acompañaba las observaciones astronómicas en los templos. Los músicos sacerdotales residían en el Recinto Sagrado y los músicos profesionales, en el palacio. Estos últimos también estaban encargados de la música en las ceremonias de danzas circulares, las cuales incluían juegos rituales y sacrificios. Los códices muestran que los danzantes frecuentemente agitaban sonajas de calabaza adornadas con plumas, mientras que los tañedores de tambor se colocaban al centro de los danzantes. Además, se sabe que había una música de guerra que se utilizaba en los ataques sorpresivos y como corneta. Para los

conquistadores este ruido era extremadamente desagradable y espantoso, tanto como la música del sacrificio humano, mientras que las canciones y los bailes solemnes de las grandes ceremonias provocaban mucha admiración.

MITO Y MÚSICA

En la mitología mexicana se preserva información muy valiosa, que informa sobre el importante significado de los instrumentos musicales. En La Leyenda de los Soles se relata el origen de la trompeta de caracol. Al principio de la quinta era, Quetzalcóatl viajó al inframundo para buscar el reino del señor de los muertos: Mictlantecuhtli. Ahí tenía que conseguir los huesos de los seres de eras pasadas, con los cuales sería creado el ser humano. Para poder llevarse los huesos, Quetzalcóatl debía tocar cuatro veces la trompeta de caracol del señor del inframundo y dirigirse hacia los cuatro puntos cardinales. Sin embargo, la trompeta todavía tenía que ser creada; había que hacerle una perforación para formar la boquilla. Quetzalcóatl lo logró con su magia y con la ayuda de insectos que perforaron el caracol. Después de que Quetzalcóatl tocara la trompeta, Mictlantecuhtli tuvo que permitir la salida de su adversario con los huesos preciosos.

La creación del hombre fue anunciada en el inframundo con la trompeta de caracol, atribuyéndosele por ello un gran potencial creativo a su sonido. Como instrumento de viento con su canal en espiral, la trompeta estuvo estrechamente asociada a los poderes mágicos de Quetzalcóatl. El mito proporciona además una explicación sobre por qué se tenían que tocar los instrumentos musicales hacia los cuatro puntos cardinales, para garantizar la eficacia del ritual. El simbolismo de los números y las direcciones también desempeñaba un papel importante en otros instrumentos, como en el juego de flautas de Tezcatlipoca.

Otro mito cuenta la creación de los tambores. En una era, cuando en la Tierra aún no existía la música, esos instrumentos vivían como cantantes en la corte del Sol. Para dar al ser humano la oportunidad de poder comunicarse con los dioses, Tezcatlipoca –según una versión del mito– y Ehécatl –según otra– se pusieron en camino hacia el Sol para atraer a los cantantes a la Tierra con ayuda de su canto ritual. Y aunque el Sol prohibió a los cantantes que escucharan, el canto fue tan poderoso que se logró atraerlos a la Tierra, en donde finalmente se manifestaron como tambores.

Este mito describe a los tambores como seres divinos que descendieron de la esfera del Sol, indicando que se trataba de ídolos sonoros que eran habitados por seres divinos durante el rito. Esa música fue considerada como la voz ritual o “canto florido” de los dioses. Los músicos ocupaban la posición de mediadores expertos, establecían una forma de comunicación con el mundo espiritual y gozaban de prestigio, debido a que permitían que se manifestara la voz de los dioses. Esto explica también la formalización de las actividades musicales, las cuales en el momento de la conquista tenían detrás de sí una rica historia de 3 000 años.

Traducción: **Vanessa Rodens**

• Dr. Arnd Adje Both. Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Alemania. Presidente del Study Group on Music Archaeology, ICTM (UNESCO). Realiza investigaciones sobre arqueomusicología prehispánica: www.mixcoacalli.com.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES PREHISPÁNICOS

CLASIFICACIÓN GENERAL

Y SIGNIFICADO

Luis Antonio Gómez G.

INSTRUMENTOS MUSICALES COMO IDIÓFONOS, MEMBRANÓFONOS Y AERÓFONOS DE ESENCIA DIVINA, FUERON UTILIZADOS PARA FUNDAR CIUDADES, INVESTIR GOBERNANTES, NOMBRAR PUEBLOS Y PERSONAS, ATAVIARSE, CANTAR POESÍA, HACER FIESTAS Y SACRIFICIOS, IR A LA GUERRA Y HONRAR A LOS MUERTOS.



En ozomatli (mono), el undécimo signo de los días, hay un personaje divinizado, con cabeza de tortuga y atributos de los dioses de la lluvia, que toca el tecciztli (a) y el huéhuetl (b).
Códice Borgia, p. 24. Reprografía: Boris de Swan / Raíces

Los instrumentos mesoamericanos pertenecen a los dos grupos de percusión: idiófonos y membranófonos, así como a las distintas formas de aerófonos. La existencia de cordófonos, como el arco musical (arma de caza y guerra), no se ha demostrado por falta de pruebas arqueológicas concluyentes. Se presenta una selección de los instrumentos conocidos.

LOS IDIÓFONOS

Son instrumentos musicales cuyo generador de sonido es el propio cuerpo que vibra. El *chicahuaztli* es un idiófono que suena con un golpe indirecto de sacudimiento, descrito como “palo de sonajas”. Simbolizaba el rayo solar que fertilizaba la tierra. Era la insignia de Xipe Tótec, el dios de la fecundidad de la tierra. En los *amoxtin* (códices) está pintado con variantes de forma, tamaño y color, como atributo de otros dioses –los del maíz, la muerte, el viento, la vida y los de la lluvia, así como de la diosa de las aguas que corren, la medicina y el maíz tierno. Como símbolo de la fecundidad, se representa erguido entre la primera pareja humana bajo una manta. En las excavaciones del Templo Mayor se localizaron dos ejemplares.

El *ayaauhchicahuaztli*, “sonaja o sonajas de niebla”, descrito como tabla con sonajas, procuraba mágicamente la lluvia en la fiesta de *etzalcualiztli*, “comida de maíz cocido”. En la fiesta de *ochpaniztli*, “barrido de caminos”, un sacerdote lo ejecutaba junto con un danzante y tres instrumentistas ante Xilonen, “la diosa del maíz tierno”. Con este instrumento “llevan a Acatonal al Tlalocan”, dice el himno a Tláloc. En el Templo Mayor se localizó la punta roja de un ejemplar asociado con Xipe Tótec.

El *teponaztli* es un idiófono de golpe directo, hecho de un tronco de madera ahuecado, con dos lengüetas en la parte superior que forman una H en sentido longitudinal. Se tocaba con dos baquetas con punta de hule llamadas *ólmaitl*. El *teponazoani* lo ejecutaba de dos formas: sentado en el piso, colocaba el instrumento sobre un rodete de zacate o tule trenzado; de pie, lo colocaba sobre un soporte de madera con o sin rodete. Los mayas lo nombraron *tunkul*; los mixtecos, *qhu*; los zapotecas, *nicàche*; los otomíes, *nobiuy*; y los tarascos, *cuiringua*. Su elaboración evidencia conocimientos musicales que rebasan un nivel primario, ya que las dos lengüetas de ejemplares conservados producen sonidos afinados con intervalos musicales de segunda mayor, tercera mayor o menor, cuarta o quinta. Hay quince ejemplares en el Museo Nacional de Antropología, con apariencia zoomorfa y humana.

El *teponaztli* se tocaba en los honores que hacían los viejos, cantando y bailando, a los guerreros principales muertos en la guerra o capturados para el sacrificio, como el guerrero Huitznáhuatl en la derrota de los mexicas ante los tarascos. Marcaba el son de muchos cantos y danzas de la comunidad. Daba el nombre a una clase de cantos llamados *teponazcuícatl*, “canto al son del *teponaztli*”. Se utilizó como piedra de sacrificio de cautivos, después de una escaramuza en la fiesta de *panquetzaliztli*, “levantamiento de banderas”.

TEXTO COMPLETO EN LA EDICIÓN IMPRESA

• **Mtro. Luis Antonio Gómez G.** Investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” del INBA, México. Realiza investigación sobre iconografía musical prehispánica.

**LA CULTURA MUSICAL EN LOS
ÁMBITOS INDÍGENAS DE LA NUEVA ESPAÑA**

Israel Álvarez Moctezuma

EN LAS SOCIEDADES INDO-CRISTIANAS DE LA NUEVA ESPAÑA SE CREÓ Y DESARROLLÓ UNA CULTURA MUSICAL. MÚSICA DE EVANGELIZACIÓN, DE LITURGIA, DE RITO, PERO TAMBIÉN DE FIESTA, DE PLACER Y SUFRIMIENTO. MÚSICAS ESPLÉNDIDAS, QUE CREARON ALGUNOS DE LOS DISCURSOS MÁS SIGNIFICATIVOS DE LA SOCIEDAD NOVOHISPANA.



En los pueblos de indios de la Colonia, generalmente hubo un convento aledaño –franciscano, agustino o dominico– que se convirtió en centro de la tarea evangelizadora. La música fue una de las herramientas más eficaces en esos trabajos. Ángeles músicos, fachada del exconvento de San Agustín, Acolman, estado de México. Foto: Israel Álvarez

A partir de la gran ruptura cultural y social que significó el proceso de conquista y evangelización de las sociedades indígenas mesoamericanas, se dio inicio a una de las más impresionantes empresas de transculturación de que se tenga memoria. En ella la música – como elemento central de este proceso– europea e indígena se enfrentaron, complementaron y transformaron para dar vida a una cultura musical cuya riqueza apenas empezamos a vislumbrar.

Frtales misioneros, indígenas “cristianizados”, obispos, colonizadores, artistas y autoridades civiles tejieron en el entramado social novohispano esta cultura musical, creadora y contenedora de poderosos valores y discursos. Y si bien la música indo-cristiana novohispana – de la cual han sobrevivido unos cuantos papeles– llega hasta nosotros como un rumor distante, apenas perceptible, en ella podemos empezar a descifrar la forma en que las sociedades indígenas se introdujeron y adaptaron al orden virreinal.

LA MÚSICA EN LA EVANGELIZACIÓN

Sin lugar a dudas, la evangelización de los indígenas mesoamericanos fue uno de los procesos más trascendentes en la historia de México.

Los frailes misioneros y los colonos, ayudados por los caciques indios, crearon pueblos y ciudades donde se hizo posible la sujeción y aculturación de los indígenas al mundo occidental; con ello se reforzó su sometimiento y se llevó a cabo una conquista más profunda y trascendente que la realizada con las armas (Rubial, 1999, p. 9).

La evangelización y colonización de las sociedades indígenas es el principio de todo el proyecto de creación del reino de Nueva España. La utópica “separación” entre una “República de indios” y otra “de españoles” impulsada por la corona, no surtió efecto en su principio de segregación étnica, pero marcó profundamente el paisaje social y cultural de la naciente sociedad novohispana. Con la creación de los pueblos de indios, los frailes y las autoridades virreinales incorporaron a los indígenas a la civilización occidental, pues establecieron una nueva organización social, cultural y política.

Estos pueblos de indios tenían en el convento aledaño –ya fuese franciscano, agustino o dominico– el centro vital de sus nuevas comunidades. Desde el convento se emprendió la tarea de evangelización. La conversión metódica de las sociedades indígenas comprendía una enorme labor, que no hubiese sido posible sin la colaboración de los caciques indígenas y de sus hijos, quienes recibieron de los frailes una educación humanista muy esmerada en conventos y colegios como el de Santa Cruz de Tlaltelolco. Precisamente en estos espacios privilegiados se dieron los más intensos procesos de transmisión de saberes, prácticas y valores.

Los métodos de evangelización, bien lo sabemos, hicieron de la música una de sus herramientas más eficaces, pues como prolijamente describen las crónicas de los frailes, los dogmas, misterios de la fe, oraciones y ritos cristianos se transmitían por medio de la palabra cantada, de la música “instrumental”, pero sobre todo mediante la fiesta y la celebración.

TEXTO COMPLETO EN LA EDICIÓN IMPRESA

•Israel Álvarez Moctezuma. Licenciado en historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Especialista en historia de la música medieval y del antiguo régimen en Europa y en la Nueva España. Profesor-investigador adjunto en la FFyL de la UNAM, miembro del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y coordinador del Seminario Interdisciplinario de Estudios Medievales de la UNAM.

LA MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA

Lucero Enríquez



En esta procesión fúnebre se ve a un cantor y a un ministril de bajoncillo, como entonces se llamaba al músico que tocaba un instrumento muy parecido al fagot actual, pero más pequeño. Abajo del cantor y del músico, hay un niño que destaca no sólo por su edad y corta estatura sino también por la luz que refleja el blanco papel de música que sostiene. Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, Entierro de Indios, ca. 1715, óleo sobre tela. Museo de América, Madrid.

Tomado de Curiel, 1999. Reprografía: Archivo de Lucero Enríquez

LA MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA (1521-1821) PUEDE SER ESTUDIADA COMO INSTRUMENTO DE CONQUISTA Y EVANGELIZACIÓN, ADMIRADA COMO MANIFESTACIÓN DE ESPLENDOR DEL CULTO RELIGIOSO, ENTENDIDA COMO MEDIO DE COHESIÓN SOCIAL O DE INSURRECCIÓN, USADA COMO VEHÍCULO DE ORACIÓN, VISTA COMO ELEMENTO IMPRESCINDIBLE EN FIESTAS Y SARAOS, REVISADA COMO OBJETO DE SANCIONES INQUISITORIALES Y, DESDE LUEGO, ESCUCHADA PARA EL DISFRUTE PERSONAL.

Si bien en la actualidad se puede reproducir la música de muchas maneras, no deja de ser la más frágil de las artes: su materia son los sonidos organizados en el tiempo, empieza a existir en el momento en que escuchamos el primer sonido de una obra y deja de existir cuando suena el último. Pronto se olvida; resulta imposible recordar una melodía mentalmente mientras escuchamos otra. Los sonidos musicales son por sí mismos portadores de significados. Por ello, su representación aparece como simple grafía. Sea en papel, pergamino o piedra, los signos permanecen mudos: hay que leerlos e interpretarlos, traduciéndolos en tonos musicales. Habrá que tomar en cuenta estas consideraciones para una aproximación a la música de nuestro pasado virreinal.

Muchos papeles y libros de música que algún día se encontraron en archivos y bibliotecas de nuestro país se han perdido irremisiblemente. No podemos recrear la música escrita ex profeso para acompañar las procesiones del día de Corpus o las entradas de los virreyes, por ejemplo. Menos aún, la que se transmitía por vía oral y auditiva, como la música de trompetas con que el futuro doctor de la Real y Pontificia Universidad mandaba sus conclusiones a los doctores y maestros antes del examen de grado, allá por el año de 1680. Conocemos el texto del *chuchumbé* que llegó de Cuba al parecer en 1766, pero no la música con que se cantaban y bailaban las irreverentes coplas denunciadas a la Inquisición: “En la esquina está parado / un fraile de la Merced / con los hábitos alzados / enseñando el *chuchumbé*”.

Al relatar la conquista, en el Manuscrito anónimo de Tlatelolco (1528) se dice: “nos quedaba por herencia una red de agujeros”. Esta metáfora dolorosa la podemos aplicar a la música de nuestro pasado virreinal, también llamado colonial. Sin embargo, bibliotecas con fondos antiguos y archivos musicales de catedrales poseen libros y papeles de música que han sobrevivido a pérdidas y robos. Hoy en día se puede conseguir, con relativa facilidad, una variedad de discos compactos que permite apreciar esa música. Además, dado que ésta desempeñó múltiples funciones en la sociedad novohispana a lo largo de 300 años, podemos acercarnos a otro tipo de fuentes para inferir algunas de esas funciones.

MÚSICA DE GUERRA, CONQUISTA Y EVANGELIZACIÓN

Las crónicas de soldados y frailes resultan de gran interés no sólo por lo que se refiere al uso y función de la música sino por lo que hace al entorno sonoro creado por ésta en cada una de las fases que caracterizan al siglo XVI.

Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* nos dice que Hernán Cortés ordenó pregonar “y tocar trompetas y atambores en nombre de su majestad” antes de salir de Cuba rumbo a las tierras que conquistaría. Ya en el puerto de San Juan de Ulúa, mandó a fray Bartolomé de Olmedo –“que era gran cantor”– a celebrar “misa cantada” el domingo de Pascua de Resurrección ante “los dos gobernadores y otros principales” enviados de Moctezuma. Desatada la guerra, cuando daban en el blanco los tiros de los españoles, el cronista nos dice que los indios “tañían atambores y trompetillas y [daban] silbos y voces y decían *Alala, alala*”.

TEXTO COMPLETO EN LA EDICIÓN IMPRESA

• Lucero Enríquez. Clavecinista concertista (Amsterdamsch Conservatorium, Holanda), diplomada en música barroca (Eduard van Beinum Stichting, Holanda), doctora en historia del arte (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM), investigadora de tiempo completo en el área de música colonial (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), coordinadora del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, responsable del proyecto Musicat (Conacyt-DGAPA).

LAS DANZAS DE MOROS Y CRISTIANOS Y DE LA CONQUISTA

Eduardo Matos Moctezuma



Las danzas de conquista son representaciones que tienen sus orígenes en la danza de moros y cristianos y en la conquista de América, iniciada en 1492. Los personajes contendientes, de un lado y del otro, corresponden a individuos, reales o inventados, que participaron en la conquista o la defensa de los diversos territorios que reclamaba la corona española. Representación del encuentro de Moctezuma y Hernán Cortés. Danzantes en el atrio de la basílica de Guadalupe, ciudad de México, ca. 1935.

Foto: anónimo. © 92796. CONACULTA, inah, sinafo, fn, México

LAS DANZAS DE MOROS Y CRISTIANOS Y DE LA CONQUISTA SON EXPRESIONES POPULARES QUE SIGUEN VIGENTES DESPUÉS DE MÁS DE 400 AÑOS. AUNQUE HAN SUFRIDO CAMBIOS A LO LARGO DEL TIEMPO, TODAVÍA SON EXPRESIÓN VIVA DEL PUEBLO QUE LAS HIZO SUYAS Y FORMAN PARTE SUSTANCIAL DE SUS TRADICIONES.

Las danzas de moros y cristianos se bailan en la península ibérica desde hace muchos siglos. Si bien muchas expresiones dancísticas acompañadas de música, diálogos, etc., pudieran provenir desde el Neolítico como parte de cultos agrarios, al paso del tiempo se fueron incorporando otras expresiones que tuvieron su origen en diversos acontecimientos históricos, entre los que se encuentran las Cruzadas y los intentos por recuperar Jerusalem, o los enfrentamientos contra los moros que ocuparon más de la mitad sur de lo que hoy es España, cuando los reinos católicos tratan de reconquistar aquellas tierras que estaban en manos sarracenas. Otra vertiente son los cantares de gesta como la Chanson de Roland, que escenifica los combates entre moros y cristianos que culmina con el triunfo de Carlomagno.

Con la conquista de América y como una de las consecuencias de ella, estas danzas con sus variantes tendrán presencia en la Nueva España y en otras posesiones españolas, adaptándose según el lugar y las circunstancias. Es así como, además de las tradicionales danzas de moros y cristianos, se van a dar las danzas de la conquista, en las que los protagonistas serán los indígenas recién conquistados y sus personajes destacados (Moctezuma, Tecun Umán, Atahualpa, etc.), quienes combaten en contra de los cristianos (Hernán Cortés, Pedro de Alvarado y otros). Ejemplos de esto lo vemos en Guatemala, donde se han registrado muchas danzas que atienden al carácter regional en donde se escenifican (Bode, 1961). En Perú y República Dominicana existen referencias de danzas, como la de la prisión y muerte de Atahualpa, en el caso del primero, y la Danza de los Moctezuma, en la segunda (Henríquez Ureña, 1960). De Panamá di a conocer en México, en 1965, la Danza de los Montezumas, que se baila en Los Santos y otras poblaciones (Matos, 1967, 1981). De igual manera, publiqué una danza que se representa en El Salvador que lleva por título La historia de Montizuma, indio mejicano, y Hernán Cortés, español (Matos, 1979, 1981).

Resulta necesario aclarar los nombres con que se denominan estas representaciones. Sobre el particular hay autores que se inclinan a referirse a ellas con el nombre de “moros y cristianos” aduciendo, entre otras cosas, su presencia en España desde siglos atrás (Warman, 1985), en tanto que otros prefieren reunirlos bajo el título de “danzas de la conquista”, con argumentos igualmente interesantes (Jáuregui y Bonfiglio, 1996). Por mi parte, me inclino a considerar bajo el primer nombre a todas aquellas expresiones en las que los contendientes son moros o individuos considerados paganos (Pilatos, por ejemplo), en tanto que los cristianos encarnan en figuras como Santiago, Carlomagno, los Pares de Francia, etc., que se escenifican tanto en la península ibérica como en América. El apelativo de danzas de la conquista lo asigno a todas las representaciones que se adaptaron a partir de la empresa conquistadora iniciada en 1492, en la que los contendientes, de un lado y del otro, corresponden a figuras de individuos, reales o inventados, que participaron en la conquista o defensa de los diversos territorios sujetos a la corona española.

TEXTO COMPLETO EN LA EDICIÓN IMPRESA

• **Eduardo Matos Moctezuma. Maestro en ciencias antropológicas, especializado en arqueología. Fue director del Museo del Templo Mayor, INAH. Miembro de El Colegio Nacional. Profesor emérito del INAH.**

**EL MARIACHE-TARIMA
UN INSTRUMENTO MUSICAL
DE TRADICIÓN AMERINDIA**

Jesús Jáuregui

EL SIMBOLISMO DE LA TARIMA-MARIACHE ABORIGEN QUIZÁS EXPLIQUE POR QUÉ EL “SONIDO MARIACHI” ESTUVO DESTINADO PARA ACOMPAÑAR A LOS MEXICANOS DESDE EL BAUTISMO – PASANDO POR LAS BODAS, CUMPLEAÑOS Y PARRANDAS- HASTA LOS FUNERALES Y LA TUMBA.



Padre e hijo coras bailando en la tarima. Santa Teresa (Kuemarutse'e), Nayarit, ca. 1970.

Foto: Walter Reuter

José Luis Lorenzo Bautista (1921-1996) –quien, con perspicacia, me insistió en que debía tener presente a la tarima-mariache–, *in memoriam*

Francisco J. Santamaría (1886-1963), en su *Diccionario de mejicanismos* (1959, p. 697), difundió el detalle de que en Santiago Ixcuintla, a finales del siglo XIX, a la tarima sobre la que se zapateaban los sones y jarabes se le denominaba mariache. Este autor se había basado en las descripciones de Enrique Barrios de los Ríos (1868-¿1925?) sobre la feria de mayo y las fiestas patrias de septiembre, en aquel poblado costanero del Pacífico mexicano. Según este abogado zacatecano, quien se desempeñó como agente del Ministerio Público en esa población entre 1892 y 1895, entre una y otra tienda, de las que se colocaban en la calle

alrededor de la plaza principal y de la plaza Morelos –llamada por el pueblo Plaza de las Sandías–, “...hay un *mariache*. Es éste una tarima de pie y medio de alta, dos varas de longitud y una de anchura, donde toda la noche, y aun de día, se bailan alegres jarabes al son de arpa, ó de violín y vihuela, ó de violín, redoblante, platillos y tambora, en cuarteto aturdidor. Bailan hasta cuatro personas á la vez en cada tarima, y resuena por plaza y calles cincunvecinas el estruendoso tableteado del atronador jarabe. Acompañanle a veces de canciones, y con tanta destreza le bailan algunos campesinos, que colocan sobre su cabeza un vaso colmado de aguardiente o una botella destapada y colmada de licor, y no se le caen, ni se derrama una gota, en las vueltas vertiginosas y otros movimientos rapidísimos del baile. Rodeados están los mariaches de una multitud agradablemente entretenida y absorta en aquel bailar regocijado y ruidoso” (Barrios de los Ríos, 1908 [1892], pp. 43-44; cfr. 52-54).

En aquella época, los etnólogos pioneros en el estudio de las culturas del Gran Nayar, también encontraron este instrumento entre los indígenas serranos. El noruego Carl Sofus Lumholtz (1851-1921), en el transcurso de su tercer viaje de exploración por la Sierra Madre Occidental, participó en las festividades de la Pascua de Resurrección de 1895 en el poblado cora de Santa Teresa (Kueimarutse’e). Sobre esa ocasión, en su libro *El México desconocido* narra que: “Durante la noche se bailó en tarima, esto es, un tablado sostenido por zoquetes, uso que parece general en toda la tierra caliente del noroeste. Bailan simultáneamente un hombre y una mujer, de frente una al otro y sin tocarse; saltando rítmicamente, arriba y abajo, sobre el mismo lugar. Este baile es conocido por todos los indios llamados cristianos que saben tocar el violín; pero sólo entre los coras lo he visto ejecutar sobre tarima” (1904 [1902], I, p. 482).

El antropólogo norteamericano de origen checo Ales Hrdlicka (1869-1939) dejó unas breves notas sobre las “danzas coras” que le tocó presenciar en Huaynamota en 1902: “Los indios coras o nayaritas [...] tienen muchas costumbres interesantes; entre éstas, algunas danzas características [...]. Dos de estas danzas, conocidas como jarabes y sones, [...] se ejecutan [...] sobre una caja llamada tarima, de aproximadamente seis pies de largo, dos pies de ancho y dieciséis pulgadas de alto. Esta caja [...] está hecha de un solo tronco ahuecado [...]. La música es de carácter semiindígena, admirablemente producida por dos o tres infatigables nativos, con una enorme guitarra fabricada en Tepic, y unos pequeños violines de manufactura local. Los jarabes y los sones son muy semejantes, pero se bailan siguiendo melodías diferentes. Ambos han perdido su significado ceremonial primitivo.

”Cuando comienza la música, un hombre, o un hombre y una mujer, se suben a la tarima. Si se trata de una pareja, se mantienen frente a frente, separados unos tres pies. La danza consiste en un rítmico zapateo sobre la tarima, muy similar al que se ha observado entre los indígenas del norte de México, excepto que ése es más variado y animado. El zapateo sobre el tronco ahuecado produce un sonido profundo y monótono, aunque no desagradable, el cual se armoniza con la música. Los danzantes se acercan alternativamente uno al otro y retroceden, balanceando un poco sus cuerpos. [...] En estas danzas hay elementos hispánicos, pero con bastantes vestigios aborígenes para hacerlas dignas de interés etnológico” (1993 [1904], pp. 13-14).

El antropólogo de la escuela de Berlín, Konrad Theodor Preuss (1869-1938), señala que: “Con excepción del baile sobre la tarima, los coras no tienen nada semejante a juegos, danzas o

diversiones que no formen parte de una fiesta religiosa. Las tarimas son cajones rectangulares, hechos de troncos de árbol. Una pareja de un hombre y una mujer bailan juntos, pero cada uno individualmente zapateando de acuerdo al compás de la música. En el silencio de la noche, el baile de la tarima suena igual como si alguien tocara un gran tambor, y de hecho un buen bailarín sabe redoblar la tarima como si fuera un instrumento de percusión. Esta danza se baila en las bodas, así como en las fiestas eclesíásticas, posiblemente tiene en su origen algún motivo mágico-sexual” (Preuss, 1998 [1906], p. 128). Este etnólogo menciona que Ascensión Díaz, un cora de San Francisco (Kuáxata), “... el primer cantador que trabajó conmigo, era un músico alegre [...] y en el poblado tocaba una guitarra fabricada por él mismo, acompañaba con ella la danza en la tarima, que es una viga gruesa y hueca” (1912, p. XX).

Sin embargo, Preuss supone “... que la tarima no existió hasta hace aproximadamente unos 20 ó 30 años y, entonces, solía bailarse la misma danza simplemente sobre el suelo. Entre los huicholes, hasta hoy en día no existe la tarima” (1998 [1906], p. 128). Llama la atención que en el canto sobre “Los hijos de Tonati”, en la versión de Leocadio Enríquez (ibid., p. 159, versículo 107), en referencia a la estrella matutina y vespertina –en tanto un tipo de embustero (trickster)–, se exprese que: “En la carrera entre los dos hermanos, el menor, la estrella vespertina, les permite a los hombres ingerir vino [mezcal] y bailar en la tarima, mientras que el mayor lo prohíbe” (ibid., p. LXIII). Esta referencia mítica acerca de la tarima, asociada al baile sobre ella y al consumo de vino-mezcal, indica que apenas en dos o tres décadas este instrumento haya sido incorporado a uno de los temas míticos tan importantes, como el de los gemelos astrales, los hijos de la Luna-Tierra.

Ya en el territorio de los mexicaneros, escribiendo desde San Pedro Jícora en 1907, Preuss señala que al norte de la plaza del poblado se encuentra la “casa de bailes” y aclara que: “Ahí, en ocasión de bodas o fiestas eclesíásticas, se baila sobre la tarima, que es fabricada de un tronco ancho de un árbol, de forma rectangular y ahuecado” (Preuss, 1998 [1908], p. 203).

Si es correcto el planteamiento de Preuss, en todo caso los huicholes de la región occidental incorporaron la tarima durante el siglo xx, de tal manera que ésta llegó a ser un elemento indispensable en el templo comunal nativo de San Andrés Cohamiata (Tateikie), ya que, según Mata Torres, en el tuki: “Detrás de los postes [que sostienen el techo], colocada de norte a sur, se encuentra una tarima gruesa que sirve para bailar durante las fiestas” (1972, p. 101).

“Durante las ceremonias, los dos hombres que tienen el cargo de “músicos” se sientan bajo el altar [que está junto a la parte occidental del muro circular del tuki/calihuey y de frente al hoyo circular sagrado, dedicado a la Diosa del Mar Occidental, Tatei Haramara, quien recibe al Sol poniente] y tocan su violín y guitarra. Frente al altar y los músicos, está un banco de madera, labrado en forma cuadrangular y ahuecado, como un largo y estrecho pesebre colocado de manera invertida. Es la tarima, un tipo de tambor de pie sobre el cual se plantan los miembros del templo y literalmente danzan un redoble rítmico sincopado para acompañar a los músicos” (Schaefer, 1996, pp. 342-343).

En la región nayarita, para fabricar las tarimas, los mestizos variaban en preferencia entre el juanacastle-parota (*Enterolobium cyclocarpum* Jacq.) y el camichín-chalate (*Ficus goldmanii* Stand. o *Ficus padifolia* H.B.K.). “Pa’ las tarimas se procuraban las higueras que estuvieran gruesas; se tumbaba el árbol y se labraba de tres caras y se dejaba una cara sin labrar, pa’

meterle el hacha, pa' ahuequiarla. Se volteaba con el hueco pa' bajo, se le hacían dos agujeros [a los lados] y unos cántaros que les ponían abajo pa' que sonara lejos. Así se bailaban esos sones viejos. Ése era el gusto de antes, con una botella de vino [mezcal] bailando esos sones viejos en la tarima. En Xalisco pa'l 15 de agosto, una tarima en cada esquina del cuadro [la plaza] y otra en la otra ... bailando sones. Con un violón, una vigüela, la guitarra y los dos violines: mariachi grande ... a lo antiguo. El violón era con arco, no 'al jalón', como ahora" (Félix Navarro Barajas [1922-2000], entrevista de 1991).

En tanto los coras y los huicholes se inclinan por el chalate, asociado simbólicamente al agua, la humedad y a la diosa de la tierra. Sin embargo, en la región norteña del territorio cora, que corresponde a una meseta de clima frío, se utiliza un tipo de pino (*Ricinus communis*). Todos éstos son árboles gigantes de cuyos troncos es posible elaborar tarimas (de una pieza) de más de un metro y medio de largo, ochenta centímetros de ancho y aproximadamente medio metro de alto.

En el ámbito de la población mestiza, las grandes bateas-“canoas”, escuradas en troncos y que servían para darle pastura y agua a los animales domésticos, en especial al ganado vacuno y caballar, también se podían utilizar eventualmente –colocándolas boca abajo– en calidad de tarimas para el baile. Asimismo, las tarimas eran polifuncionales: “Las tarimas eran de tronco vaciado y no sólo se hacían para bailar, tenían también otros usos: para darle de comer a los caballos y a los puercos, servían también para sentarse o dormir” (Arnulfo Andrade Sánchez [1906-1986], entrevista de 1982).

VARIANTES DE LA TARIMA

Etnográficamente se conocen seis variantes formales de tarima, instrumento ideófono percutido con los pies, que corresponden a un amplio espectro. En primer lugar, el clásico cajón cuadrangular de grandes dimensiones obtenido de un tronco ahuecado (A) y una variante similar lograda con tablas clavadas (B) –que es una derivación colonial o decimonónica. “La tarima es un instrumento: se bailaba con guaraches que no mienten y lo denuncian a uno si se equivoca” (Arnulfo Andrade Sánchez, entrevista de 1982).

Su contraparte directa es la tarima que se consigue con un tablón colocado sobre un hoyo cuadrangular excavado en la tierra (C). “Los sones más antes eran zapateados: hacían un agujero y ponían tablas y allí bailaban” (Ventura Salas Ayón, entrevista de 1987).

Además existen la versión correspondiente a un tablón colocado sobre zoquetes (D) y una serie de variantes más improvisadas que consistían en poner tablas sobre cualquier desnivel del terreno (E). “Las tarimas son de madera y pa' que suene. Por eso donde quiera que llegue uno [con el mariachi] a tocar a veces hasta las tablas de las camas las sacaban para bailar ... en los patios, en las bodas” (Trinidad Ríos Aguayo, entrevista de 1992). En el apartado sobre “Canciones tarascas”, de la monografía estatal de Michoacán, se presentan dos fotografías de “músicos de Tierra Caliente”. En una de ellas aparece un mariachi michoacano, integrado por violinero, vihuelero, arpero y tamboreador de la caja del arpa, así como un bailarín que

zapatea sobre un tablón colocado sobre una pequeña hondonada, de tal manera que el hueco del terreno le sirve de “caja de resonancia” (Mejía, editor, 1928, p. 52).

Por último, las mesas de madera (F) de las cantinas costeñas del norte de Nayarit en la segunda mitad del siglo XX, que –ante la carencia del instrumento adecuado– se empleaban por los clientes *sub specie* tarima. “Esas tarimas de un tronco eran especiales para las cantinas y [los puestos que vendían tequila y cerveza en] las ferias; pero, cuando no había tarima, se subían a bailar en las mesas. Y era un sumbido de la tarima toda la noche” (Trinidad Ríos Aguayo, entrevista de 1992).

Un ejemplo del tipo A, entregado en 1999 por Juan Gutiérrez Álvarez, entonces Gobernador de la comunidad cora de Santa Teresa (Kueimarutse´e), a la antropóloga Laura Magriñá, se exhibe en la Sala del Gran Nayar del Museo Nacional de Antropología.

Acerca del tercer tipo de tarima (C), se cuenta con testimonios, correspondientes a finales del siglo XIX, para la región costera nayarita. “... [en Tuxpan, en 1892] se usaban puros jarabes que les llamaban sones. Entonces hacían agujeros en la tierra y les ponían una tabla –me imagino que eran tablones pa´ que no se pandearan con el peso de las personas–, pateaban arriba y resonaba como tambora: el taconeo se oía como tambora por el agujero donde estaba hecho ...” (Juan Jáuregui Estrada (1906-1999), en Jáuregui, 1987, p. 114).

“El jarabe se baila en muchos pueblos del estado de Jalisco, sobre una tabla de madera puesta en amplísimo hoyo hecho sobre la tierra” (Montes de Oca, 1999 [1929], p. 56). “... antes´ se bailaba el *son* [en Tamazula, Mazamitla y Jocotepec] en una tarima colocada sobre una parte excavada en la tierra que se llenaba de cántaros [...], esa disposición del tablado se hacía “para que retumbara´ y así se oyera el baile en una zona muy amplia” (Vázquez Valle, 1976: [p. 18]).

Este tipo particular de tarima está ampliamente documentado en la tradición arqueológica del Gran Suroeste norteamericano como “tambores de pie” (*foot drums*). De hecho, un elemento significativo de las *kivas* de los anazazi, desde el periodo previo al año 1.000 d.C., son dichos “tambores de pie” (Brody, 1990, p. 100). En los diagramas de la *kiva* del estilo Chaco (ibid., p. 98) y de la *kiva* de Acoma (ibid., p. 119) se presentan tambores de pie. Asimismo, en el texto explicativo de la fotografía de la *kiva* correspondiente al yacimiento 102 de Twin Trees, Mesa Verde, Pueblo I-II, se indica que “La zanja poco profunda del fondo podría ser un tambor de pie” (ibid., p. 90). “Pozos cuadrangulares de albañilería considerados como los cimientos para tambores de pie –de madera–, son también un rasgo de las grandes *kivas* en el Chaco y en otros sitios [arqueológicos] del Suroeste. El mismo tambor de pie es utilizado hoy en día en algunas ceremonias de las *kivas* [contemporáneas de los indios pueblo]” (Schaefer, 1996, pp. 370-371).

LA PALABRA “MARIACHI”

Para el lingüista Ignacio Guzmán Betancourt (1949-2002), “... la palabra [mariachi/mariache] era, durante la segunda mitad del siglo XIX, un término de uso eminentemente local, un *regionalismo* [...] limitado a [...] la costa noroeste del país, desconocido todavía para el resto de los mexicanos. [...] era una especie de “neologismo” en el lenguaje común de los mexicanos

[de tal manera que en el caso de Barrios de los Ríos se presenta el] empleo de cursivas [...], pero sobre todo la preocupación [...] por definir el significado de la palabra, o en explicar [...] qué debe entenderse exactamente por ella cuando aparece por primera vez en un párrafo” (Guzmán Betancourt, 1992, p. 44).



Portada de *Paisajes de Occidente* y fotografía autografiada de Enrique Barrios de los Ríos.

Repro: M. A. Pacheco

“A pesar [...] de que sólo en [cuatro] casos se empleara la palabra [*mariache*] para expresar el concepto de “tarima” (y, a decir verdad, sólo en uno de ellos de manera clara y directa) tenía éste en cambio varias ventajas. Entre otras, la de aparecer de manera espontánea, no forzada por las circunstancias ni –lo más seguro– inventada por el autor para cumplir con determinados propósitos. La obra de Barrios de los Ríos, [*Paisajes de Occidente*] en que se asocia la palabra *mariache* con ‘tarima’ [...] no tiene más fondo que el literario. Su argumento principal consiste en la narración autobiográfica, en la narración más o menos detallada de los lugares que el autor frecuentó durante su estancia en [el Territorio de Tepic]; así como de los objetos, modos de vida, acontecimientos que presencié en esos lugares, y que, como fuereño, llamaban su atención” (Guzmán Betancourt, 1992, p. 46-47).

La edición original de la obra se realizó, con un tiraje modesto, en una imprenta de Sombrerete, Zacatecas, dentro de la Biblioteca Estarsiana, destinada a difundir exclusivamente los trabajos de los hermanos José María (Duralis Estars) [1864-1903] y Enrique (Almavis Estars) Barrios de los Ríos.

“Por otra parte, es digna de tomarse en cuenta la seguridad con la que este escritor define el significado de un vocablo regional [...], igual que la admirable descripción que hace del objeto designado por la palabra. [...] Si bien la asociación de esta palabra ‘tarima’ está documentada sólo en la obra de este autor, y a pesar de que dicha relación no ha vuelto a encontrarse en documentos posteriores, ciertos estudios de carácter etnográfico realizados por antropólogos principalmente en la región nayarita [a lo largo de un siglo], mencionan la presencia de una ‘tarima’ que emplean coras, [mexicaneros] y huicholes en sus danzas rituales” (Guzmán Betancourt, 1992, p. 47).

Hoy en día está claro que la palabra mariachi es originaria de varias lenguas de la familia yutoazteca sureña y que la variante alofónica y alográfica más antigua y más difundida es *mariachi* y no *mariache* (Jáuregui, 2006, 2007).

Los “tambores de pie” también fueron extensamente documentados entre los indígenas de la Alta California durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX: “En la época aborígen los indígenas conocieron [...] el gran tambor de pie y su uso permanece restringido a un grupo de tribus centrales [patwin, maidu, konkow, niseñan, miwok costeños y, como excepción, los willa nortehños]. Fabricado con sumo cuidado, el tambor de pie consistía en la mitad longitudinal ahuecada de un tronco, colocada de manera convexa sobre una zanja en la parte posterior de la casa comunal semisubterránea. La cavidad servía como cámara de resonancia. Cuando era percutido por los pies descalzos de los danzantes, en cadencia con los cantadores o golpeado con un pesado garrote, el tronco resonaba con un irresistible y profundo retumbo. El tambor de pie era tratado con reverencia extrema y sólo se reemplazaba cuando se pudría” (Wallace, 1978, p. 645).

Estos “tambores de pie” californianos se fabricaban generalmente con madera de sicomoro – una especie de *ficus*-higuera– y tenían una longitud de entre 2.40 y tres metros (Johnson, 1978, p. 358) y se decía que su sonido era semejante al emitido por el oso (Ridell, 1978, p. 384). Paul Kirchhoff había reconocido, con base en el *Handbook of the Indians of California* de Alfred L. Kroeber (1925), que el tambor de pie era un elemento cultural de las tribus de cazadores-recolectores correspondientes al culto *kuksu* de la región central de la Alta California (1954, p. 541).

Con base en estos testimonios, deben ser cuestionadas las conjeturas sobre un supuesto origen africano o proveniente de Oceanía durante la época colonial (Contreras, 1988, p. 119) para el instrumento *tarima*.

Se ha registrado la difusión de la *tarima*, entre los indígenas amerindios, desde la Alta California hasta el Gran Nayar. Se ha informado del tambor de pie de los seris desde hace casi ochenta años (Kroeber, 1931, p. 14; Hinton, 1955, p. 9); Bowen, 1983, pp. 247-248). “Se excava un hoyo en la arena y se le coloca encima un tablón o una pieza grande de madera plana. En tiempos pasados, la plataforma para danzar era un caparazón de tortuga verde marina. El danzante descalzo (en la actualidad se pueden usar zapatos) ejecuta una danza de golpeo con los pies sobre la plataforma, mientras se balancea con el sostén de una larga pértiga, cuyo extremo inferior se afianza en el suelo. El ritmo sincopado de los pies es amplificado por el hoyo, que funciona como caja de resonancia” (Bowen y Moser, 1970, p. 189).

Recientemente ha sido registrado su uso en el poblado mayo de Mochicahui. Entre la población mestiza y afro-mestiza mexicana, tiene vigencia desde la costa norte de Nayarit hasta la costa de Oaxaca; en zonas hacia el sur, recibe el nombre de *artesa* y en la Costa Chica se acostumbra “... tallar una cabeza y una cola de toro en sus extremos” (Contreras, 1988, p. 119). Por otra parte, también existen variantes en la costa del Golfo de México, mientras en el Valle de Anáhuac –desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1920– fueron utilizados los tabloncillos de las *trajineras* para zapatear los *sones* y *jarabes*, que resonaban contra el espejo de agua en los canales de Santa Anita y de La Viga.

Queda como un programa de investigación el aclarar los puntos de fusión de la *tarima* aborígen con el *tablado* español y sus diferentes resultados tanto organológicos como funcionales y simbólicos a lo largo y ancho del territorio mexicano.

SIMBOLISMO DE LA TARIMA

En la mayoría de las comunidades coras, el baile sobre la tarima corresponde a la etapa final de los festejos en los espacios exteriores –de la temporada de secas–, cuando ya es permitido ingerir bebidas embriagantes y hay licencia para el desfogue corporal. Sin embargo, en la comunidad norteña de Santa Teresa (Kueimarutse´e), Maira Ramírez (2004) ha encontrado que el baile de tarima constituye también una plegaria dancística que tiene lugar en el contexto religioso de las fiestas de Santiago Apóstol –en plena temporada de lluvias–, al interior de las casas del poblado. Por lo que la tarima manifiesta una polisemia ritual.

En este sentido, según Agustín Lamas Pizano, cora nativo de San Pedro Ixcatán y quien vive desde 1952 en Presidio de los Reyes (en la bocasierra nayarita), la tarima constituye una variante del lecho mortuario, para los coras que fallecen fuera de su cabecera comunal: “Cuando se muere alguien en un rancho, se le avisaba al Gobernador [de la cabecera comunal]. El Alguacil iba adelante a preparar las andas. Luego cuatro personas lo van a levantar y en equipo de cuatro se van turnando, cuando se cansan, para traerlo. Lo llevan a la Casa Real pa´ velarlo. Lo velan encima de la tarima, ‘ai va a estar. Ahora, si se muere en un hospital, lo traen ya en caja [ataúd] y así nomás ponen la caja encima de la tarima, pero abierta pa´ que se vea la cabeza ... como tiene vidrio la caja”.

Con este testimonio se explica por qué las dos variantes principales de tarima –la que tiene la caja de resonancia sobre la tierra (un tronco ahuecado) y la que la tiene abajo en la tierra (hoyo cuadrangular cubierto con un tablón)– son términos simbólicos metonímicos, de tal manera que si la segunda se equipara con una tumba –los coras costeños han continuado practicando la técnica de tumbas de tiro–, la primera es sinónimo del lecho mortuario.

El punto intermedio es danzar sobre el suelo, ya que la vida sobre la tierra sólo ha sido posible porque, en el principio de los tiempos –cuando sólo existía un mundo acuático– la Abuela Crecimiento se arrancó unos cabellos, los tejió en espiral alrededor de dos flechas entrecruzadas de Nuestro Hermano Mayor, la Estrella de la Mañana. Luego tras las pisadas constantes de sus hijos en el lodazal, se logró crear los islotes de terreno firme sobre los que actualmente vivimos ... danzando.

La tarima –junto con el cántaro– es el único instrumento musical nativo del complejo musical del mariachi y constituye un tropo en el que se conjuntan elementos de significación que se refieren al mundo de abajo: árbol del agua (chalate), de cuyo tronco se elabora el tambor de pie; cántaros de agua en el pozo de la tarima; sonido metafórico de los bramidos del toro (venado marino, para la cosmovisión aborígen); permiso de la Estrella de la Tarde; consumo de mezcal –destilado de agave–, en tanto gotas de la lluvia de los antepasados. En fin, contraparte dancística popular respecto a los músicos de cuerda especializados del mariachi antiguo.

Los instrumentos cordófonos del conjunto mariachero tradicional (arpa, violín, vihuela, guitarra y sus variantes) son de importación mediterránea, en tanto que la trompeta de pistón –el toque característico del mariachi moderno– es un instrumento de la Europa norteña-protestante. Pero el simbolismo de la tarima-mariache aborígen quizás nos explique por qué el

“sonido mariachi” estuvo destinado para acompañar a los mexicanos desde el bautismo – pasando por las bodas, cumpleaños y parrandas– hasta los funerales y la tumba. La tarima, que fue desplazada en la conformación del mariachi moderno por los medios de comunicación masiva, permanece –a pesar de su ausencia, como una especie de “fonema cero”– en el simbolismo del nuevo mariachi que se ha difundido a nivel mundial.

Bibliografía completa de Mariache-tarima

- *Barrios de los Ríos, Enrique, *Paisajes de Occidente*, Imprenta de la Biblioteca Estarsiana, Sombrerete, Zacatecas, 1908 (ca. 1892).
- *Bowen, Thomas, “Seri”, en William C. Sturtevant, editor general, Alfonso Ortiz, editor del volumen, *Handbook of the North American Indians. Volume 10. Southwest*, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1983, pp. 230-249.
- *Bowen, Thomas, y Edwards Moser, “Material and Functional Aspects of Seri Instrumental Music”, en *The Kiva. Journal of the Arizona Archaeological and Historical Society*, Tucson, 35, 4, 1970, pp. 178-200.
- *Brody, Jerry J., Anazazi. *La civilización de los antiguos indios pueblo*, Lumweg Editores, Barcelona, 1990.
- *Contreras, Guillermo, *Atlas musical de México*, INAH/SEP/Editorial Planeta, México, 1988.
- *Guzmán Betancourt, Ignacio, “Mariachi: en busca del étimo perdido”, en *Estudios Jaliscienses*, 9, Zapopan, 1992, pp. 36-52.
- *Kroeber, Alfred Louis, *The Seri*, Southwest Museum Papers, 6, Los Ángeles, 1931.
- *Hinton, Thomas B., “A Girl’s Puberty Ceremony at Desemboque, Sonora”, en *The Kiva. Journal of the Arizona Archaeological and Historical Society*, 20, 4, Tucson, 1955, pp. 8-11.
- *Hrdlicka, Ales, “Danzas coras”, en Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*, CEMCA/INI, México, 1993 (1904), pp. 13-14.
- *Jáuregui, Jesús, “Cómo los huicholes se hicieron mariacheros: el mito y la historia”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (coords.), *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, Colección Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, Serie Estudios Monográficos, INAH/Universidad de Guadalajara, México, 2003 (1996), pp. 341-385.
- _____, “Las Pachitas de la Mesa del Nayar (Yaujque’e)”, en *Dimensión Antropológica*, 12, 34, INAH, México, 2005 (1995), pp. 23-66.
- _____, “El supuesto bautizo francés del mariachi carece de fundamento histórico”, en *Revista Memoria*, Archivo General de la Nación, Bogotá, 13, 1996, pp. 130-185.
- _____, *El mariachi. Símbolo musical de México*, Taurus/INAH/Conaculta, México, 2007.

- *Johnson, Patti J., "Patwin", en William C. Sturtevant, editor general, Robert F. Heizer, editor del volumen, *Handbook or North American Indians. 8. California*, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1978, pp. 350-360.
- *Kirchhoff, Paul, "Gatherers and Farmers in the Greater Southwest: A Problem of Classification", en *American Anthropologist*, 56, 4, 1954, pp. 529-550.
- *Mata Torres, Ramón, *Vida y arte de los huicholes. Segunda parte: el arte*, en *Artes de México*, 161, México, 1972.
- *Mejía, Abraham (ed.), "Canciones michoacanas", en *Michoacán. Monografía del estado*, Morelia, 1928, p. 52.
- *Montes de Oca, José Guadalupe, "El jarabe tapatío", en Jesús Jáuregui (comp.), *Los mariachis de mi tierra ... Noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*, Culturas Populares de México, Conaculta, México, 1999 (1929), pp. 55-68.
- *Ramírez, Maira, "El baile de tarima cora. Un modelo para la interpretación de la danza", XXVII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, Xalapa, Veracruz, 2004, mecanuscrito.
- *Ridell, Francis A., "Maidu and Konkow", en William C. Sturtevant, editor general, Robert F. Heizer, editor del volumen, *Handbook of North American Indians. 8. California*, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1978, pp. 370-386.
- *Santamaría, Francisco J., "Mariache o mariachi", en *Diccionario de mejicanismos. Razonado; comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanamericanos*, Editorial Porrúa, México, 1959, p. 697.
- *Schaeffer, Stacey, "The Cosmos Contained. The Temple Where Sun and Moon Meet", en Stacy B. Schaefer y Peter T. Furst (eds.), *People of the Peyote. Huichol Indian History, Religion and Survival*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1996, pp. 332-373.
- *Vázquez Valle, Irene, *El son del sur de Jalisco*, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco/INAH, Guadalajara, 1976.
- *Wallace, William J., "Music and Musical Instruments", en William C. Sturtevant, editor general, Robert F. Heizer, editor del volumen, *Handbook or North American Indians, 8. California*, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1978, pp. 642-648.

• **Jesús Jáuregui. Doctor en ciencias antropológicas. Investigador del INAH y miembro del SNI. Sus principales áreas teóricas son la antropología estructural, el folklore, el simbolismo y el ritual. Ha publicado diversas obras.**